



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC
CENTRO DE HUMANIDADES – CH
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA – DH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH

FÁBIO LEONARDO CASTELO BRANCO BRITO

VISIONÁRIOS DE UM BRASIL PROFUNDO:
invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus
contemporâneos

FORTALEZA
2016

FÁBIO LEONARDO CASTELO BRANCO BRITO

VISIONÁRIOS DE UM BRASIL PROFUNDO:
invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus
contemporâneos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História, do Departamento de História da
Universidade Federal do Ceará, como requisito
parcial para a obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Prof^a Dr^a Meize Regina de Lucena
Lucas

FORTALEZA
2016

FÁBIO LEONARDO CASTELO BRANCO BRITO

VISIONÁRIOS DE UM BRASIL PROFUNDO:
invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus
contemporâneos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
História, do Departamento de História da
Universidade Federal do Ceará, como requisito
parcial para a obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Prof^a Dr^a Meize Regina de Lucena
Lucas

Aprovada em 26/09/2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Meize Regina de Lucena Lucas (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Prof. Dr. Jaison Castro Silva
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí – IFPI

Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof^a Dr^a Kênia Sousa Rios
Universidade Federal do Ceará – UFC

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- B875v Brito, Fábio Leonardo Castelo Branco.
Visionários de um Brasil profundo : invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos / Fábio Leonardo Castelo Branco Brito. – 2016.
300 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2016.
Orientação: Profa. Dra. Meize Regina de Lucena Lucas.
1. História. 2. Cultura Brasileira. 3. Jomard Muniz de Britto. 4. Brasilidades. 5. Discurso. I. Título.
CDD 900
-

A Jomard Muniz de Britto e aos visionários de um Brasil profundo, vivos neste e em outros tantos planos – inclusive o da imaginação. Por serem corpos e palavras sem disciplina, capazes de transformar uma ilha pulsante em um lugar profundo, denso de magias inclassificáveis.

AGRADECIMENTOS

*Oráculo paroquial, a meus amigos
e aos amigos de outros ofereço
o doce instante, a trégua entre cuidados,
um brincar de meninos na varanda
que abre para alvíssimos lugares
onde tudo que existe, existe em paz.*

Carlos Drummond de Andrade

Esse trabalho foi produzido entre Teresina, Picos, Piracuruca e Fortaleza. É fruto do itinerário de um menino que resolveu lançar seu corpo no mundo, tentar a sorte entre as brenhas da linguagem. Um menino que, ao longo desse processo, vibrou, lutou, mas que, em inúmeros momentos, também chorou, fraquejou, sentiu medo. No percurso que o conduziu pelos labirintos da universidade, há pegadas que ajudam a contar sua história. Tais pegadas mostram não apenas as marcas de dois pés, mas de inúmeros outros. Dizem respeito a pessoas que, junto com ele, compartilharam a euforia dos momentos felizes, comemoraram as vitórias, mas que também souberam ouvir e falar ante a insegurança, a incerteza e o medo. Aqui, tremendo um pouco ante os sentimentos que se misturam, cabe dizer algo – ainda que pequeno e fragmentário – a cada uma dessas pessoas que estiveram presentes ao longo desse processo.

As palavras aqui escritas são acompanhadas por uma sonoridade. Os acordes que ecoam das caixas de som do *notebook* embalam as sensações que o agradecer a cada um emana. São esses acordes, traçando um *pequeno mapa do tempo*, que me remetem ao sentimento de insegurança que tive ao saber que tinha sido aprovado na seleção de doutorado na Universidade Federal do Ceará. Passaria a me aventurar pela cidade grande, conviver entre dois mundos – o sertão e o litoral. O medo me consumia, por dentro e por fora. Era necessário crescer, amadurecer. Chegava a hora de entrar no ônibus, “abrir a porta que dá pro sertão da minha solidão”, encarar a selva de pedra que antecedia as águas salgadas do Atlântico. Fortaleza se descortinava para mim. A necessidade de desvendar a cidade escondia a necessidade de um porto seguro que me acolhesse. Nesse sentido, agradeço aos meus tios, Fátima e Francisco (cujas afetividades familiares nos levaram a conhecê-lo, antes, por tio Boris, ou “Bobó”), que, carinhosamente, me abrigaram em sua casa, tornando a cidade grande um lugar menos hostil. Agradeço aos meus primos, Caroline e Marcelo, por, igualmente, me abrirem os braços, e, pelos menos motivos, ao primo Iuri, não mais postiço, mas legítimo, que os laços conjugais com Carol nos deu de presente. Agradeço também à Magda, que transbordando em gentileza, nos

proporcionava o café da manhã, o almoço e outros apoios logísticos que contribuíram em muito na minha estada. Não tenho palavras que consigam agradecer suficientemente a todos vocês!

O medo, portanto, não cessava. Eu tinha medo dos misteriosos prédios do Centro de Humanidades. O medo de não ser aceito, de não saber fazer, de não corresponder às expectativas em mim confiadas quando da aprovação na seleção do doutorado. Eu tinha medo do segundo andar, onde, no entanto, encontrei o conforto de não ser um completo *outsider* na “Estrela do Norte”. Agradeço imensamente aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFC, que, ao apostarem em minha pesquisa, confiavam-me a responsabilidade de honrar a difícil caminhada do doutorado. Agradeço à sempre segura e solícita atuação dos professores Antonio Luiz Macedo e Franck Pierre, que, enquanto coordenadores do programa ao longo desse período, me propiciaram um conhecimento da estrutura do doutorado, bem como se envolveram pessoalmente nos esforços que demandei, em uma série de momentos. Agradeço ao aprendizado que me foi proporcionado pelos professores com quem integralizei disciplinas: Ernani Furtado, que, provocativo, instigou um repensar do lugar ocupado pela história; Gilberto Nogueira, e suas contribuições efetivas no Seminário de Tese; e, por fim, Ivone Cordeiro, que, sempre gentil, nos conduziu pelos (des)caminhos da relação íngreme entre história e literatura. Agradeço, igualmente, aos professores Jailson Silva e Régis Ramos, pelas extremamente pertinentes contribuições no exame de qualificação. Sem esquecer, agradeço à Luciana Cavalcante, secretária do programa, pela sempre simpática e eficiente colaboração para com a celeridade dos processos burocráticos.

Se o fazer da tese é, em geral, marcado pela insegurança e solidão, encontrei o contrário nos debates teóricos e na orientação competente proporcionada por Meize Lucas. Agradeço imensamente pela aposta no meu trabalho, pela sempre solícita presença e pela leitura minuciosa e exigente do texto. Agradeço, além disso, por me proporcionar um vislumbre muito mais amplo sobre o *ser* da História Social. Hoje, sinto-me, também, marcado pela sua influência enquanto professor e pesquisador. Obrigado, Meize!

Uma vez tendo me seduzido pela magia de seu mundo, por ter me abraçado com seus afetos paternais/fraternais, agradeço àquele que, em grande medida, constituiu-me sujeito na universidade. Essa tese tem em suas linhas as (contra)indicações do colega e eterno orientador Edwar de Alencar Castelo Branco. Agradeço mais uma vez, e sempre, *brother*, por me ajudar na conformação naquilo que sou. Por ter me ensinado, antes de tudo, que sou múltiplo, pleno de linguagem. Por ter me feito entender que minhas linhas de constituição se confundem com a do meu texto, que somos um só, que me encontro comigo mesmo através da escrita. Obrigado por tudo. Estamos juntos, hoje, e além!

O doutorado me levou a vivenciar, ainda que de passagem, os terraços de Fortaleza, fazer no qual contei com a companhia de um conjunto de intelectuais que, embora compartilhando comigo o mesmo nível de formação, estava muito além de mim em saberes e experiências. Agradeço, portanto, aos colegas com quem tive a oportunidade de cursar as disciplinas no doutorado, futuros brilhantes doutores em História: às intervenções recheadas de experiência de Eduardo Lúcio, aos momentos de leveza proporcionados pelo bom humor de Lucélia Andrade, à fala ponderada de Jormana Pereira, à escuta sensata de Jorge Lima, à erudição fascinante de Nelorracion Ferreira, às contribuições competentes de José Maria, aos questionamentos instigantes provocados por Kamillo Karol, aos comentários pertinentes de Wellington Sampaio e à inteligência e companhia sempre agradável de Danilo Linard. Com cada um de vocês, aprendi muitas lições sobre o ofício de historiador, a prática docente e o saber viver. Agradeço a todos e a cada um!

A construção das vivências em Fortaleza se deu em paralelo a muitas outras. Estar ali, vivenciar plenamente o doutorado, não seria possível sem a certeza de ter para onde voltar. É preciso dizer que a minha história no processo de doutoramento se confunde com minhas primeiras caminhadas pela cidade de Picos, como professor da Universidade Federal do Piauí. Foi naquele ambiente que muitas pessoas, munidas de compreensão e amizade, me abraçaram como uma família. Agradeço, primeiramente, aos colegas do departamento de História, que, diariamente, me agradeciam com sugestões e relatos de experiência. A Agostinho Coe, com quem tenho uma dívida de gratidão eterna, pela ajuda incondicional nos entremeios burocráticos na UFPI, quando, angustiado, eu imaginava que minha convocação poderia não dar certo. Agradeço por isso e por tudo mais, especialmente pelos conselhos e inúmeros votos de confiança dados desde então. A Mairton Celestino, Dayvide Magalhães, Jaaziel Carvalho e Naudiney Gonçalves, pelos inúmeros momentos de descontração do trabalho universitário. A José Petrúcio e a Carla Silvino, pelos exemplos de organização e competência, e a esta, em especial, por aceitar dividir comigo o desafio de coordenar o curso de História no Campus Senador Helvídio Nunes de Barros. A Marylu Oliveira, por se transformar em uma referência para mim, de historiadora e educadora. A Luis Filipe e Mona Ayala, cuja parceria e amizade de estendeu desde o mestrado para nossos espaços de trabalho. A Ada Raquel, Francisco Nascimento, Gleison Monteiro, Karla Pinheiro, Leonardo Severo, Mara Carvalho, Nilsângela Cardoso e Raimundo Lima, por, em diversos momentos, serem a experiência que faltava a um menino que apenas possuía a vontade de acertar.

Aos meus alunos, alunas e outros amigos e amigas que conheci no espaço universitário, e que extrapolaram as fronteiras, levando-me além delas, agradeço por aceitarem um menino

não como seu mestre, mas como seu amigo, seu par. A eles e elas, tantxs e de um carinho tão genuíno, desejo abraçar de maneira coletiva, pois são de uma grandeza tão profunda que “não cabem no poema”. No entanto, não posso deixar de agradecer a dois grupos sem os quais meus dias na universidade seriam menos bonitos. Aos companheiros e companheiras do Grupo de Estudos de Teoria da História, com quem, por dois anos, compartilhei dos sonhos e expectativas, e a quem reafirmei, com o sorriso e a lágrima vacilante pelas vitórias de muitas natureza: vai dar e deu certo! Aos meus orientandos e orientandas, corpos plenos de afeto, que fizeram de mim um *corpo vibrátil*, um corpo não educado, indisciplinado, e me ajudaram a fazer da universidade um lugar menos sisudo.

Aos meus queridos amigos Jaislan Monteiro e Reginaldo Chaves, agradeço por terem sido os primeiros leitores desse trabalho, e que, com suas erudições alinhavadas com afeto, souberam me soprar o que neles havia de amizade e transformar em sonhos, aqueles sonhos que compartilhamos e que são a gota mágica do nosso ofício. Obrigado por me tocarem com seu devir-criança, com seus afagos intelectuais e cotidianos, com suas maneiras de me tornarem um outro de mim mesmo, me ensinando a “andar de cabeça para baixo, tendo o céu como abismo”.

A Elierson, Kelly e Romão, por terem feito muitos dos meus dias em Picos se tornarem em muito mais do que apenas dias de passagem, agradeço pelos momentos que compartilhamos e pela amizade que construímos. Os bons momentos sempre estarão marcados como parte constitutiva desse trabalho.

A alguns caminhanes, de cores, sons e vozes tão diversos, que me conduziram pelos caminhos afetuosos da cidade de Picos e das séries que compartilhamos, por me apresentarem situações e personagens onde encontrei outros de mim mesmo, por me fazerem vibrar em outras frequências, por me mostrarem o quanto sou parecido com Ted Mosby e me incentivarem a encontrar, em algum lugar, minha “garota com guarda-chuva-amarelo”. Entre eles, alguns “filhos acadêmicos” e outros, adotados com o mesmo afeto: Adriano, Emanuel, Frida, Gabriel, Grazi, Hildembergue, Itallo (Boião), Kaio, Jackellyny, Jardel, Johnny, Jonathan, Léo César, Léo Souza, Leozinho, Luis Carlos (Carlinhos), Matheus (Matheus San), Mirelle, Nadielle, Sara, Valquíria e Wellington Júnior (Bubu). Nesse espaço, com um abraço e um *high-five*, desejo dizer o quanto vocês foram e são essenciais na minha vida. Vocês são legen... esperem um pouquinho... dários!

Se entre os caminhanes acima citados existem os afetos felizes que a academia e o seu lado de fora tornaram filhos, um dentre eles tomou proporções de um outro laço. Agradeço a Lincoln Franco pelas diversas fases que constituíram nossa relação de fraternidade. A do garoto, ainda recém-saído da condição de calouro, empolgado ao conhecer um jovem professor,

passando pelo aluno exemplar, que se tornaria orientando exemplar, até chegar no amigo de todas as horas. Hoje, muito mais do que isso, você é um irmão que a vida me presenteou com uma generosidade muito superior ao que eu mereço. Obrigado pelo cuidado, pelo carinho, pela companhia e pela confiança, que fazem nossos abraços, *high-fives* e declarações de amizade guardarem sempre um tom mais forte, e que, principalmente, reafirmam na prática a frase que sempre dizemos ao nos despedir: Estamos juntos sempre!

Aos queridos comparsas do GT “História, Cultura e Subjetividade”, agradeço por se tornarem o porto seguro de um pesquisador-aprendiz. Agradeço aos *brothers* Frederico Osanan, Heitor Matos, Idelmar Cavalcante, Isaac Sousa e Vinícius Cardoso, por, junto comigo, fazerem um trabalho de formiguinha por uma história-arte, uma história-liberdade, uma história-vida, que seja aquilo que se desejasse ser. Obrigado por muitas coisas: desde a cessão de fontes e a contribuição direta na pesquisa até a atitude de me ensinarem e me ajudarem a, diariamente, *conquistar espaço, tomar espaço, ocupar espaço*.

Agradeço também a tantos sujeitos cujas influências, como intelectuais e seres humanos, ajudaram a constituir essa tese. Às contribuições acadêmicas de André Monteiro Guimarães Dias Pires, Antonio Paulo de Moraes Rezende, Daniel Soares Lins, Durval Muniz de Albuquerque Júnior, Peter Pál Pelbart e Suely Rolnik, cujos escritos me ajudaram a extrapolar as barreiras, por vezes tão tradicionais, construídas pelo ofício dos historiadores. Às conversas, sempre tão produtivas e recheadas de aprendizado e entusiasmo com meu amigo gaúcho, o guri Éderson Luís Silveira, que, com o perdão do trocadilho, me ensina sempre a “ser *gauche* na vida”. À grande amizade e parceria de Kelyel Fortes, esse amigo que é primo em algum grau distante, mas que eu tenho como se fosse bem próximo, pelas conversas, confiança e por estar próximo sempre. À amizade antiga, firme e forte de Hênio Aragão, resistente a tantos anos em que a distância jamais afetou nosso grande afeto e estima mútua. À orientação que se desdobrou em amizade enorme com Stéfany Marquis, pelos momentos de descontração e conversas sérias, dentro e fora da UFPI.

Agradeço, igualmente, àqueles sem os quais, assim como tudo que fiz e faço, nada seria possível. À Dedé, Dindinha (*in memoriam*), tia Maridete, aos padrinhos Luiza e Fonseca, aos meus avós, Beatriz, Jota, Deci e Emanuel, a todos os tios, tias, primos e primas, por tudo que fizeram por mim ao longo de uma vida inteira. A Maria Lina e De Assis, pelo apoio, presença e carinho. Principalmente, aos meus pais, por desdobrarem não apenas sua carne, mas toda uma gama irrestrita e incondicional de amor sobre mim. Por empenharem-se em, diariamente, fazer de mim alguém melhor, vencerem a saudade e o medo da distância para que eu chegasse onde

desejasse chegar. Essa tese é fruto de tudo que nos tornou parte de algo mais amplo, de um trem da vida que jamais nos separará. *Sem vocês, meu mundo não seria completo.*

Por fim, quando o trem que me conduziria dessa estação que é o doutorado já se encontrava prestes a partir, alguém apareceu. Alguém que, sem precisar dizer ou fazer coisa alguma, me fez desejar quebrar regras que eu jamais pensei em quebrar. Alguém que toca um instrumento e esteve presente, ainda que de longe, nos espaços em que eu busquei minhas muitas formas de felicidade. Alguém com a minha mesma inicial, marcada num guarda-chuva amarelo que, se não física, mas metaforicamente, marcou nosso encontro intempestivo. Agradeço a Francimary Cavalcante por ter se instalado, sensível, delicada e intensamente, num lado aparentemente adormecido de minha vida e me mostrado que “no fim das contas, a única promessa que podemos fazer é a de amar uns aos outros, porque amar é a melhor coisa que fazemos”.

A alegria é a prova dos nove

Oswald de Andrade

Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia –, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro.

Michel Foucault

[...] O que este livro deveria apresentar, portanto, é o acesso a uma coerência que já não é a nossa, a do homem, nem a de Deus, nem a do mundo. Neste sentido, deveria ser um livro apocalíptico [...]

Gilles Deleuze

*E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
Surpreenderá a todos, não por ser exótico
Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto
Quando terá sido o óbvio*

Caetano Veloso

RESUMO

Este trabalho pretende estudar historicamente, a pretexto do ativista cultural pernambucano Jomard Muniz de Britto e de seus contemporâneos, uma série de debates que, entre as décadas de 1920 e 1990, demarcaram os esforços de constituição de uma identidade e uma cultura brasileiras, bem como do local do Brasil no concerto das nações. Esses debates, articulando projetos de brasilidade que passavam pela luso-tropicologia proposta por Gilberto Freyre, pelas interpretações marxistas do Brasil elaboradas pela geração de Caio Prado Júnior, pelo Movimento Armorial de Ariano Suassuna e pelo nomeado movimento tropicalista, na centralidade desejada por Caetano Veloso e Gilberto Gil, conformaram o que aqui chamo de *linha evolutiva da cultura brasileira*. A partir da forja dessa linha, proponho pensar a vida e a obra de Jomard Muniz de Britto, desde sua militância de esquerda, vivenciando o Movimento de Educação de Base (MEB), passando pela sua atuação universitária e ensaiasta de uma filosofia da cultura brasileira, bem como pela sua guerrilha em filmes experimentais, até a produção literária, marcada pelo que ele próprio chamaria de *atentados poéticos*. Nesse material, localizando desde sua busca por uma cultura brasileira revolucionária, os manifestos tropicalistas que assina, as esgrimas superoitistas contra o tradicionalismo da cultura brasileira e sua dita *pop filosofia*, procuro perceber sua relação contraditória com os espaços e sujeitos que inventam a já citada linha evolutiva. Por fim, analiso em que medida as iniciativas literárias de Jomard, ao mesmo tempo delirando e deslizando por entre uma dada ideia de brasilidade, aproxima-se de outras tantas formas de ler o Brasil, presentes em seus contemporâneos, intelectuais tais como Ignácio de Loyola Brandão, Jorge Mautner, José Agrippino de Paula, Roberto Piva, Torquato Neto e Waly Salomão, a partir dos quais penso o conceito de *brasilidades deslizantes*.

Palavras-Chave: História. Cultura Brasileira. Jomard Muniz de Britto. Brasilidades. Discurso.

ABSTRACT

This work aims to study historically, the pretext of Pernambuco cultural activist Jomard Muniz de Britto and his contemporaries, a series of debates that between the 1920s and 1990s, staked out the building efforts of a Brazilian identity and culture as well as the Brazil's place in the concert of nations. These debates, articulating Brazilianness projects that passed through portuguese-tropicology proposed by Gilberto Freyre, the marxist interpretations of Brazil developed by the generation of Caio Prado Júnior, the Armorial Movement of Ariano Suassuna and the named Tropicalia movement in the desired centrality by Caetano Veloso and Gilberto Gil, conformed what here call the evolutionary line of Brazilian culture. From the forge that line, I suggest thinking about life and the work of Jomard Muniz de Britto, from your left militancy, experiencing the Basic Education Movement (MEB), through its university action and ensaiasta a philosophy of Brazilian culture as well as for its guerrillas in experimental films, even the literary production, marked by what he himself would call *poetic attacks*. In this material, from locating their quest for a revolutionary Brazilian culture, tropicalists manifest signing, the super-8 fights against the traditionalism of Brazilian culture and said *pop philosophy*, I try to realize their contradictory relationship with the spaces and subjects that make up the aforementioned line evolutionary. Finally, I analyze to what extent literary initiatives Jomard while delirious and sliding through a given idea of Brazilianness, approaches more ways to read Brazil, present in his contemporaries, intellectuals such as Ignatius of Loyola Brandão, Jorge Mautner, Agrippino José de Paula, Roberto Piva, Torquato Neto and Waly Salomão, from which I think the concept of *sliding-delirious Brasilianness*.

Keywords: History. Brazilian Culture. Jomard Muniz de Britto. Brasilidades. Speech.

LISTA DE IMAGENS

Figura 01: Capa do LP <i>Gilberto Gil</i> (1968)	76
Figuras 02 e 03: Gilberto Freyre e sua esposa acompanhados de jovens	154
Figuras 04 e 05: Espectadores assistindo um jogo da Copa do Mundo de 1970 no Recife.	155
Figuras 06, 07, 08 e 09: A cidade e os seus signos, instaurando novas subjetividades	157
Figuras 10, 11, 12 e 13: As múltiplas cidades existentes no Recife da década de 1970.....	159
Figuras 14 e 15: <i>Outdoors</i> de produtos industrializados. O “papagaio do futuro”, montado no “futuro indicativo”	160
Figuras 16 e 17: <i>Outdoors</i> de produtos industrializados. O “papagaio do futuro”, montado no “futuro indicativo”	161
Figuras 18 e 19: Fotogramas de <i>David Vai Guiar</i> (1972), à direita, e de <i>Recifernália</i> (1975), à esquerda. Relações entre o que vemos e o que nos olha e representações do uso político dos corpos como instrumentos das subjetividades contemporâneas	162
Figura 20: Cartaz de abertura do filme <i>O Palhaço Degolado</i> (1977)	165
Figuras 21 e 22: O palhaço bate palmas, corre, pula e grita pelo “mestre” Gilberto Freyre	167
Figuras 23 e 24: O palhaço deitado na mobília da Casa Grande de Detenção da Cultura, e, em seguida, desaparecendo dela	171
Figura 25: O palhaço, em imagem noir, começa a clamar por Ariano Suassuna.....	174
Figuras 26 e 27: Os “brasões armoriais” e o palhaço contemplando o Recife.....	175
Figura 28: “Lutar com o super-8 é a luta mais vã”	177
Figuras 29 e 30: Livros de formação marxista espalhados pelo chão	178
Figura 31: A cela da prisão “A saída... até quando?”	182
Figuras 32, 33, 34 e 35: <i>As Corocas se Divertem</i> (1978) – os signos da cultura popular tradicional pernambucana.....	188
Figura 36: Imagens do Recife em <i>Inventários de um Feudalismo Cultural Nordestino</i> (1978)	191
Figura 37: Representação de personagem da história colonial pernambucana	193
Figuras 38, 39, 40 e 41: As carpideiras e a cultura brasileira – o “enterro do morto”	196
Figura 42: Fotograma do super-8 <i>Aquarelas do Brasil</i> (2005)	225

SUMÁRIO

ESCREVIVENDO O BRASIL , uma introdução.....	17
1. GENESIS:	
disputas simbólicas e esforços sistemáticos de nomeação da cultura brasileira	35
1.1. As diversas faces de Orfeu: precursores e redescobertas do mito da brasilidade	36
1.2. Pernambucanidade, nordestinidade, brasilidade: políticas culturais e canonizações acadêmicas da cultura brasileira	56
1.3. “Na geléia geral brasileira que o Jornal do Brasil anuncia”: a cultura brasileira imersa na <i>brutalidade jardim</i> midiática	75
2. BRASIL, BRASAS, BRASILÍRICO:	
Jomard Muniz de Britto e as contradições da Ilha Brasil	92
2.1. A escrita de si ou a escrita como quimera: Jomard Muniz de Britto e os sinuosos caminhos da invenção de si mesmo.....	93
2.2. Contradições da cultura brasileira: uma arqueologia do Brasil contemporâneo	105
2.3. A acontecimentalização da Pernambucália: a fabricação de um “movimento” nos <i>arrecifes do desejo</i>	122
3. INVENTÁRIOS DE UM FEUDALISMO CULTURAL BRASILEIRO:	
o desmonte discursivo da Ilha Brasil	143
Intrusão: um palhaço entre Narciso e Nosferatu.....	144
3.1. Urdigrudi no trópico de pernambucâncer: <i>Recifernália</i> e o sangramento do arrecife (máquina?) do desejo	148
3.2. “Lutar com o super-8 é a luta mais vã”: <i>O Palhaço Degolado</i> ou a maquiagem sorridente de um homem sem rosto.....	163
3.3. “É preciso e urgentíssimo que alguém escreva para não sobrar nada nem mesmo a alegria”: a beleza do morto ou um contra-inventário da cultura brasileira	183

4. **TROPI-KAOS:**

visões <i>deslizirantes</i> do Brasil	201
4.1. “Se Deus não existisse, tudo seria permitido”: arrebentações na <i>linha evolutiva da cultura brasileira</i>	202
4.2. “O Brasil não é o meu país, é o meu abismo”: Jomard Muniz de Britto, a <i> festa da insignificância</i> e as entranhas repulsivas da Ilha Brasil	219
4.3. Nas profundezas do <i>kaos</i>: apocalipses literários e <i>brasilidades deslizirantes</i> ou a inversão do Brasil em fragmentos poéticos	239
4.4. Tempos de Babel: a explosão distópica da Ilha Brasil	253
 PARA COLOCAR UM FIM NISSO: aventurando-me pela <i>cidade de Thor</i> , ou o que eu tenho a ver com a <i>linha evolutiva da cultura brasileira</i>	268
 REFERÊNCIAS	274

ESCREVIVENDO O BRASIL, uma introdução

*Desta terra,
nesta terra,
para esta terra.
E já era tempo.*

Oswald de Andrade

Era uma vez, abaixo do trópico de Câncer, uma cantante ilha chamada Brasil. Nela, um reino imaginoso existia, localizado em suas terras mais ao leste do norte, habitado por uma dinastia mestiça, que ali reinava desde tempos imemoriais. Seu reino não era como os outros. Parecia maior – ou mais grande –, por se enxergar numa dimensão que extrapolava o próprio território da ilha. Mantinha com outros reinos uma relação descrita em extensa genealogia, expressa em sua heráldica e nas histórias que reverberava entre seus súditos. O palácio desse reino era uma casa enorme, rodeada de árvores frondosas, de onde exalava o cheiro dos deliciosos quitutes e quindins preparados em suas cozinhas. Olhando do alpendre da *casa-grande*, como era chamado esse palácio, era possível ver *meninos de engenho*, que brincavam no horizonte, talvez como uma imagem saudosa do próprio observador, que gostaria que sua infância mágica naquele lugar jamais terminasse. Mais ao longe, o som de uma morada mais simples retumbava: eram os batuques de negros escravizados, uma mistura de banzo e desejo. Sobrevoava o reino uma onça alada, castanha, que por vezes se transformava em *moça caetana* e seduzia os jovens, iniciando-lhes nos misteriosos caminhos do sexo. Mais ao sul da ilha, um fenômeno acontecia: da terra brotavam arranha-céus, que se projetavam na imensidão, e outros sons se misturavam aos batuques negros. Eram estrangeiras guitarras elétricas, que, amplificando a sinfonia da ilha, compunham dentro dela um caleidoscópio de ritmos, *tropical melancholia* e *negra solidão*. Um dia, no entanto, a aparência harmônica dessa ilha cantante seria estilhaçada pela risada estridente de um barulhento palhaço. Irônico, este começava a lançar gritos verborrágicos sobre a Ilha Brasil, seu reino, seu rei, sua nobreza e seus súditos, bem como a todos os signos que a constituem. Talvez exista o desejo, ainda que em vão, de calar esse palhaço, pois sua voz delirante desliza sobre a ilha. Na verdade, seus inimigos desejam que ele seja degolado... Entretanto, dada sua forma camaleônica, ele não se deixa capturar, e continua atentando contra a ilha, em palavras-bomba, ciladas, que a afetam e intentam destroçá-la em mil fragmentos. Até quando?

O trecho acima pode parecer um conjunto disparatado de palavras e frases. Provavelmente, um *surto psicodélico*, que nada tenham a dizer sobre qualquer coisa a que se

possa dar importância. Trata-se, no entanto, de um mosaico poetizado de algumas imagens pertinentes à história da cultura brasileira contemporânea. Nele, encontram-se presentes uma série de referências a personagens, metáforas e histórias que compõem, tecidas em seu tempo, vislumbres de um lugar. Talvez seja Babel, esse lugar habitado por uma diversidade desconcertante, invadido pela multiplicidade, ao mesmo tempo um exílio nostálgico e desenraizamento das coisas enraizadas.¹ É, no entanto, um Brasil, produzido no interior de movimentações estéticas, políticas e ideológicas processadas desde o início do século XX. Compondo uma *gosma fantasmagórica*, encontram-se nele, por exemplo, as representações do brasileiro e de sua constituição étnica presentes na tropicologia de Gilberto Freyre, as saudosas memórias de infância de José Lins do Rêgo no engenho de Fogo Morto, a simbologia constituinte do Movimento Armorial encabeçado pelo dramaturgo Ariano Suassuna, a mistura do regional e do global que demarca a forma da festa tropicalista dos compositores baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil. Já no final, aparece a estilizante filmografia e *pop filosofia* de um suposto palhaço degolado. Quem seria ele? Aristides Guimarães? Caetano Veloso? Celso Marconi? Torquato Neto? Jomard Muniz de Britto? Jomard? Aquele que, em sua obra, buscava deformar o ideal de cultura brasileira produzido por todos estes artistas e intelectuais? Mas, afinal, o que faria ele, com sua endiabrada forma de *clown*, em meio a um panteão de intérpretes do Brasil?²

As perguntas lançadas aqui parecem manter o mesmo tom provocativo que as do *palhaço degolado*, personagem e metáfora construída por Jomard Muniz de Britto no filme experimental homônimo que produziria em 1977³. Palhaço que se posta em frente à Casa de Cultura do Recife, antiga Casa de Detenção, onde começa a saltar, bater palmas e gritar por Gilberto Freyre, a quem chama, ironicamente, de “mestre”. Que, sem fazer qualquer tipo de cerimônia, adentra naquele lugar, senta-se à mesa de jantar, de onde começa a reverberar ataques à maneira como este, ao lado de outros sujeitos *nordestinados*⁴, configurou e autorizou

¹ LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos. Babilônios somos. A modo de apresentação. In: LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (Org.). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Tradução: Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 23.

² A escrita deste trecho é livremente inspirada na de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, no texto *Os “maus costumes” de Foucault*. Ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Os “maus costumes” de Foucault. In: _____. *História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história*. Bauru: EDUSC, 2007. p. 113-131.

³ O PALHAÇO DEGOLADO. Direção: Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro. Recife, 1977, 9min22s, son. color.

⁴ A expressão *nordestinados* é apropriada por Jomard Muniz de Britto, possivelmente, a partir do poema homônimo de Marcus Accioly. Mas a expressão também é observado na poesia *Nordestino sim. Nordestinado não*, do poeta popular cearense Patativa do Assará. O poema de Patativa adverte seu leitor de não atribuir ao nordestino um suposto “destino dado por Deus”, que lhe causaria padecer ou que lhe atribuisse o sentimento de fracasso e de inferioridade. Na obra de JMB, a definição daqueles que, postados no lugar de “guardiões da cultura”, dedicariam sua vida e sua obra à manutenção da imagem do Nordeste construída sob o signo da tradição. Sugere

um dado conjunto de leituras de Brasil. Palhaço que, mais adiante, chegaria ao topo do local, onde passa a invocar seu outro “mestre”: Ariano Suassuna, *mestre armorial*, e suas armas e brasões armoriais, debochando de suas tentativas de *armorializar* o Nordeste e o Brasil, concebendo-o unicamente sob o signo das tradições, de um passado medieval e colonial que formatou seu povo, sua origem e sua identidade: a heráldica, a genealogia, a figura da onça caetana. Não se sabe se isso pretendia, mas esse palhaço parece ter em seu bojo a necessidade de desenredar as tradições que ora constituíam uma ideia de Nordeste e de Brasil. Parece compreender que o Nordeste é fruto de uma invenção discursiva, do processo de *nordestinização* de uma região, da maquinaria de uma produção e, principalmente, da repetição de textos e imagens⁵, tais como aqueles que ora repete, ora procura sistematicamente subverter.

Provavelmente, e de maneira compreensível, a figura enigmática de Jomard Muniz de Britto tenha se transformado, ao longo dos últimos anos, em um sinônimo de polêmica, fragmentação, deboche e pastiche. Em seus escritos recentes, notadamente nos *atentados poéticos*⁶, é perceptível um sujeito estrangeiro para si mesmo⁷, com necessidade extrema de visibilidade, de dar-se ao público através de textos microbianos que chegam de surpresa em caixas de e-mails e outros instrumentos de divulgação – já que o próprio jamais abandonou a prática nanica de distribuir seus textos em pedaços de papel aos passantes, muitas vezes utilizando-se sorridentemente da própria infâmia, desejoso que solenizem a sua vida como sendo, justamente, a de um *homem infame*⁸. Em escala semelhante encontra-se sua atitude

também uma crítica, feita de forma mordaz, a uma suposta *nordestidad*, enunciada na obra da escritora cearense Rachel de Queiroz, como forma de identificar e cristalizar a imagem do sujeito nordestino. Ver: ACCIOLY, Marcus. *Nordestinados: poemas-canção*. Recife: Editora Universitária, 1971. ASSARÉ, Patativa do. *Nordestino*, sim. *Nordestinado*, não. In: _____. *Ispinho e fulô*. Petrópolis: Vozes, 1990. p. 25-28.

⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011. p. 348.

⁶ Os *atentados poéticos* consistem em textos, publicados em folhas de papel e distribuídos manualmente ou através de e-mails, pelo próprio Jomard Muniz de Britto. Sua configuração remete à imprensa alternativa, de caráter fragmentário, uma vez que trata de acontecimentos, contradições e ideias relacionadas às condições de existir de seu tempo. A expressão surge com o livro, publicado por Jomard em 2002, na qual aparece como sinônimo de ensaios de poesia sobre diversos temas, que vão desde intelectuais com os quais dialoga – Alan Lightman, Braulio Tavares, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Glauber Rocha, Ítalo Calvino, Luis Costa Lima, Marcel Proust, Mário Faustino, Nobert Elias, Peter Burke, Roger Chartier, Roland Barthes, dentre outros – até as suas leituras e impressões sobre o Brasil, expressa em textos como *O Palhaço Degolado*, *Inventários de um Feudalismo Cultural Brasileiro* e *Arrecife de Desejo*. Ver: BRITTO, Jomard Muniz de. *Atentados poéticos*. Recife: Bagaço, 2002.

⁷ A ideia de *estrangeiro* é tomada, aqui, na perspectiva colocada pela filósofa búlgaro-francesa Julia Kristeva. Para a autora, o estrangeiro habita em nós mesmos, “é a face oculta de nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que afundam o entendimento e a simpatia”. Ver: KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 09.

⁸ A noção de homens infames no texto é pensada no sentido lançado por Michel Foucault. No entanto, não pretendo nele utilizá-lo de forma disciplinada, linear, mas sim de forma errante. Sigo a indicação foucaultiana de que os autores de quem gostamos devemos usar, abusar, fazê-los gemer e protestar. Ver: FOUCAULT, Michel. *A vida dos homens infames*. In: _____. *Ditos e escritos*. v. IV. Estratégia, saber poder. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 203-222.

recente com relação ao documentário produzido, a respeito dele, pela cineasta Luci Alcântara⁹, a partir do qual o próprio Jomard produziria outro documentário¹⁰, considerado por ele uma “versão desautorizada pela diretora”¹¹. Figura inquieta, que atribuiu a si mesmo a alcunha de “mau velhinho”, parece não ter se abatido pelos seus já mais de setenta anos de vida. Ao contrário: eles parecem lhe conformar ainda mais a ideia de ser uma *metamorfose ambulante*¹², na acepção do que Stuart Hall definiria como *sujeito pós-moderno*, de identidade fluida e fragmentária, na medida em que, negando-se a ficar preso em uma única forma de designar a si mesmo, aparece constantemente como fluxo, impossível de definir-se e demarcar-se¹³. Numa aparentemente estranha contradição, Jomard também parece lutar para permanecer um *pronome pessoal intransferível*¹⁴, na medida em que aceita para si e para suas atitudes algumas designações que partem de certas linhas do *maestream* cultural brasileiro. Costuma desejar manter sob seu controle, ainda que indireto, aquilo que sobre ele se diz, o que é visível em grande parte da produção que sobre ele versou, o que pode ser visto na escrita do jornalista José Teles¹⁵ ou em trabalhos da historiografia brasileira recente, dentre os quais os de Francisco Aristides Oliveira dos Santos Filho¹⁶. Contraditório, plural e misterioso, tal como a esfinge da mitologia grega, jamais dá-se a ler por completo, e, em geral, parece também nunca encontrar-se completo. Mas, assim como ela, seduz os que por ele passa e os desafia a decifrá-lo, sob o risco de ser por ele devorado.

A presença de Jomard entre uma série de figuras que participaram, em momentos diversos, de esforços de significação do Brasil não parece estranha se suas vivências culturais

⁹ JMB, O FAMIGERADO. Direção: Luci Alcântara. 2010. 105 min. son. color.

¹⁰ JMB, O FAMIGERADO – VERSÃO DESAUTORIZADA. Direção: Jomard Muniz de Britto. Atentados Poéticos, 2010.

¹¹ TORRES, Fellipe. O paladino das vanguardas. *Diário de Pernambuco*, Recife, 27 jul. 2012. p. 02.

¹² Referência à canção homônima de Raul Seixas e Paulo Coelho, remetendo a ideia de uma identidade em constante perambulação por outras matrizes de ser, pelo constante fluxo e metamorfose. Ver: SEIXAS, Raul. *Metamorfose Ambulante*. In: _____. *Krig-ha, Bandolo!* Rio de Janeiro: Record, 1973. 1 disco sonoro.

¹³ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

¹⁴ A expressão remete ao poema *Cogito*, de Torquato Neto, funcionando como uma metáfora do sujeito que se pretende unívoco, definido segundo uma suposta identidade iluminista, demarcado pelas fronteiras de uma única possibilidade de ser. Ver: ARAÚJO NETO, Torquato. *Os últimos dias de Paupéria*. Organização: Waly Sailormoon. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

¹⁵ TELES, José. *Do frevo ao mangubeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.

¹⁶ SANTOS FILHO, Francisco Aristides Oliveira dos. *Jomard Muniz de Britto e O Palhaço Degolado*: laboratório de crítica cultural em tempos de repressão no Brasil pós-1964. 2012. 302 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina; _____. *O palhaço degolado afrontando as veredas da tradição*: o super-8 jomardiano como instrumento de transgressão e crítica da noção de “cultura brasileira” nas décadas de 60/70. 2009. Monografia (Licenciatura em História) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

forem lidas a contrapelo de sua própria vontade.¹⁷ Nascido no bairro recifense do São José, filho de um paraibano com uma pernambucana, considera-se, tal como afirma textualmente na pequena biografia que abre a segunda edição de *Do Modernismo à Bossa Nova*, um “híbrido de nascença”¹⁸. Desenvolveria, futuramente, suas atividades docentes, uma vez que se tornaria professor das Universidades Federais da Paraíba e de Pernambuco. Acusado de subversivo, é afastado da vivência acadêmica após o golpe civil-militar de 1964. Participa, junto com o educador Paulo Freire, do Movimento de Educação de Base (MEB), instrumento importante para compreender as discussões levantadas em seu primeiro livro, *Contradições do homem brasileiro*, publicado em 1964. Anteriormente, aluno de Estética de Ariano Suassuna, integrara as frentes do Teatro Popular do Nordeste, nos quais ganhara mais vigor sua veia performática. Sua ruptura posterior com Ariano instauraria um ressentimento¹⁹ que se torna presente em sua obra, na qual a figura do dramaturgo paraibano apareceria sempre como alvo de algumas de suas principais esgrimas. Em 1966, na tentativa de pensar uma filosofia da cultura brasileira, enuncia a obra *Do Modernismo à Bossa Nova*, onde pretendia limitar um local para a contemporaneidade dessa cultura. Pouco tempo depois, em 1968, especialmente após a emblemática visita de Gilberto Gil ao Recife, explode, juntamente com outras figuras da cena cultural recifense do período – a exemplo de Aristides Guimarães e Celso Marconi – em manifestos tropicalistas, que seriam apropriados pelas letras de Caetano Veloso sob a alcunha de *Pernambucália*, como uma espécie de desdobramento pernambucano do tropicalismo baiano. Imerso entre múltiplas tentativas de significação de Brasil, é possível perceber, através das linhas constitutivas de Jomard Muniz de Britto, a presença de *sujeito-signo*²⁰, inserido nos embates que, desde meados da década de 1960, travaram-se, no esforço de delinear uma pretensa *linha evolutiva* para a cultura brasileira.

¹⁷ A leitura a contrapelo de Jomard Muniz de Britto, aqui, seria uma tentativa de cronologizar suas vivências, ordená-las, de forma a organizá-lo como um sujeito linear. Em sua obra, Jomard costuma utilizar-se da tentativa de fazer o oposto, sempre buscando fugir das linearizações.

¹⁸ BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 15.

¹⁹ Tomo aqui o ressentimento a partir de uma perspectiva conceitual. Nesse sentido, o mesmo é considerado uma dimensão das emoções marcada pelo recalque, a necessidade de devolver-se ao outro na forma de negatividade. O ressentimento pode ser tomado como uma categoria filosófica e histórica a partir das leituras de Friedrich Nietzsche e, posteriormente, Pierre Ansart. Ver: ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stela; NAXARA, Márcia (Org.). *Memória e (res)sentimento*: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: UNICAMP, 2006; NIETZSCHE, Friedrich. *O anticristo*: maldição contra o cristianismo. Tradução: Renato Zwick. Rio de Janeiro: L&PM, 2008.

²⁰ A ideia de *sujeito-signo* é fundamentada nas leituras do psicanalista Jacques Lacan, segundo o qual o sujeito não existe em si, mas se constitui no atravessamento que representa para outro significante. Ver: LACAN, Jacques. *O seminário*. v. 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Neste trabalho, essa noção de *linha evolutiva* encontra lastro na ideia lançada por Caetano Veloso, em 1966, em artigo publicado na *Revista Civilização Brasileira*²¹, e reafirmado posteriormente, em sua *Verdade tropical*, a partir de sua tentativa de constituição de uma *linha evolutiva da música popular brasileira*, que teria, segundo ele, a Tropicália como seu ponto de inflexão. A mesma discussão é levantada por Carlos Calado, que, ao escrever a respeito da Tropicália como “um movimento mais ou menos organizado”, compreende que uma gama de artistas posteriores a 1967, poderiam ser vistos como “herdeiros” do referido movimento.²² A linha evolutiva, uma produção de sentido elaborada *a posteriori*, buscava conformar as diversas propostas estéticas, políticas e ideológicas que compunham o ser do Brasil, de maneira a estabelecê-las como partes de um cânone cultural. Atravessado por todas as nomeações canônicas que incidiram sobre o Brasil e sua cultura, Jomard se enxergou, durante boa parte de sua vida, dividido entre tentativas de captura para que se inserisse nessa referida linha – e que, cada qual a seu modo, buscavam traçar um *télos* histórico, cronológico, linear, propondo um *continuum* entre passado e presente – e as táticas de fuga a essas estratégias de captura e nomeação. Na medida em que produzia sentido às diversas maneiras de dizer a cultura brasileira, essa dita *linha evolutiva* forjava, também, uma ordem cristalizadora e normatizadora sobre o Brasil, dando espaço para observar também aquilo que não é cânone, seu lado de fora, o que, ao mesmo tempo, trata-se de um reconhecimento de que sua existência, efetivando sua invenção.

Para que tal intento pudesse ser alcançado, era preciso, primeiro, construir uma periodização da cultura brasileira que fosse convincente e aceita entre seus pares, de forma que sua leitura encontrasse respaldo entre outros artistas e intelectuais. Sobre esse tema, em meados dos anos 1970, tratou o historiador Carlos Guilherme Mota, em sua *Ideologia da cultura brasileira*²³. Para ele, os amplos esforços que tentaram construir um lugar demarcado para essa cultura se conformavam através de cinco grandes períodos: o primeiro, de *redescobrimento do Brasil*, que, entre os anos de 1933 e 1937, abarcou teses de interpretação da realidade brasileira,

²¹ O texto encontra-se, nessa referência e nas seguintes a ele ao longo do trabalho, em sua reedição, na coletânea organizada por Frederico Coelho e Sergio Cohn, para a editora Beco do Azogue. Ver: VELOSO, Caetano; SOARES, Flávio Macedo; BARROS, Nelson Lins de; CAPINAM, José Carlos; LEÃO, Nara; DAHL, Gustavo; GULLAR, Ferreira. Que caminhos seguir na música popular brasileira? In: COELHO, Frederico; COHN, Sergio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. p. 21-22.

²² Ver: VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008; CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

²³ Tese de livre docência de Carlos Guilherme Mota, defendida em 1977, onde pretende pensar os pontos de partida para uma revisão histórica da cultura brasileira, com vistas a perceber os caminhos ideológicos que esta teria tomado ao longo da trajetória intelectual daqueles que buscaram conformá-la. Ver: MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Editora 34, 2008.

tais como a obra de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda; o segundo, dos *primeiros frutos da universidade*, que, entre 1948 e 1951, interligaria os debates marxistas de Caio Prado Júnior e seus contemporâneos; o terceiro, a *era da amplificação e revisão reformista*, datada entre 1957 e 1964, contemplando os debates de esquerda do período liberal-democrático brasileiro; o quarto, com as *revisões radicais*, percebidas entre 1964 e 1969, como tentativas de romper com a instrumentalização da cultura pretendida pelo regime civil-militar; e, por fim, os *impasses da dependência*, contemplando artistas e intelectuais tais como Florestan Fernandes, que analisariam o subdesenvolvimento brasileiro e suas matrizes históricas²⁴. O trabalho de Carlos Guilherme Mota, que instrumentalizaria uma periodização evolutiva para a cultura brasileira, seria publicada em 1977, como tese de livre-docência em História Moderna e Contemporânea da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, seguindo concepções de mundo presentes na própria leitura de Brasil feita pelo autor naquele momento histórico. Treze anos depois, no entanto, o mesmo autor, em conferência proferida na *Université de Paris IV – Sorbonne*, a pretexto das discussões em torno do centenário da República no Brasil, promoveria uma revisão crítica de sua própria obra:

Do subdesenvolvimento, o Brasil torna-se *dependente*. Ao período do *milagre econômico* (1969-1974) correspondeu a eliminação total das liberdades civis. A cidadania – noção frágil em nossa história – desaparece, só se recompondo palidamente no fim dos anos 70, quando a *nova sociedade civil brasileira* irá procurar outros caminhos para pensar as temáticas do republicanismo, dos direitos humanos, do federalismo e da independência econômica e cultural. Na segunda metade dos anos 80, a dívida externa mais alta da história da República, a inflação avassaladora, o baixo índice de escolaridade e a fragilidade institucional levantam graves interrogações sobre o Brasil da Nova República, *país do futuro*.

A *matriz cultural republicana* dos anos 30/40 que abrigou a noção lusotropical de Cultura Brasileira está esgotada. Encerrando também o ciclo militar (1964-1984), impõe-se ao país a busca de sua identidade. Nem Paraíso Terral, como sonhavam protestantes franceses no século XVI, nem Inferno, como imaginava Frei Vicente do Salvador, no XVII. Nem *moderno*, como propunham os modernistas de 1922.

Nesse país imaginário, “o futuro já era”, comentava em 1987 o compositor Antonio Carlos Jobim. Trata-se, já agora, de se enfrentar a História Contemporânea. Para tanto, impõe-se uma revisão crítica dessa Cultura.²⁵

A matriz cultural republicana, pensada por Mota a partir de um repensar sobre a cultura no Brasil na década de 1990, fazia desdobrar-se a incitação do autor de “enfrentar a História Contemporânea”, constituindo, portanto, o pretexto central desse trabalho. Desdobra-se dela

²⁴ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 69.

²⁵ MOTA, Carlos Guilherme. Cultura brasileira ou cultura republicana? *Estudos Avançados*, n. 4, v. 8, 1990. p. 21.

meu desejo de escavar uma ampla teia discursiva que, enredada desde o início do século, mas intensificada a partir de sua segunda metade, buscou afirmar os valores constitutivos de uma pretensa cultura brasileira, bem como esforçou-se em nomeá-la a partir de uma série de *linhas de desejo padrão*. É amparado nesses esforços de constituição daquilo que, aqui, chamo de *linha evolutiva da cultura brasileira*, que explodem outras iniciativas, sob a forma de *linhas de fuga*²⁶, fluxos e deslocamentos, no sentido de apontar descaminhos para essa referida cultura, desarranja-la e submetê-la a um devir menor. No interior das tensões entre as linhas de desejo e as linhas de fuga, emergem o problema de ordem histórica que permeia o trabalho: pretendo, pretextado pelo personagem Jomard Muniz de Britto, pensar as tensões por definir a cultura brasileira, seus movimentos e diretrizes, por vezes autorizadas a falar, bem como aquelas não autorizadas, que passaria a estabelecer linhas de fuga.

A problemática central que levanto indicam caminhos a serem percorridos. A tentativa de buscar respostas, ou, no limite, de configurar historicamente uma intriga que articule um corpo de personagens, interligando-os por uma narrativa que demarque um conjunto de maneiras de escrever e inscrever-se no tempo, é justificada uma vez que pretendo perceber em que medida a nomeada cultura brasileira se constituiu enquanto contemporânea, chegando a ser aquilo que é. Os discursos que a nomearam, desde a década de 1920, ao serem objeto de uma possível retomada, ganham novas dinâmicas, próprias do tempo em que se processava sua releitura. É nesse sentido que uma pretensa ideia de Brasil e de cultura brasileira, ao se entregar a algumas tentativas de síntese, configuram a necessidade de se pensar outras possíveis ordens do tempo, o que, nas palavras de François Hartog, conformariam outros *regimes de historicidade*. Tais regimes, ao se apresentarem diferentes com relação àqueles usualmente pensados, permitem “o desdobramento de um questionamento historiador sobre nossas relações com o tempo”, pretendendo, assim, “instaurar um vaivém entre o presente e o passado, ou melhor, passados, eventualmente bem distanciados, tanto no tempo quanto no espaço”.²⁷ Essa noção de regime de historicidade, definida por Hartog como uma busca de perceber, no interior das ordens temporais vigentes, marcas imbricadas do presente, é necessária para tentar responder aos questionamentos levantados. Se a história, tal como aponta Hartog em outro de

²⁶ O conceito de *linha de fuga* é utilizado aqui à maneira de Gilles Deleuze, como uma antípoda à *linha do território*. É uma *desterritorialização*, e se caracteriza por um descentramento das produções de desejo padrão. Ver: DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

²⁷ HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Tradução: Andréa Souza de Menezes, Bruna Beffart, Camila Rocha de Moraes, Maria Cristina de Alencar Silva e Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 37.

seus textos, é feita de evidências²⁸, pretendo, neste trabalho, percorrer histórias de sujeitos cujos discursos levaram-nos a perceberem-se como possuidores de uma certa vidência²⁹. Nesse sentido, percebendo-se como possuidores de uma espécie de olho acurado para vislumbrar o Brasil e a cultura brasileira, os sujeitos que aparecerão na pesquisa – os quais não cabem ser enumerados, e sim percebidos ao longo da narrativa – transitavam entre visões de cultura e revelações da brasilidade que, muitas vezes, extrapolavam os modelos explicativos e as matrizes discursivas de certas escolas, grupos, ou mesmo de certos movimentos artísticos e estéticos.

Esse trabalho constitui, portanto, um esforço de produzir uma história das formas de pensamento sobre a cultura brasileira e sobre sua contemporaneidade. Assim como retomo em ma das epígrafes, ele emerge do riso que perturba as familiaridades do pensamento³⁰, usando da ironia, da sátira, como forma de produzir o seu enredo.³¹ Se for pensado de maneira genealógica, tal como colocado nas leituras sobre os saberes formuladas por Michel Foucault³², cabe compreender que ele emerge da *dispersão constitutiva dos começos* que forjou um conjunto de pesquisadores, a maior parte deles gravitando em torno de um grupo de pesquisa³³. Emerge, também, da minha própria trajetória acadêmica, uma vez que, no mestrado, me dediquei ao estudo das vivências juvenis, experimentalismos e *guerrilha semântica*³⁴ em Teresina, a partir da trajetória do poeta e cineasta teresinense Torquato Neto, bem como de seus contemporâneos³⁵. Foi essa pesquisa, uma vez que transitava entre as *capturas sociais* que

²⁸ HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira com a colaboração de Jaime A. Clasen. São Paulo: Autêntica, 2013.

²⁹ Tomamos a ideia de “vidência” a partir das leituras que Gilles Deleuze faz a respeito de Michel Foucault. Deleuze, a pretexto de Foucault, elabora a noção de regime de visibilidade, observando as maneiras de ver em um determinado tempo. Ver: DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução: Cláudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

³⁰ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. IX.

³¹ Para pensar a ironia como um dos tropos discursivos a partir do qual escreve o historiador, ver: WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica no século XIX*. Tradução: José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008.

³² FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2013. p. 55-86.

³³ Trata-se do GT “História, Cultura e Subjetividade” (DGP/CNPq), cujas atividades são coordenadas pelo Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco, bem como por uma gama de pesquisadores envolvidos nos estudos de arte, cultura, linguagens e pós-modernidade.

³⁴ O conceito de *guerrilha semântica* é tomado aqui a partir do texto de Ernesto Manuel de Melo Castro, como uma tática de enfrentamento aos usos formais da língua. Caberia enxergá-la enquanto uma arma de guerra à semântica tradicional, ao conjunto de significados atribuídos através das concepções tradicionais. O uso do termo faz referência a instrumentos revolucionários de uso da palavra, tais como o cinema experimental, a literatura marginal e a imprensa alternativa. Ver: CASTRO, Ernesto Manuel de Melo. A revolução da linguagem e a linguagem da revolução. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, ano 68, n. 06, ago. 1964. p. 24.

³⁵ BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica*. 2013. 211 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

tentavam formatar sujeitos sob a ótica disciplinar de uma sociedade conservadora, e a *fuga identitária*³⁶ de jovens que escorriam pelas margens dessas capturas, produzindo uma cultura brasileira a seu modo, que lançou a possibilidade de uma nova abordagem, mais desafiadora, que tentasse observar as transas nas quais se constituía historicamente essa própria cultura e seus lapsos, deslizos e delírios.

Dessa maneira, se considerarmos a escrita da História, tal como fez Durval Muniz de Albuquerque Júnior, como um rio caudaloso e de intensa correnteza, acho plausível dizer que esse trabalho se localiza na sua *terceira margem*, uma vez que nele a História “não se passa apenas no lugar da natureza, da coisa em si, do evento, da matéria ou da realidade, nem se passa apenas do lado da representação, da cultura, da subjetividade, do sujeito, da idéia ou da narrativa”. Entendo, portanto, que a História se passa na margem “onde o que impera é o devir, o fluxo, que desmancha as formas estabelecidas de objetos e sujeitos, que mistura aspectos que aparecem separados, classificados e ordenados após as práticas de análise levadas a cabo pelas ciências”³⁷. Será possível enxergar que não haverá nele a busca por uma escrita de ordem científica, na concepção mais tradicional desse termo, ou mesmo à maneira como pretendiam os festejados historiadores franceses dos *Annales*. Muito menos à forma como o queriam os britânicos da geração de Thompson. Preferi, ao contrário, lançar sobre ele uma escrita que seguisse, tal como seus sujeitos, os caminhos do *verbo encantado*, pensando a teoria como uma “caixa de ferramentas”³⁸, de forma que se torna muito mais importante perceber seu funcionamento do que propriamente guardando com ela uma relação de fidelidade, e também tomando os escritos daqueles que aprecio de forma a usá-los, deformá-los, fazê-los ranger e gritar.³⁹

³⁶ Os conceitos de *captura social* e *fuga identitária* foram apropriados a partir da tese de doutorado de Edwar de Alencar Castelo Branco, na medida em que propõem análises sobre as condições de existir no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Ver: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Deslumbramento e susto: maravilhas tecnológicas, captura social e fuga identitária nos anos sessenta. In: _____. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 49-96.

³⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Introdução – Da terceira margem eu so(u)rrio: sobre história e invenção. In: _____. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história. Bauru: EDUSC, 2007. p. 28.

³⁸ FOUCAULT, Michel; DELEUZE, Gilles. Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução: Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2013. p. 132.

³⁹ “[...] As pessoas que eu gosto, eu as utilizo. A única marca de reconhecimento que se pode testemunhar a um pensamento como o de Nietzsche é precisamente utilizá-lo, deformá-lo, fazê-lo ranger, gritar. Agora, que os comentadores digam se somos ou não fiéis, isso não tem nenhum interesse.” Ver: FOUCAULT, Michel. Entrevista sobre a prisão: o livro e seu método. In: _____. *Ditos e escritos*. v. IV. Estratégia, poder-saber. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 174.

Para pensar as questões aqui levantadas, considero pertinente a discussão sobre a contemporaneidade nas mediações culturais, propostas no trabalho de Homi K. Bhabha, no qual este nos ajuda a entender que a cultura contemporânea, enquanto um trabalho de passagem – portanto, articulado a uma transformação constante de lugares, valorações e identidades – constitui-se em “um processo de deslocamento e disjunção que não totaliza a experiência”⁴⁰. Em semelhante medida, esse texto nos ajuda a pensar a contemporaneidade como uma condição do presente, portanto, intrinsecamente vinculada aos valores e aspirações desse tempo. O contemporâneo significaria, portanto, uma vivência que olha “para além das fronteiras do nosso tempo”. Faz-se necessário, nesse sentido, discuti-lo a partir de alguma referência temporal vista a partir do presente – o passado com o qual se pretende romper ou manter vínculos, ou o futuro, no qual se buscará projetar as aspirações e desejos:

[...] O imaginário da distância temporal – viver de algum modo além das fronteiras de nossos tempos – dá relevo a diferenças sociais, temporais, que interrompem nossa noção conspiratória de contemporaneidade cultural. O presente não pode mais ser encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa autopresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por sua descontinuidades, seus desigualdades, suas minorias. [...] ⁴¹

Se a contemporaneidade se mostra enquanto um conceito relativo, portanto problemático quando tomado como uma categoria fechada, única e intransferível, procurarei tomar esse conceito como uma possibilidade para pensar as múltiplas discussões sobre a cultura brasileira trazidas pelos personagens dessa pesquisa como a tentativa constante de “encontro como ‘o novo’ que não seja parte do continuum de passado e presente”⁴², de forma que essa relação entre passado e presente – no caso, articulada aos desdobramentos e transformações sofridas no interior das ideias sobre o Brasil – se apresentem articuladas às vivências no tempo, e não apenas como perspectivas de uma nostalgia nacional.⁴³ A partir do que nos ensina Homi Bhabha, compreendo que os sujeitos que buscam inventar outras dimensões de Brasil e de cultura brasileira, percebendo-se no interior de uma relação intervalar entre passado e presente, investem sobre seu tempo e sobre as condições de pensamento a respeito da cultura de maneira fluida. Percebem que são fluxo e, portanto, agem como fluxo. Principalmente, que são críticos dos cânones culturais, e pretendem solapar suas certezas. Suas práticas correm na esteira

⁴⁰ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 25.

⁴¹ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 23.

⁴² Ibid., p. 27.

⁴³ Ibid.

contrária ao que Edmar Oliveira⁴⁴ chamaria de uma “cultura que caminha pelas calçadas de paletó e gravata”. Os sujeitos com os quais essa pesquisa lida, *visionários de um Brasil profundo*, caminham, portanto, no sentido oposto: o de uma cultura que “já usa colares e cabelos longos por esses Brasis afora”⁴⁵. Ao longo das linhas que traço para esse trabalho, busco sua definição de cultura naquilo que produzem seus sujeitos protagonistas, Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos. Busco a cultura nos caminhos lançados pelo *verbo encantado*, fruto de uma liberdade que já soa no horizonte, ao contrário do *verbo engravatado*, aquele dos quais se utilizam os intelectuais que, historicamente, buscaram cristalizar o Brasil e a cultura brasileira.⁴⁶

Será visível também que, neste trabalho, aceitei sem grandes restrições aquilo que é proposto por Arlette Farge, ao pensar o arquivo como possuindo um sabor, marcado pela “errância por meio das palavras de outro”. Além disso, cabe percebê-lo, tal como afirma Michel Foucault, como um lugar de poder, na medida em que seus detentores traçam linhas de normatização que autorizam ou interditam seu acesso ou seu manuseio. Poder que se espraia em múltiplas possibilidades a serem pensadas pelo historiador – este, por sua vez, sendo um detonador do arquivo, seu violador, cujo desejo premente seria o de submetê-lo a um devir menor.⁴⁷ É com essa intenção que, em termos empíricos, fiz uso de uma multiplicidade de fontes, que vão desde manifestos culturais, passando por atas de reuniões e publicações do Conselho Federal de Cultura, produções de cunho ensaístico que trataram sobre o ser do Brasil e da cultura brasileira, material hemerográfico que deu subsídio a disputas e tensões intelectuais fermentadas no período estudado e produções de cunho literário, até a filmografia superoitista produzida em Pernambuco. As fontes investigadas foram adquiridas, fisicamente, através das obras literárias obtidas em sebos e arquivos, de material hemerográfico obtido juntamente ao Arquivo Público do Estado do Piauí, e virtualmente, pelos acessos aos acervos transcritos ou digitalizados de espaços tais como o site da Fundação Casa Gilberto Freyre, da Fundação Joaquim Nabuco, da Hemeroteca Digital Brasileira e do portal de vídeos YouTube, no qual foram adquiridos todos os filmes discutidos ao longo do texto.

Esse capital empírico possibilitou o trabalho de bricolagem, através do qual essa pesquisa foi produzida. Resolvi, diante desse método, não apenas estabelecer com ele uma

⁴⁴ Psiquiatra piauiense, foi diretor do Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro (RJ). Na juventude, participou de movimentações juvenis em Teresina entre 1972 e 1974, ao lado do grupo que seria nomeado de “Geração Torquato Neto”, produzindo imprensa alternativa, tais como os jornais *O Estado Interessante* e *Gramma* (ambos de 1972), e o filme em super-8 *Miss Dora* (1974). Protagonizou o super-8 *O Terror da Vermelha* (1972), dirigido por Torquato Neto.

⁴⁵ OLIVEIRA, Edmar. Verbo engravatado. *O Estado Interessante*, Teresina, 16 abr. 1972, p. 07.

⁴⁶ OLIVEIRA, Edmar. Verbo engravatado. *O Estado Interessante*, Teresina, 16 abr. 1972, p. 07.

⁴⁷ FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. Tradução: Fátima Murad. São Paulo: EDUSP, 2009.

relação de pesquisador, mas, mais do que isso, assumir a figura do *bricoleur*⁴⁸, com a qual também se (in)veste Jomard Muniz de Britto, em suas perambulações estéticas, políticas e ideológicas pelas noções de Brasil e de cultura brasileira. Esse uso também é colocado por Michel de Certeau, quando entende a possibilidade de que os sujeitos ordinários de que trata os estudos de *A invenção do cotidiano* usem as inúmeras e infinitesimais metamorfoses da lei, segundo nossos próprios interesses e regras.⁴⁹ De maneira geral, também tomo, aqui, livremente, a fonte histórica à maneira como Georges Didi-Huberman tratava a imagem: observo-as como *olhos da história* – ainda que, quase sempre, míopes e necessários de uma ajuda e direcionamentos da narrativa – a partir do qual observamos aquilo que possuiria tenaz vocação para ficar invisível.⁵⁰

Na tentativa de dar conta da discussão à qual me propus, estruturei o trabalho em quatro capítulos. Embora cada um deles constitua uma unidade, existe uma articulação entre todos, de forma que eles buscam conduzir o leitor às considerações possíveis para os problemas de ordem histórica levantados nesta introdução. No primeiro, fiz uma análise das condições históricas de existência em que emergiram uma série de esforços de nomeação da cultura brasileira, na tentativa de constituir o que seria designado, nas palavras de Ariano Suassuna, de uma certa Ilha Brasil, criada “no avesso do mundo”, como um reino da “Rainha do Meio-Dia”. Buscando fazer um estudo que contemple esse amplo debate em torno da configuração do ser da cultura brasileira, procurei observar a dispersão constitutiva dos começos nas quais se fabricaram discussões que opuseram modernistas e regionalistas na primeira metade do século XX para retomar esse debate na década de 1960, momento em que emergem duas grandes frentes que buscaram demarcar um local para a cultura brasileira: a *sociologia freyreana*, a partir da qual aflora uma pretensa nomeação nordestina do Brasil, centrada em espaços institucionais tais como a Universidade Federal de Pernambuco e o Conselho Federal de Cultura, e a *sociologia paulista*, a partir da qual se desdobra uma tentativa de *nomeação marxista* do Brasil, baseada nos estudos do grupo do sociólogo Florestan Fernandes, articulados em torno da Universidade

⁴⁸ A expressão faz referência ao método da bricolagem (expressão oriunda do francês *bricolage*), na qual o pesquisador atuaria na produção de sentido àquilo que ele mesmo produziria. A bricolagem seria, portanto, constituída no fazer-se, no conjunto de práticas cotidianas elaboradas pelos sujeitos, na medida em que participam das vivências de seu grupo social. No campo da pesquisa, o método da bricolagem proporciona um exercício ao pesquisador, na medida em que este, investido de um poder para elaborar, reelaborar, desconstruir e remontar a linguagem, as fontes e os signos com os quais lida, promovendo uma constante transformação – ou metamorfose – destes, no andamento da própria pesquisa. Para uma discussão mais ampla a respeito, ver: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. v. I. Artes de fazer. Tradução: Ephraim Ribeiro Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.

⁴⁹ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. v. I. Artes de fazer. Tradução: Ephraim Ribeiro Alves. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 40.

⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todos: memoria visual del Holocausto*. Tradução: Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004. p. 67.

de São Paulo. Em torno delas, analisei também outras tentativas de nomeação, tais como o Movimento Armorial, centrado na figura de Ariano Suassuna, e a Tropicália, cristalizada em torno das figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre as quais aparecem manifestações outras, tais como os Centros Populares de Cultura (CPCs) e o Cinema Novo. O objetivo do capítulo foi, portanto, pensar essas múltiplas tentativas de nomeação como esforços de constituir uma *linha evolutiva para a cultura brasileira*, articulada em prol de uma ordem discursiva e de uma linha de desejo padrão à qual pretendia-se que toda e qualquer outra análise e interpretação da realidade nacional se encontrasse submetida.

No segundo capítulo, busquei estabelecer uma leitura contra-biográfica de Jomard Muniz de Britto, observando de que maneira este, potencialmente contraditório, envolve-se nas próprias contradições da cultura brasileira, metaforizada na famigerada Ilha Brasil. O sujeito, então um jovem professor universitário, foi situado como uma figura integrada aos cânones culturais existentes no Brasil do período. Trata-se, em sua escrita, de alguém ainda intimamente articulado à pretensa *linha evolutiva da cultura brasileira*, visto que aparece envolvido com as diversas movimentações culturais do Recife – tais como o Teatro Popular do Nordeste – e o Movimento de Educação de Base, no qual atua ao lado de Paulo Freire. Nesse sentido, o capítulo encontrou suporte empírico na própria obra escrita de Jomard entre os anos de 1964 e 1968, contemplando os trabalhos *Contradições do homem brasileiro* e *Do Modernismo à Bossa Nova*, bem como os textos *Por que somos e não somos tropicalistas* e *Inventários de nosso feudalismo cultural*, os dois manifestos tropicalistas que assina, ao lado de Aristides Guimarães, Celso Marconi e outros sujeitos. Dessa maneira, o capítulo procurou pensar um sujeito imerso nas articulações próprias nas aporias de seu tempo, aceitando tais nomeações. Também se buscou perceber em que momento seu vínculo com tais estruturas se partiria e daria lugar a uma postura combativa do sujeito.

O terceiro capítulo foi dedicado a um estudo sobre a busca empreendida por Jomard Muniz de Britto de estabelecer um desmonte discursivo da Ilha Brasil. Através de sua produção literária e, principalmente, dos filmes experimentais produzidos por ele na década de 1970, busquei promover uma leitura de como o sujeito Jomard apropria-se do signo do *palhaço degolado*, promovendo um arrombamento das concepções tradicionalmente difundidas de Nordeste, Brasil e cultura brasileira. Em contrapartida, busquei também perceber como o mesmo Jomard que arromba encontra-se, contraditoriamente, ainda envolvido com os paradigmas que busca romper, na medida, por exemplo, em que se aceita como parte de uma nomeada *Pernambucália*, onde percebi denotar em sua produção fílmica profunda carga de ressentimentos pelo seu ostracismo, resultante de seu enfrentamento dos cânones. Portanto,

tentei, neste capítulo, compreender em que medida esse sujeito habita o território das contradições, conformando-se tanto como ruptura, arrombamento, desmonte, quanto como alguém idêntico a si mesmo, pedaço da subjetividade da qual deseja apartar-se.

Por fim, no quarto e último capítulo, procurei perceber, a partir das *aquarelas do Brasil* e dos *atentados poéticos* lançados por Jomard a partir da década de 1980, suas relações com outros tantos sujeitos, os quais chamo de *visionários de um Brasil profundo*. Nesse capítulo, apresentei suas tentativas não mais de enfrentamento, mas de vazamento pelas margens dos esforços de canonizações de Brasil. Observei aqui esse sujeito em aproximação, através de intervalos identitários e temporais, com outras figuras das letras e das artes em seu tempo, tais como Ignácio de Loyola Brandão, Jorge Mautner, José Agrippino de Paula, Roberto Piva, Torquato Neto e Waly Salomão, uma vez que todos eles, cada um, “à sua maneira ou ao seu modo”⁵¹, tentaram promover um estilhaçamento dessa dita *linha evolutiva da cultura brasileira*, notadamente produzida *a posteriori*. Na perspectiva nietzschiana, da percepção de que apenas do caos é possível emergir uma estrela bailarina⁵², tentei captar as subjetividades que, desse estilhaçamento, fizeram emergir uma série de maneiras de percepção do Brasil, chamadas por mim de *brasilidades deslirizantes*, conformadas nos deslizes e delírios desses visionários. Optei pela forja dessa categoria na medida em que compreendo a história como uma protoarte, próxima da ciência e da filosofia, mantendo com esses campos diálogo permanente.⁵³ Aqui, portanto, desejei aproximá-la da filosofia, e mais precisamente da chamada filosofia da diferença, na medida em que me aproximo de Gilles Deleuze e Félix Guattari, segundo os quais os filósofos, condição que eu tomo também para os historiadores próximos da filosofia, são amigos dos conceitos, conceitos em potência, sendo um de seus ofícios possíveis, também, a criação de conceitos.⁵⁴

Essa estrutura pode despertar um outro estranhamento a alguns leitores, uma vez que podem pensar que esse trabalho não se utilize de um recurso usual da pesquisa em história: a delimitação clara, em seu título, de um recorte espaço-temporal. Isso, no entanto, não significa que nele não se opere com um tempo e um espaço. Penso a relação entre temporalidade e

⁵¹ A expressão “à sua maneira ou ao seu modo” advém de Gilberto Freyre, sendo satirizada pelo palhaço degolado interpretado por Jomard Muniz de Britto, no filme homônimo, na medida em que remete à apropriação peculiar feita pelo sociólogo pernambucano de uma série de movimentos aos quais se vinculou ou aos quais foi atribuído.

⁵² NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zarathustra*: um livro para todos e para ninguém. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

⁵³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. História: a arte de inventar o passado. In: _____. *História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história*. Bauru: EDUSC, 2007. p. 64.

⁵⁴ Para Gilles Deleuze e Félix Guattari, “criar conceitos sempre novos é o objeto da filosofia”. Ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 11.

espacialidade, em grande medida, a partir da lógica proposta por Michel Foucault, a partir da qual imagino o tempo como se produzindo no interior de um espaço. Em outras palavras, é a transformação no âmbito dos espaços que produz sentido a outras formas de percepção do tempo. O tempo histórico seria a configuração de uma determinada cena, de uma determinada figura. A historicidade seria, portanto, resultado da passagem de uma figura para a outra, a percepção do que mudou de uma cena para a outra.⁵⁵ Além disso, vejo ambas as dimensões como territórios fugidios, que extrapolam a ambiência física. Uma vez que lido com sujeitos históricos que, em seu *escrever* do Brasil, habitam lugares distintos – que vão desde o Recife até São Paulo, passando por Teresina, João Pessoa, Salvador, Rio de Janeiro e tantos outros – não é possível encontrar na dimensão física das espacialidades a localização histórica do trabalho. Essa localização se dá, em contrapartida, através do *espaço da escrita*, visto que os personagens que se enredam nas suas tramas vivem nas folhas de papel, suscitam espaços em branco, escrevem sobre ele suas vivências, escrevem pelas margens, saltando entre descontinuidades, passagens e transições.⁵⁶

Em semelhante medida, sua dimensão temporal é abarcada pela possibilidade de um tempo em espiral, que se encolhe ou esgaça de acordo com os acontecimentos inauguradores. É, portanto, um tempo não-reconciliado, no qual, “ao invés de uma *linha* do tempo temos um *emaranhado* de tempo; em vez de um *fluxo* de tempo vemos surgir uma *massa* de tempo; em lugar de um *rio* do tempo, um *labirinto* do tempo”⁵⁷. Portanto, conceitos tais como o de *geração*, que possibilita essa ampliação da discussão a respeito do tempo, se apresenta como possibilitando um tempo móvel, fluido, cuja dimensão aproxima sujeitos de linhas de percepção do mundo semelhantes, possibilitando, dessa maneira, o encontro entre Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos.⁵⁸ Seus contemporâneos, a partir dessa perspectiva, são observados aqui em duas chaves. Uma delas contempla aqueles que, efetivamente, conviveram e produziram ao lado de Jomard, sejam como figuras às quais ele se referia em seus textos, seja a seus colegas e correspondentes, grupo no qual se encontram sujeitos tais como Gilberto Freyre, Ariano Suassuna, Celso Marconi, Aristides Guimarães, Caetano Veloso e Gilberto Gil. A outra chave contempla aqueles cuja relação com Jomard não se procedia numa linha direta, mas numa

⁵⁵ FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. *Ditos e escritos*. v. III. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 428-438.

⁵⁶ PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Traducción: Jesús Camarero. Barcelona: Montesinos, 2001.

⁵⁷ PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*: imagens do tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. XXI.

⁵⁸ SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos & abusos da história oral*. São Paulo: FGV, 2006. p. 131-137.

relação de sincronia sobre as formas de enxergar o Brasil, entre os quais incluem-se Jorge Mautner, José Agrippino de Paula, Torquato Neto, Ignácio de Loyola Brandão, Roberto Piva e Waly Salomão. Em ambos os casos, a noção de contemporaneidade é submetida a uma noção que nos possibilita compreender que as ideias, perpassando os sujeitos em diferentes temporalidades, os integram ou os separam de acordo com certos acontecimentos ou leituras do mundo, de forma que é possível perceber esses sujeitos como “contemporâneos” entre si em alguns momentos de suas histórias e não sê-lo em outros.⁵⁹

Em vista dessas questões, deixo os leitores com os meandros do trabalho. Não sem antes fazer dois alertas finais. O primeiro é que se trata de uma pesquisa que, embora articule-se em torno de signos, é, tal como afirma Nietzsche, humana, demasiadamente humana⁶⁰. Seu mote é perceber não as *origens*, mas os *começos* de algo, em sua profusa dispersão constitutiva, compondo um estudo baseado no fragmento. A escolha dos personagens e textos que nele discuti “não seguiu outra regra mais importante do que o meu gosto, meu prazer, uma emoção, um riso, a surpresa, um certo assombro ou qualquer outro sentimento, do qual teria dificuldade, talvez, em justificar a intensidade”⁶¹, afinal, penso, tal como o Brás Cubas de Machado de Assis, que devemos ficar com as vantagens do método e não com a sua rigidez, já “que isso de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quartirão”⁶². Insere-se, portanto, numa história cuja natureza é profundamente lacunar⁶³, marcada pela necessidade de compor, com outros retalhos de acontecimentos, uma ampla colcha que vem sendo montada ao longo do tempo. A segunda é que se trata de um trabalho que assume uma postura militante por uma maneira de praticar o ofício do historiador, marcado pelo prazer e pela indisciplina. Ao mesmo tempo o prazer do historiador em fazer história, respeitando os limites do seu ofício⁶⁴, e, em paradoxo, “o prazer da confusão de fronteiras, bem

⁵⁹ ÉRIBON, Didier. *Michel Foucault e seus contemporâneos*. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1996. p. 10.

⁶⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiadamente humano: um livro para espíritos livres*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁶¹ FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. *Ditos e escritos*. v. IV. Estratégia, saber-poder. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução: Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 2006. p. 202-222.

⁶² ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. [p. 20.]

⁶³ VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Tradução: Alda Batazar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: UnB, 2008.

⁶⁴ VIDAL, Laurent. Alain Corbin: o prazer do historiador. Tradução: Christian Pierre Kasper. *Revista Brasileira de História*, São Paulo. v. 25, n. 49, 2005, p. 11-31.

como da responsabilidade em sua construção”⁶⁵. Entendo que, de maneira semelhante à afirmativa de Umberto Eco, de que fazer uma tese signifique, além de qualquer coisa, divertir-se⁶⁶, o ato de escrever história seja mais prazeroso se erigido como um saber promíscuo. Prefiro, defendendo e procuro, aqui, praticar uma *história-fuga*, que seja, principalmente, indócil, insolente e antinormativa. Uma história que, assim como eu, esteja num constante aprendizado a partir do qual venha, a cada dia, a ficar mais indisciplinada.⁶⁷

⁶⁵ HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 37.

⁶⁶ ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Tradução: Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2014.

⁶⁷ MONTEIRO, André. É preciso aprender a ficar (in)disciplinado. *VI Simpósio em Literatura, Crítica e Cultura*, Universidade Federal de Juiz de Fora, maio 2012.

1

GENESIS:

disputas simbólicas e esforços sistemáticos de nomeação da
cultura brasileira

No princípio era o Verbo [...].

João, 1:1.

A bula papal que criou o Tratado de Tordesilhas, estipulando que as terras a serem 'descobertas' a leste de um meridiano convencionalizado pertenceriam a Portugal, e deixando as que estivessem a oeste dessa linha para a Espanha, explica a necessidade de que se desse um novo 'descobrimento' e de que este fosse português. Mas eis que na escola aprendemos – e a bela carta de Pero Vaz de Caminha narrando a viagem ao rei de Portugal nos assegura – que o acaso empurrou a frota cabralina para a costa brasileira. Ficamos assim com essa imensa ilha flutuante, homônima da ilha utópica dos europeus medievais, e talvez mais irreal do que ela, esse enorme lugar-nenhum cujo nome arde.

Caetano Veloso

[...] Sou um brasileiro, um latino-americano. Pertenço, portanto, aos povos castanhos e insulares – também insulados – da Rainha do Meio-Dia, povos integrantes da Raça parda e Bruna do mundo, isto é, povos ao mesmo tempo noturnos e solares, apolíneos e dionisíacos, mais dançarinos e musicais do que reflexivos, mais da “plástica sensual” e da pulsação do ritmo do que abstração.

Ariano Suassuna

*Eu ouço as vozes
Eu vejo as cores
Eu sinto os passos
De um outro Brasil que vem aí*

Gilberto Freyre

1.1. As diversas faces de Orfeu: precursores e redescobertas do mito da brasilidade

Entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1960, parecia ser possível perceber, tanto dentro quanto fora do Brasil, um sentimento latente de redescoberta. Enquanto do lado de fora a publicação de *On the road*, romance pulsante de sentimentos de Jack Kerouac, lançava um novo olhar sobre as identidades e os espaços dos Estados Unidos da América – em visível redefinição do lugar de alguns sujeitos no mundo –, do lado de dentro outras questões pareciam emergir do que, para muitos, seria considerado o momento em que afloravam novas e imprevisíveis condições de existência no país. Dentre essas questões, a própria ideia de uma identidade nacional ganhava espaço, na medida em que coincidia com a efluência de outros valores éticos e estéticos que explodiam com os meios de comunicação, os ritmos e guitarras elétricas norte-americanas, a liberação dos corpos e sexualidades que pipocavam em espaços como a Europa e a América do Norte. Inserido no interior da aldeia global, outrora celebrada nos ditos e escritos de Marshall McLuhan, o Brasil, possivelmente conformado enquanto uma ilha tropical, apontava suas possíveis formatações nessa época. Era, nos discursos de sujeitos que buscavam estereotipá-lo, um pedaço de mundo extenso e multicolorido, gigante pela própria natureza, dançante pelas formas provocantes de suas mulatas, bravo pelos braços fortes de seus descendentes de escravos e homens sertanejos e profundo em signos e saudades.

Nesse momento de redescoberta, a necessidade de pensar uma interpretação para o Brasil parecia estar se tornando o objetivo premente de um amplo conjunto de artistas e intelectuais. Esse ideal, outrora propalado por poetas, cronistas, arquitetos e médicos higienistas, formatou, desde o século XIX, um ideal de modernidade brasileira, cuja expressão física se constituía na conformação de cidades com amplas ruas, bulevares iluminados e frequentados por gente afrancesada que em quase tudo buscava inspiração nas vivências londrinas e parisienses do final do século anterior. Agora, próprio de um outro tempo, o ideal de modernidade era vinculado a outras figuras e formas de pensamento, semelhantes no quesito diversidade aos que apareceram outrora. Se, no início do período republicano, apareciam ideais de um Brasil moderno conformados sob identidades como os acordes órficos paulistanos, a malandragem carioca, a luso-tropicologia pernambucana e o estereótipo sertanejo, nesse momento que ora observamos ainda se percebiam uma série de regularidades. A exemplo disso, em 1956, a publicação do romance *Riverão Sussuarana*, do jovem baiano Glauber Rocha, aparecia edificado sobre esse esforço de lançar uma nova linguagem sobre o Brasil, um conjunto de enunciados que buscavam evidenciar, através de seu personagem-título, uma

alegoria da brasilidade colorida pela “prosa do mundo”, uma representação de uma “filosofia sertã”, buscando seus lastros nas publicações dos romances sertanejos de João Guimarães Rosa e no acontecimento que era sua tradução para o francês, através da Editions du Seuil, na medida em que percebia em sua produção a internacionalização do Brasil, a exportação da imagem do que poderia ser o brasileiro e suas artes de fazer. Em outras palavras, significava um lançar para fora da ilha, através da linguagem, um manancial tupiniquim onde encontravam-se presentes o “latifúndio e suas guerras de jagunços, mitologia vaqueira, duelo entre Demo e Deus, língua e amor, costume, jeito de SER.”⁶⁸

A produção de sentido a uma pretensa brasilidade sertaneja convivia com outras dizibiliades e visibilidades sobre o Brasil, expressa em um conjunto de temas que apareciam em diferentes debates no âmbito do pensamento social. Um deles era a ainda renitente discussão em torno de uma suposta tropicalidade, que se internacionalizava no interior da multiplicidade de signos desse momento histórico. No mesmo ano da escrita do romance de Glauber Rocha, um exemplo possível para pensar de que forma esse tema era observado dentro e fora do Brasil era o conjunto de discursos que atravessava tanto a estreia da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, quanto o lançamento do filme *Orphée Noir (Orfeu Negro)*, produção ítalo-brasileira dirigida por Marcel Camus. As impressões da mídia brasileira e estrangeira em torno de uma peça e de um filme que remetiam ao mito grego de Orfeu, deslocando-o para as favelas cariocas, denotavam o desejo brasileiro de se fazer ler na dimensão externa a si mesmo. Tal leitura, embora ganhasse forma sob o signo de uma identidade nacional – o brasileiro mulato, arrebatado pelo sentimento de harmonia e por uma conformação étnico-racial demarcada pelo hibridismo carnavalesco, órfico, alegre e democrático – serve como pretexto para uma reflexão sobre as percepções dos brasileiros a respeito sobre si mesmos. Dentre os muitos ensaios que seriam divulgados na imprensa, algumas décadas depois, a respeito dos acontecimentos daquela época, destacaram-se dois textos. O primeiro, *Don't look back: myths, conceptions and receptions of Black Orpheus*, de Charles A. Perrone, publicado em janeiro de 1998 na revista *Studies in Latin American Popular Culture*, promovia uma discussão sobre a recepção da condição racial brasileira e dos incômodos de muitos locais a respeito do filme. O segundo, *Orpheus, from caricature*, publicado pelo compositor e ensaísta baiano Caetano Veloso, no jornal *New York Times* em agosto de 2000, estabelecia um balanço a respeito das múltiplas recepções de *Orfeu da Conceição* e suas diferentes adaptações, como forma de pensar, a partir dali, o próprio mito da democracia racial brasileira. Na tradução realizada por Ana Maria

⁶⁸ ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1978. p. 07.

Bahiana, o texto de Caetano se conformaria numa visão ampla da crítica estrangeira e do registro de público ao filme de Camus, no qual retiraria significados submersos sobre o Brasil e seu racismo inerente:

A afirmação do distribuidor sobre o gosto do público brasileiro assemelha-se ao press-release de Orfeu negro. Ambos falam em nome de um preconceito que parecem não ter, mas que atribuem ao público. Não é absurdo imaginar que o distribuidor de Xica da Silva estivesse sob a influência da lembrança do fracasso brasileiro de Orfeu negro e interpretasse em termos semelhantes aos de Maxwell e outros observadores estrangeiros. As caixas registradoras desmentiram seus prognósticos. Mas isso não prova que no Brasil não existe racismo. Antes expõe as ansiedades de brasileiros e estrangeiros ao tratar do assunto. Esse é de fato um tema crucial para o autoconhecimento das Américas – e o Brasil ocupa lugar singular no panorama. Frequentemente vejo surpresa – às vezes um estranho prazer – no olhar de quem flagra evidência de racismo entre os brasileiros. Mas o que me surpreende é que tais flagrantes possam provocar espanto tão cândido. Será que os comentaristas mais exigentes acreditavam mesmo que em algum lugar do Novo Mundo o pecado original da brutalidade da escravização de africanos tivesse se esvanecido por milagre?⁶⁹

A frequente surpresa, lembrada por Caetano, de estrangeiros ante a constatação de que existia racismo no Brasil possuía bases discursivas e não era, para os brasileiros, algo inédito. Afinal, tal como lembram Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling, em seu *Brasil: uma biografia*, “o país foi sempre definido pelo olhar que vem do exterior. Desde o século XVI, momentos em que o ‘Brazil’ nem era ‘Brasil’, e sim uma América portuguesa profundamente desconhecida, o território já era observado com consideráveis doses de curiosidade”⁷⁰. Também, entre o final do século XIX e o início do século XX, uma série de discursos buscava, renitentemente, açambarcar a ideia de nacionalidade sob a égide da harmonia, embora, tal como lembra Thomas Skidmore, tal sistema socioeconômico tenha sido moldado no interior de um modelo político anômalo nas Américas – um Império com uma monarquia hereditária, enquanto as demais nações independentes americanas buscavam a todo custo libertar-se de toda e qualquer estrutura que lembrasse o julgo europeu.⁷¹

Contribuinte dileto desse ideal, o sociólogo pernambucano Gilberto de Mello Freyre, autor da “libérrima” tese *Casa-grande & senzala*, de 1933⁷², formatava uma leitura de Brasil

⁶⁹ VELOSO, Caetano. Don't look black? O Brasil entre dois mitos: Orfeu e a democracia racial. In: _____. *O mundo não é chato*. Apresentação e organização: Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 23-31.

⁷⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 18.

⁷¹ SKIDMORE, Thomas. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)*. Tradução: Donaldson M. Garschager. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

⁷² FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.

que passava pela cópula que forjaria a nação. Dez anos antes disso, produziria, como dissertação de mestrado na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos, o texto intitulado *Social life in Brazil in the middle of the 19th century*, traduzido e publicado em português em 1964⁷³, primeiro trabalho de fôlego onde aponta a visão que desenvolveria posteriormente. Nela, o branco e o negro se envolveriam em intenso e erótico movimento, conformando a identidade brasílica, ou brasilidade. Seríamos, nos escritos de Freyre, propalados nos idos de 1932, fruto de uma nação ao mesmo tempo lusa e preta. Uma lusatinidade e uma africanidade localizadas geograficamente nos trópicos, o que lhes condicionaria a uma matriz única, diferente de todas as outras. Seriam os brasileiros, pois, donos de uma identidade mestiça que se expressava no calor dos trópicos, e essa *tropicalidade lusa* se tornaria, nesse sentido, sua teoria interpretativa do Brasil.

Mais do que uma interpretação antropológica sobre o ser da nação, a obra de Gilberto Freyre repercutiria, assim como algumas outras de seu tempo, como o ponto gerador de um mito. O mito do Brasil, ou da brasilidade, de uma cultura eminentemente brasileira, que tivesse forma nas curvas e nos músculos de seus homens e mulheres, na confortada democracia que se desdobraria de suas vivências, de sua língua, de seu afeto desavergonhado. Era, portanto, uma cultura híbrida, resultante da mistura entre o eu e o outro, que se tornaria, sobre medida, alguém.⁷⁴ Um alguém ao mesmo tempo safado e saudoso, cuja linha constitutiva seria, por um lado, a relação sexual que o conformou, e por outro, o espaço de onde saía. O brasileiro, o verdadeiro brasileiro, nas linhas de Freyre, era esse alguém que nascia no espaço intermediário entre a casa-grande e a senzala, entre o branco e o preto, cuja cor, língua, gestos e sexo tinham dentro de si a marca da mistura e da alegria. Descrito pela historiadora Maria Lúcia Palhares-Burke como “um vitoriano nos trópicos”⁷⁵, era, ele próprio, resultado de uma mistura que lhe conferia um lugar social bem particular: por um lado era fruto de uma família tradicional pernambucana, de forma que sua escrita se mostra partindo do lugar da casa-grande, e por outro era resultado dos debates intelectuais travados na University of Columbia, onde seria aluno do famoso antropólogo Franz Boas e herdaria dele, bem como de muitos outros mestres seus, o gosto e o gozo pela descrição profunda da antropologia e de tantas outras escritas sobre gente.

Os resolutos esforços de Freyre na busca por conformar uma verdadeira matriz identitária para o Brasil apareciam tanto em sua produção acadêmica quanto em seus escritos

⁷³ FREYRE, Gilberto. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. São Paulo: Global, 2009.

⁷⁴ TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

⁷⁵ PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos*. São Paulo: UNESP, 2005.

poéticos e correspondências. Em 1962, a exemplo disso, era publicado o livro *Talvez poesia*, reunião de alguns de seus escritos. “Talvez poesia? Não: certamente poesia.”, diria o também poeta pernambucano Manuel Bandeira, no ensaio *Gilberto Freyre poeta*, quando, na década de 1920, o sociólogo e ensaísta, autor de extensa produção acadêmica, investia em sua veia literária.⁷⁶ Não que sua produção anterior não expressasse profunda literatura: *Casa-grande & senzala*, pesquisa consagrada no campo das ciências sociais que observa a casa-grande como um ambiente microfísico do poder⁷⁷, apenas para citar um dos muitos exemplos possíveis, seria considerada um clássico do gênero, expressando muito além de um conteúdo acadêmico.

De um modo mais específico, no entanto, Gilberto Freyre dava, em *Talvez poesia*, forma à sua poeticidade dentro do estilo mais tradicional na qual esta se difundia. Seus versos, discorrendo sobre um “outro Brasil que vem aí”, tornava visível um país que se descortinava aos seus olhos, intenso, colorido, esperançoso, democrático e profundo. Em suas linhas, ganhava vida uma brasilidade, definida por um mapa do Brasil que se sobressairia às cores dos Estados, portando as cores das produções e dos trabalhos. Homens que, em vez das cores das três raças, teriam as cores de suas profissões e regiões. Mulheres que guardariam em seu ventre o próprio nascedouro de uma tropicalidade em constante renovação. Das linhas de Freyre emergia um Brasil que poderia ser governado por qualquer brasileiro, desde que fosse digno de seu governo. Que tivesse “olhos para ver o Brasil, ouvidos para ouvir pelo Brasil, coragem para morrer pelo Brasil, ânimo para viver pelo Brasil”. Brasil governado por mãos brasileiras, “brancas, morenas, pretas, pardas, roxas, tropicais, sindicais, fraternais”.⁷⁸

Estética e ideologicamente, a obra poética de Gilberto Freyre ilustrava em versos intenções presentes nos ensaios publicados por ele na primeira metade do século XX. As letras que adornavam *Casa-grande & senzala*, bem como outras obras de sua rubrica, deslizavam sob a metáfora do alpendre da casa-grande, guardando, como um relicário, o lugar social ocupado pelo seu autor. Ao mesmo tempo libérrimo e conservador⁷⁹, trazendo consigo marcas de um patriarcalismo permissivo, Freyre enunciava uma das muitas tentativas de *verdade tropical* que tentariam se afirmar nas escrituras brasileiras de então. Pretendia dizer o Brasil como uma nação racialmente democrática, onde as relações entre brancos, negros e índios, suas matrizes

⁷⁶ A informação encontra-se presente em matéria publicada por Diogo Guedes, no *Jornal do Commercio*. Ver: GUEDES, Diogo. Gilberto Freyre, um talvez poeta. *Jornal do Commercio*, Recife, 24 mar. 2013. Caderno C, p. 01.

⁷⁷ Ver: SILVA, Fábio Lopes da. Freyre & Foucault: Casa-grande & senzala como microfísica do poder. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 3, n. 3, jul/ago/set. 2006. p. 01-20.

⁷⁸ FREYRE, Gilberto. *Talvez poesia*. São Paulo: Global, 2012.

⁷⁹ CARDOSO, Fernando Henrique. *Casa-grande & senzala*, clássico. In: _____. *Pensadores que inventaram o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 79-90.

fundadoras, se confortavam numa ordem harmônica, cujo mote seria justamente a celebração de uma cópula étnica que se processara, historicamente, no sul das Américas.

Esse esforço de construção de um ideal luso-brasileiro encontrado na obra de Gilberto Freyre se inseria em uma série de outros debates que, na mesma década, buscavam delimitar um local para o Brasil. Na medida em que se pretendia o vislumbre de uma brasilidade plural, rica e democrática, era possível notar, também, que a natureza brasileira, sua constituição e povoamento, apresentava-se ante uma complexificação que permitia que análises feitas anteriormente encontrassem em seus próprios autores uma releitura sincera. Exemplo disso, o historiador Sérgio Buarque de Holanda, que, na década de trinta, analisara o conceito de *homem cordial* no artigo *Corpo e alma do Brasil*⁸⁰, aprofundado na obra clássica *Raízes do Brasil*⁸¹, percebe que suas discussões sobre o ser nacional necessitavam de novas leituras, resultando em palestra que proferiria, em 1967, na Escola Superior de Guerra do Rio de Janeiro. Nessa oportunidade, apontava as maneiras como passava a tomar sua própria obra e como as categorias se desdobrariam a partir de sua retomada:

Houve tempo em que eu julguei relativamente fácil e, mais do que fácil, necessário explicar-me a mim mesmo ou, se possível, tentar explicar a outros os traços distintivos da entidade misteriosa e, por menos que o queiramos, ainda indecisa do que se chama de homem brasileiro. Parecia essa necessidade uma imposição tanto mais imperiosa quanto devia corresponder a uma espécie de exame de consciência pessoal, além de nacional.

O prisma pessoal ligava-se talvez, aqui, ao fato uma residência mais ou menos prolongada em terra estrangeira ter servido para aguçar em mim, prematuramente, certa sensibilidade a contrastes entre indivíduos de formação e cultura distintas. Devo notar, aliás, que nada havia, no caso, de parecido com essa reação de íntima hostilidade ou de autodefesa, e vêm ambas a dar no mesmo, que sentem numerosos brasileiros, e não só brasileiros, sempre que se defrontam com um mundo alheio ao de sua origem. Em verdade, o que mais constantemente me atraiu no contraste entre indivíduos de formação e cultura distintas. Devo notar, aliás, que nada havia, no caso, de parecido com essa reação de íntima hostilidade ou de autodefesa, e vêm ambas a dar no mesmo, que sentem numerosos brasileiros, e não só brasileiros, sempre que se defrontam com um mundo alheio ao de sua origem. Em verdade, o que mais constantemente me atraiu nos contatos com outros povos têm sido os movimentos que os fazem antes solidários do que solitários e antagonistas entre si. [...] ⁸²

⁸⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Corpo e alma do Brasil: ensaio de psicologia social*. In: MOREIRA, Pedro; EUGÊNIO, João Kennedy (Org.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008. p. 583-600.

⁸¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

⁸² HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Elementos básicos da nacionalidade: o homem*. In: MOREIRA, Pedro; EUGÊNIO, João Kennedy (Org.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008. p. 617-618.

Em 1928, poucos anos antes da publicação do trabalho de síntese de Holanda, Paulo Prado havia publicado seu *Retratos do Brasil*. Tratava-se de um estudo a respeito da “tristeza brasileira”, ou, de maneira mais clara, da conformação histórica do atraso cultural do país. Para ele – considerado um dos mentores da Semana de Arte Moderna de 1922, intelectual formatado nos debates que, durante todo o século anterior, se processavam na Europa e aportavam no Brasil, através do discurso médico, das políticas de modernização urbana e das práticas higiênicas e de normatização dos corpos –, o Brasil era um país forjado em uma região de clima tropical, geograficamente recortado pelo emaranhado hostil das árvores nativas e etnicamente constituído por uma raça mestiça – portanto, pouquíssimo afeito ao desenvolvimento. Noções como a de *raça* e *civilização* eram questões pertinentes ao tempo no qual este falava, de forma que seu discurso aparecia como um dispositivo de saber científico⁸³, contribuindo para a construção de uma ordem social para o país:

Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram. O esplêndido dinamismo dessa gente rude obedecia a dois grandes impulsos que dominaram toda a psicologia da descoberta e nunca foram geradores de alegria: a ambição do ouro e a sensualidade livre e infrene que, como culto, a Renascença fez suscitar.

Dessa Renascença surgira um homem novo com um novo modo de pensar e sentir. A sua história será a própria história da conquista da liberdade consciente do espírito humano. É assim que a volta ao paganismo – se teve o efeito desastroso para a evolução artística da humanidade que viu estancada a fonte viva da imaginação criadora da Idade Média – é assim que o retorno ao ideal antigo teve como melhor resultado o alargamento, para assim dizer, das ambições humanas de poderio, de saber e de gozo.⁸⁴

A fala de Paulo Prado se insere em uma ordem discursiva e contempla, no limite, uma gama de sujeitos com quem compartilhava o mesmo tempo-espço. Parece trazer consigo a tentativa de demarcar um lugar para o Brasil em uma década na qual, cada vez mais, a busca por uma identidade nacional tornava-se muito mais do que uma questão estética ou uma iniciativa fragmentária de certas instituições intelectuais⁸⁵. A brasilidade se transformava numa forma de unificar os valores e as ideias de um país continental, onde os regionalismos conformavam fragmentos de identidade, expressos, sistematicamente, através de produções

⁸³ Sobre o conceito de dispositivo, ver: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2014.

⁸⁴ PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, 1981. (Biblioteca Estudos Brasileiros, v. 3)

⁸⁵ As instituições às quais me refiro são clubes literários e institutos de história, tais como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IGHB). Ver: GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, 1988. p. 05-27.

artísticas e científicas. Acreditava-se, nesse sentido que, no princípio, o Brasil não era mais que uma palavra. Palavra que se compunha de múltiplos significados. O pau-brasil, árvore nativa que encantara os colonizadores portugueses, fascinados pelo suposto Éden perdido, o presente divino que tinham encontrado após vencer o tenebroso mar e seus perigos, que lhes narrara os escritos fantásticos de Marco Polo. A *terra brasilis*, que se recheava de novos e estranhos sabores, que inundara o mundo do qual saíram. Pindorama, o Brasil, essa instituição de uma linguagem, forjada no interior dos muitos discursos construídos nas entranhas de sua espacialidade, teria diferentes significações. Ao longo de cinco séculos, seja através de relatos de viagem, produções literárias, canções, imagens, memórias, o Brasil construía-se como um discurso. No entanto, urgia-lhe passar por metamorfoses que lhe legitimasse outro. Precisava o Brasil tornar-se *moderno*. Mas onde se encontraria essa pretensa modernidade, desejada e retransformada ao longo do tempo? Onde lhe seria dotado tal devir?

Essa tentativa de fabricação de um ideal de modernidade encontra exemplo emblemático a partir dos paradigmas que se elaboravam em São Paulo na *Revista de Antropofagia*, editada em 1928, editada por Antônio de Alcântara Machado, conformando-se em um manifesto em prol de um Brasil “moderno”. Sob a lógica de que “só a antropofagia nos une”⁸⁶, o *Manifesto Antropófago*, escrito iconoclasta, publicado nessa revista, inseria-se historicamente em uma nova proposta estética, política e ideológica para o Brasil, produzida sobre medida para um tempo em que muito mais importava a deglutição de tudo aquilo que orbitasse em torno do próprio objeto cultura do que de sua exclusão. Assinalando uma ruptura com o Brasil que se pretendia dizer através de especificidades tais como as questões regionais, a cultura popular de raiz, os dizeres que denotassem o que havia de pitoresco em cada recanto, o discurso oswaldiano retomava, metaforicamente, a prática nativa da antropofagia, o ato de comer outros seres humanos na busca por seus valores e sua bravura. O Brasil que desejava Oswald de Andrade não era o nativo Ubirajara⁸⁷ de José de Alencar; não era Zé Gomes, o temido Cabeleira⁸⁸, de Franklin Távora; nem mesmo o nacionalista Policarpo Quaresma⁸⁹ de Lima Barreto; tampouco era Jeca Tatu⁹⁰, o matuto interiorano de Monteiro Lobato. O brasileiro, em sua constituição discursiva dita *moderna* era, no limite, o deglutir de todos eles, o gordo e multifacetado sujeito que surgisse da fusão dos múltiplos elementos que demarcavam cada um. O caráter experimental apontado na publicação dá a ver as possibilidades de sua tomada enquanto um

⁸⁶ ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 1, maio 1928. p. 03.

⁸⁷ ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Rio de Janeiro: Garnier, 1874.

⁸⁸ TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1876.

⁸⁹ BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunaes, 1915.

⁹⁰ LOBATO, Monteiro. *Urupês: outros contos e coisas*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 1918.

instrumento que, em perspectiva de longa duração, produz sentidos a visões de Brasil que seriam elaboradas posteriormente:

Nós éramos xipófagos. Quási chegamos a ser deródimos. Hoje somos antropófagos. E foi assim que chegamos á perfeição.

Cada qual com o seu tronco mais ligado pelo fígado (o que quer dizer pelo ódio) marchávamos numa só direção. E para fazer essa revolta nos unimos ainda mais. Então formamos um só tronco. Depois um estouro: cada um de seu lado. Viramos canibais.

Aí descobrimos que nunca havíamos sido outra cousa. A geração actual coçou-se: apareceu o antropófago. O antropófago: nosso pai, princípio de tudo.⁹¹

O texto de Ant3nio de Alc3ntara Machado, que abre a publica333o, emblematiza a necessidade de colocar a cultura brasileira, que buscava dizer-se contempor3nea, como algo que se produzia no ato de deglutir a si mesma. A antropofagia, al3m de se caracterizar como elemento unificador, como apontara Oswald de Andrade, seria tamb3m um elemento que abarcaria o ideal de perfei33o para essa cultura, ideal esse um dos grandes baluartes da concep33o moderna de mundo. Nessa perspectiva, ao tomarmos uma s3rie de registros de 3poca, a ideia de *modernidade* aparece como uma constante nas elabora33es discursivas sobre o Brasil. A revista *Klaxon*, mes3rio modernista, um dos espa3os de divulga33o das ideias emergentes em S3o Paulo a partir dos eventos culturais na cidade em 1922, provocava, em diversas mat3rias, o vislumbre da novidade, do emergente, daquilo que representasse uma vanguarda. Em sua primeira edi33o, publicada em maio do ano em que aconteceria a afamada Semana de Arte, um autor, usando o pseud3nimo M. de A., escrevia que S3o Paulo encontrava-se “musicalmente mais adiantado do que o Rio”, uma vez que possuía a pianista Guiomar Novaes, enquanto o Rio de Janeiro ainda se encontrava seduzido pelos encantos das 3peras de Carlos Gomes – embora criticasse a ainda t3mida inser33o da m3sica de c3mara na capital paulista⁹². No terceiro n3mero da revista, outro autor an3nimo, assinando com as iniciais J. M., exaltava o cinema de Charles Chaplin, em sua busca pela representa33o de novas sensibilidades, anunciando-o como “o professor do s3culo 20”⁹³. Na quarta edi33o, Rubens de Moraes decretava o fim do s3culo XIX com o atentado ao arquiduque Francisco Ferdinando, em Sarajevo, em julho de 1914. Para ele, o s3culo XX trazia consigo n3o apenas uma nova ordem mundial no campo da pol3tica, mas, junto com ela, uma nova configura33o est3tica, expressa numa literatura que rompia com a estrutura dos grandes romances do s3culo anterior, tais como as obras de 3mile Zola e E3a de

⁹¹ MACHADO, Ant3nio de Alc3ntara. Abre-alas. *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 1, maio 1928. p. 01.

⁹² A, M. de. Pianolatria. *Klaxon*: mes3rio de arte moderna, n. 1, S3o Paulo, maio 1922. p. 8. (Chronicas)

⁹³ M., J. Uma li333o de Carlito. *Klaxon*: mes3rio de arte moderna, n. 3, S3o Paulo, jul. 1922. p. 14. (Cinemas)

Queiroz, e instaurava um tempo onde não mais se devia tentar compreender a escrita de um poeta, mas buscar na escrita a sinceridade deste.⁹⁴ Afinal, “não se ‘gosta’ de arte moderna. Gosta-se de empadinhas de camarões, de bombons, de mulheres gordas, mas não se gosta de arte moderna: Compreende-se.”⁹⁵

A partir dos discursos emanados dos periódicos modernistas é possível elaborar um panorama dos debates intelectuais que, nos arredores espaço-temporais da São Paulo da década de 1920, estabeleciam maquinações de uma dizibilidade sobre o Brasil. As leituras a respeito dos “avanços musicais” de São Paulo em relação ao Rio de Janeiro possibilitam pensar que se hierarquizavam estilos, visto que os concertos de câmara estariam em um patamar acima das óperas, uma vez que o primeiro se constituía em uma prática recorrente na Europa “moderna” da época, diferente do anterior, uma prática que, vinda da mesma Europa, remetia aos fazeres socioculturais do século XIX. De forma semelhante, o cinema de Charles Chaplin representava um indício de modernidade, na medida em que é representante de uma técnica bastante festejada nesse momento. Ainda que haja nele uma defesa do cinema como arte do movimento, em oposição à emergência do cinema falado, é pertinente pensá-lo como um símbolo das pulsações do mundo em ritmo acelerado. Por sua vez, a fala de Rubens de Moraes remete à construção discursiva do século XX como era de incertezas⁹⁶, produto de uma guerra, que instituiria, possivelmente, o nascimento da era moderna⁹⁷. Em todos esses discursos, a constante do moderno em oposição ao antigo leva a pensar que tais signos remeteriam fortemente a uma hierarquização da história. As vivências elaboradas na revista *Klaxon* apontam para um novo horizonte de expectativas⁹⁸, elaborados pelos intelectuais paulistanos, que se colocavam na posição de arautos de um novo Brasil.

Tomados em perspectiva, os estudos que esforçaram-se em conformar o Brasil no início do século XX, entre os quais é possível citar as leituras modernistas cariocas e matérias de revistas como o mesário modernista *Klaxon* ou a *Revista de Antropofagia*, é possível perceber que eles constituem leituras atravessadas pelo sentimento de unidade que também o demarcaria na segunda metade do mesmo século. Havia um desejo de produzir uma imagem moderna da

⁹⁴ Ver: MAYER, Arno. *A força das tradições: a persistência do Antigo Regime (1848-1914)*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁹⁵ MORAES, Rubens de. Balanço de fim de século. *Klaxon*: mesário de arte moderna, n. 4, São Paulo, ago 1922, p. 12-13.

⁹⁶ HOBBSBAWM, Eric J. O século: vista aérea. Olhar panorâmico. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 11-26.

⁹⁷ EKSTEINS, Modris. *A sagração da primavera: a Grande Guerra e o nascimento da era moderna*. Tradução: Rosaura Eichenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

⁹⁸ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006. p. 21-39.

nacionalidade brasileira, a busca pela essência da nação, que fosse outra, diferente daquela propalada nos séculos XVIII e XIX.⁹⁹ Em outras palavras, cabia em suas análises sobre o ser brasileiro a necessidade de dizê-lo com um nome só, uma matriz única de pensamento que o unisse sob uma única identidade, intentando-se pilares conformadores de um lirismo e uma ciência nacional. Era um Brasil, em grande medida, marcado pelas suas contradições internas: dono de um lirismo que não se comportava, que era novo, pulsante, dinâmico, mas que se buscava conformar como espaço primordial, gerador, conformado pela deglutição de si mesmo, das muitas matrizes constitutivas de sua cultura. Exemplo dessa representação se encontra na peça *O rei da vela*, escrita por Oswald de Andrade em 1933 e publicada em 1937.¹⁰⁰ Comparado, em matéria de crítica teatral publicada no *Jornal do Brasil* em 1º de setembro de 1957, a Alfred Jarry, Maiakóvski e Décio Pignatari¹⁰¹, Andrade produziria nessa peça uma imagem do Brasil posterior à crise econômica de 1929. A obra moderna expressaria no plano estético o próprio ideal da deglutição. A elite burguesa e rural derrocava-se enquanto ganhava local uma elite urbana. Morria, metaforicamente, o Brasil tradicional e emergia um outro Brasil, que surgiria a partir da crise econômica mundial.

Se de um lado as iniciativas editoriais do grupo paulista organizado por Mário e Oswald de Andrade e os escritos de Sérgio Buarque de Holanda no Rio de Janeiro pensassem a universalidade de um Brasil moderno, urbano e industrializado, centrado no eixo centro-sul do país¹⁰², em Minas Gerais e na região Nordeste do Brasil haveriam, igualmente, ditos e escritos que buscavam tomar para si um ponto gerador, ou um “lugar de origem” para a cultura e a identidade nacional. Se os escritos dos primeiros tinham por objetivo valorizar o caráter nacional e unificador do Brasil, era potente no segundo a necessidade de evidenciar o regionalismo, ou, em larga medida, a valorização de um ser local de onde partiriam elementos fundantes da matriz identitária nacional.¹⁰³ É nesse sentido que escreve o já citado Gilberto Freyre, ao proferir e assinar o *Manifesto regionalista*, atribuído pelo próprio ao ano de 1926¹⁰⁴,

⁹⁹ Para pensar essa discussão, em torno da redefinição do ser nacional do Brasil com o advento do período republicano, ver: ORLANDI, Eni Pulcineli. *Terra à vista! Discurso de confronto – velho e novo mundo*. São Paulo: Cortez; Campinas: UNICAMP, 1990.

¹⁰⁰ A peça, no entanto, só seria encenada pela primeira vez em 1967, por ocasião do Grupo de Teatro Oficina, liderado por José Celso Martinez Correia.

¹⁰¹ ANDRADE, Oswald. *O rei da vela*. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

¹⁰² PINTO, Maria Ignez Machado Borges. Urbes industrializada: o modernismo e a paulicéia como ícones da brasilidade. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 42, 2001. p. 435-455.

¹⁰³ Para uma reflexão mais ampla a esse respeito, ver: VELLOSO, Mônica Pimenta. *História e modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

¹⁰⁴ Existe uma polêmica em torno da data em que haveria sido proferido o *Manifesto regionalista*. No prefácio à 6ª edição, o próprio Gilberto Freyre admitiria que o manifesto haveria sido publicado “25 anos depois de ter surgido oralmente”. A primeira edição data, de fato, de 1952, onde Freyre retoma as questões expostas em uma conferência que proferiria, no ano de 1926, sobre a culinária regional nordestina, quando do acontecimento do Congresso

e inaugurador de um movimento que, a posteriori, chamaria de “regionalista, tradicionalista e a seu modo modernista”¹⁰⁵. Nesse documento, fica evidente não apenas a já perceptível disputa em torno do conceito de modernismo, no qual Freyre assumia posição, mas também sua busca combativa por afirmar um espaço no Brasil que insistia em ser um reduto de suas tradições mais caras:

Talvez não haja região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e em nitidez de caráter. Vários de seus valores regionais tornaram-se nacionais depois de impostos aos outros brasileiros menos pela superioridade econômica que o açúcar deu ao Nordeste durante mais de um século do que pela sedução moral e pela fascinação estética dos mesmos valores. Alguns até ganharam renome internacional como o mascavo dos velhos engenhos, a Pau-Brasil das velhas matas, a faca de ponta de Pasmado ou de Olinda, a rede do Ceará, o vermelho conhecido entre pintores europeus antigos por “Pernambuco”, a goiabada de Pesqueira, o fervor católico de Dom Vital, o algodão de Seridó, os cavalos de corrida de Paulista, os abacaxis de Goiana, o balão de Augusto Severo, as telas de Rosalvo Ribeiro, o talento diplomático do Barão de Penedo – doutor “honoris causa” da Oxford – e o literário de Joaquim Nabuco – doutor “honoris causa” de universidades anglo-americanas. Como se explicaria, então, que nós, filhos de região tão criadora, é que fôssemos agora abandonar as fontes ou as raízes de valores e tradições de que o Brasil inteiro se orgulha ou de que se vem beneficiando como se valores basicamente nacionais?¹⁰⁶

O texto retirado do *Manifesto regionalista* corrobora com a noção construída em torno dos escritos de Gilberto Freyre. Trata-se de um escrito político, cuja fala remete à busca, quase obsessiva, por valorizar um espaço regional bem demarcado. Certamente, por se tratar de um texto que retomava questões apontadas nos anos 1920, há nele forte presença do ideal de um espaço geográfico recortado e com características culturais próprias e arraigadas que, como já apontei, ocupava as discussões intelectuais em lugares como o do Nordeste e de Minas Gerais. No entanto, trata-se de um ideal renitente quando o percebemos nas linhas de outro de seus textos, publicado onze anos antes, cujo Nordeste aparece em título homônimo como uma terra, diferente do ideal de miséria, da *vida severina*¹⁰⁷, emergia pleno de riquezas. Era, tal como narrava o sociólogo, uma “terra gorda e de ar oleoso”, “da cana-de-açúcar”, das “casas-grandes dos engenhos”, dos “sobrados de azulejos”, dos “mucambos de palha de coqueiro ou de coberta

Regionalista, realizado pelo Centro Regionalista do Nordeste. Para mais informações, ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Receitas Regionais: a noção de região como um ingrediente da historiografia brasileira ou o regionalismo como modo de preparo historiográfico. *Anais do XIII Encontro de História ANPUH-Rio – Identidades*. 04 a 07 de agosto de 2008. p. 01-12.

¹⁰⁵ Para uma discussão mais ampla sobre, ver: OLIVEN, Ruben George. Cultura brasileira: retratos de uma identidade. In: REIS, Elisa P.; ZILBERMAN, Regina (Org.). *Retratos do Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 109-124.

¹⁰⁶ FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Recife: FUNDAJ/Massagana, 1996. p. 48.

¹⁰⁷ Expressão retirada, em licença poética, do poema *Morte e vida severina*, de João Cabral de Mello Neto. Ver: MELLO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina e outros poemas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.

de capim-açu”.¹⁰⁸ Tratava-se de uma tentativa deste nordestino de naturalizar o Nordeste e sua cultura através de sua constituição físico-ambiental, uma vez, na defesa desse autor, o regionalismo seria visto como “um elemento de nacionalidade brasileira, desde seus primórdios, quando as enormes distâncias antonomizavam ‘focos genéticos de povoamento’ e a rivalidade entre as regiões teria seguido, lado a lado, a animosidade contra a metrópole”¹⁰⁹.

No âmbito cronológico de uma história do pensamento social sobre o Brasil, os acontecimentos elencados acima dizem bastante sobre a necessidade propalada de constituição de um *ser* da nação. No entanto, tal necessidade ganhava configurações distintas, de acordo com as condições históricas de existência percebidas em cada um dos momentos citados. Se, no início do século XIX, o IGHB funcionara como um promotor do ideal nacionalista, em vista de uma pretensa unidade do Brasil logo após a independência¹¹⁰, a criação da ABL denotava a busca pela constituição de uma *intelligentsia* brasileira, que resguardaria as letras nacionais nas mãos de um grupo seletivo na emergência do período republicano. Numa visada mais larga, o modernismo paulista de 1922 e o regionalismo pernambucano de 1926 mostravam-se, igualmente, como tentativas sistemáticas de ordenar os lastros de um Brasil pretensamente moderno. Apesar de seguirem lógicas profundamente distintas, uma vez que enquanto os paulistas valorizavam o espaço de desenvolvimento, com os olhos voltados para o futuro, os pernambucanos defendiam a cultura como um reduto da tradição, com os olhos centrados no passado, ambas as tendências convergiam para a ideia de que o Brasil necessitava urgentemente de uma cor local, que exalasse, ao mesmo tempo, tradição, unidade, miscigenação, desejo e modernidade.

Face a todos esses acontecimentos, que, desde o início do século XX, tal como exemplifiquei acima, tentariam demarcar um local para a cultura brasileira, a década de 1960, ano em que a reunião de poemas de Gilberto Freyre é lançada, é vista, historicamente, como um momento onde se promovem novos agenciamentos, comprimindo a noção tradicional de tempo e de espaço e, por conta disso, estabelecendo uma outra possibilidade de relação dos sujeitos com o real.¹¹¹ Integrado numa rede discursiva que parecia tornar-se cada dia mais

¹⁰⁸ FREYRE, Gilberto. *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1989. p. 41.

¹⁰⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011. p. 89.

¹¹⁰ Para uma discussão mais ampla a respeito, ver: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *Historiografia e nação no Brasil: 1838-1857*. Tradução: Paulo Knauss e Ina de Mendonça. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

¹¹¹ Para pensar a década de sessenta como o momento onde efluíam as condições históricas para a emergência da pós-modernidade brasileira, ver: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Deslumbramento e susto: maravilhas tecnológicas, captura social e fuga identitária nos anos sessenta. In: _____. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 49-96.

dinâmica, o Brasil participava desse processo, na medida em que suas condições históricas de existência apontavam tanto para uma aceleração do tempo, especialmente nas grandes cidades, nas quais brotavam, todos os dias, indústrias, carros e arranha-céus, quanto, em regiões interioranas, os discursos incidentes apontavam uma contramão a esse caminho, explicitando uma desaceleração e dando ênfase a um Brasil onde a vida parecia caminhar com a mesma lentidão que as décadas anteriores ainda apresentavam. Parecia-se perceber, no Brasil do período, uma tentativa de firmar um novo acordo tácito com as condições de existência da cultura brasileira, de forma a reordenar o já conhecido debate que, nas décadas anteriores, vinha opondo modernistas e regionalistas na tentativa de conformar o local de nascimento e legitimidade cultural da nação. Nessa perspectiva, tornava-se urgente, mais uma vez, a construção de um debate que afirmasse um local para a cultura, fortificando a disputa que, ora, havia se estabelecido entre o grupo paulista, nos quais se destacam Mário e Oswald de Andrade, e o grupo pernambucano, que, já sob a liderança de Gilberto Freyre, afirmava, no início do século, o regionalismo como uma expressão particular do modernismo na região Nordeste.

Essa leitura dos anos 1960, percebido como o momento onde se tentaria retomar as discussões sobre a significação do Brasil e da cultura brasileira, permite compreender uma das muitas facetas que, nos atravessamentos históricos acima apontados, operavam uma distinção entre tradição e modernidade. No campo dos discursos, retomava-se, portanto, a necessidade ulterior de demarcar geograficamente os locais ocupados pelo *tradicional* e pelo *moderno*, como forma de constituir uma tradição brasileira solidificada.¹¹² Num universo onde a modernidade se constituía uma busca por romper com o arcaico, constituindo-se, portanto, num novo¹¹³, sua antípoda, o tradicional, exalava uma ligação profunda com o antigo, ligado a um passado imemorial, e cuja manutenção está ligada aos interesses de certos grupos¹¹⁴. Esse binarismo, que já podia ser observado desde a década de vinte, remontava a dicotomia que ora opunha, São Paulo, que se confirmava no mundo como urbe industrializada e cosmopolita, e o Recife, que, embora também crescente e dito moderno, buscava, ainda naquele período, sua afirmação na valorização do regional e das tradições, expressando, ainda, permanências dos valores defendidos na metade do século. No eixo do que poderia ser chamado de *moderno*, o tempo buscava uma conformação de rapidez, procurando adaptar-se ao próprio ritmo das

¹¹² ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹¹³ LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: estudos de antropologia simétrica*. Tradução: Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994. p. 15.

¹¹⁴ HOBBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 09.

grandes cidades, onde largas ruas e avenidas davam lugar ao frenesi dos carros e à apinhada passagem de pessoas e mercadorias. O ritmo acelerado, presente na linha de desejo que, nas grandes cidades brasileiras, viriam a demarcar a emergência tanto do novo século quanto de fases distintas do período republicano, apareciam na contramão a uma série de práticas urbanas que, em suma, remetiam, ainda, ao mundo rural. Nos mesmos espaços em que se era possível observar o fluxo dos carros e a verticalização da cidade, concebia-se também o ato de sentar-se nas calçadas, contemplar elementos naturais e presenciar pessoas que viviam, por gosto, em moradias de palha.¹¹⁵

Apesar do foco nas disputas entre tradição e modernidade opondo, no âmbito nacional, o Sul e o Nordeste, é possível perceber que, mesmo nas cidades nordestinas, tal como aponta Antonio Paulo de Moraes Rezende, a respeito da capital pernambucana na década de vinte, processava-se, também, uma disputa simbólica entre intelectuais que se rivalizavam na defesa, de um lado, do processo de modernização da cidade, vista sob uma perspectiva de otimismo e progresso, e de outro, na crítica a esse mesmo processo, visto como uma vertiginosa perda dos valores tradicionais que ora conformavam aquele espaço.¹¹⁶ O debate, que estabelecia a diferença entre os posicionamentos do bacharel em Direito e jornalista Joaquim Inojosa de Andrade, defensor da emergência de novas práticas urbanas no Recife, e do já comentado sociólogo Gilberto de Mello Freyre, que se posicionava perante um discurso da conservação e tradição, formula uma marca histórica importante para se perceber o período: muito mais do que uma oposição entre lugares no Brasil, a rinha entre modernistas e regionalistas constituía-se, também, no interior do próprio Nordeste, estabelecendo linhas de constituição de subjetividades pertinentes à sua própria historicidade.

Muito embora as discussões, mesmo no espaço nordestino, apontassem para uma dicotomia entre o tradicional e o moderno, é possível perceber que, para além desses embates, que encontram como um de seus palcos a cidade do Recife, é perceptível que, na escrita de uma gama de intelectuais nordestinos, o discurso da tradição, entre a primeira e a segunda metade do século XX, mostrava-se vitorioso. Aparecia nos ditos e escritos de folcloristas, que,

¹¹⁵ Ver: CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011; ARRAIS, Raimundo Pereira Alencar. *O pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: Humanitas/FFCHL/USP, 2004; SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; REZENDE, Antonio Paulo de Moraes. *(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: FUNDARPE, 1997; PONTE, Sebastião Rogério de Barros. *Fortaleza belle époque: reforma urbana e controle social (1860-1930)*. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2014; NASCIMENTO, Francisco Alcides do. *A cidade sob o fogo: modernização e violência policial em Teresina (1937-1945)*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2002.

¹¹⁶ REZENDE, Antonio Paulo de Moraes. *(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: FUNDARPE, 1997.

defensores da cultura popular como um baluarte do Nordeste, representavam o engajamento de um grande número de homens de letras na valorização da cultura popular, compreendendo a manutenção dessa dimensão cultural como uma forma de preservar as matrizes fundadoras dos valores mais caros desse povo. Tentando pensar historicamente os signos construídos em torno da tradição cultural nordestina, Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em seu *A feira dos mitos*, aponta para as metáforas que subjetivariam a condição de existência do Nordeste na perspectiva de seu folclore:

[...] o filho do rei degolado nas caatingas do sertão se tornará o amante do popular, das coisas do povo, do povo habitante do sertão castanho, do sertão da onça suçuarana e do carcará, alçado à condição de símbolos heráldicos, armoriais da vida sertaneja. O povo sertanejo, o homem do campo, o homem do interior, da pequena vila parada no tempo, o cassaco do engenho, o pescador, o jangadeiro, os cantadores e violeiros guardariam os tesouros culturais desse tempo e desse espaço onde os senhores antigos reinaram, onde seus avós e pais foram reis, agora degolados pela cidade, pela usina, pela fábrica, pela casa comercial e bancária, outros literalmente degolados ou assassinados por aqueles que passavam a encarnar a nova ordem, o estado novo. [...] ¹¹⁷

Esse degolamento, real e simbólico, das tradições apareceria, exemplarmente, na vida do criador de cabras e dramaturgo paraibano Ariano Vilar Suassuna. Filho de uma família tradicional do sertão da Paraíba, o garoto Ariano via a disputa política que envolvia seu pai, representante, naquele pleito, da manutenção dos valores tradicionais mais caros, e seus rivais, representantes da modernidade e do progresso, a terminar no derramamento do sangue de seu pai, pelas mãos dos opositores. Tal acontecimento, que, segundo o próprio autor, demarca historicamente sua defesa ferrenha das tradições, significaria, para ele, a ação cruel do moderno, do novo, sobre o tradicional, na tentativa violenta de solapá-lo para edificar-se sobre ele.¹¹⁸ Nesse sentido, a presença do regional na obra de Ariano Suassuna se estabeleceria, nesse sentido, como uma posição política em defesa da tradição, o que fica claro na própria ambientação da maior parte de sua obra dramática: peças como *Auto da Compadecida* seriam, geograficamente, localizadas em Taperoá, pequena cidade do interior da Paraíba, onde nascera o próprio autor. Atravessado de um sem número de outras referências à sua aldeia, a produção do dramaturgo passearia por entre outras referências, como os repentes nordestinos e os romances de cordel, a partir dos quais brotariam personagens seus, tais como João Grilo, o “sertanejo amarelo”, e histórias, como a do enterro da cachorra e a do gato que “descomia”

¹¹⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular* (Nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013. p. 66-67.

¹¹⁸ NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Atena, 2002.

dinheiro.¹¹⁹ Brotariam, também, das rachaduras da terra seca cantada por Ariano outras referências que demarcariam sua produção, já na década de sessenta, e que encabeçariam suas leituras futuras de Brasil. No interior de sua mitologia, a metáfora da *onça castanha* se configuraria como uma demarcação de lugar híbrido da cultura tradicional nordestina, ao mesmo tempo marcada pela sacralidade cristã europeia e pelo paganismo:

Essa Flecha cruel que despedaça
a carne dos Carneiros e bezerros.
eis o Bicho sagrado, o velho Medo,
no Sangue mal cravado dos meus erros:
a Romã coroadada, o doido Fruto
a mordida do Sono e do Desterro.

O vermelho Clarão, o Verde escuro
e o Mundo – ouro e enxofre envenenado.
Possesso da serpente, asas de Arcanjo,
olhos cegos no Sol incendiado.
Que maldade se encerra na Beleza?
Que sangrento no Molde iluminado?

Do Rebanho maldito, um verde Musgo,
e às Pedras, a ferrugem verde tinge.
À luz azul do Cérebro inquieto,
o Crime dorme, oculto na meninge.
É divina essa Chaga que o Sol cura
e o Anjo é soletrado em cega Esfinge.

O topázio dos olhos, das Estrelas,
a pele de ouro e negro, Espinhos brancos.
A luxúria de púrpura e Desejo
na polpa rubra do macio Flanco.
Canta em meu sangue a Flauta dos meus ossos,
a corneta da Títia e o Punho manco.

Quem me sopra o Traspasse e a solução?
Que me sussurra o fogo desta Voz?
Ai, o perigo de ser do meu cansaço!
Ai, papoula da vida, sangra os Nós!
E vai, e esquiva foge, e espreita a Sombra
na Cabeça de cacto feroz!¹²⁰

No cancionário de Ariano Suassuna, a onça suçuarana representa uma estranha articulação entre o sagrado e o profano, entre duas dimensões de Brasil que buscam se exprimir através do mesmo signo nominativo. Representaria “a própria mediadora entre o mundo branco,

¹¹⁹ SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

¹²⁰ SUASSUNA, Ariano. A onça. In: _____. *Seleção em prosa e verso*. Organização: Silviano Santiago. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. p. 175-176.

negro e amarelo”¹²¹ poetizados na obra do autor. Trata-se, conforme Braulio Tavares, de um “símbolo mutante”, revestido de animal mítico, alado, dotado de perigosos e desejos, “aparecendo ora como motivo de admiração, ora de medo, ora de algo asqueroso e feroz, ora como algo grandioso e íntegro”¹²², e que traz consigo a própria *poesis* de uma regional-brasilidade. O regionalismo se processa na figura da onça, que, nas tramas de Suassuna, se confunde com uma imagem feminina, a própria personificação do desejo sexual. Configura-se como um dispositivo do que se pretendia, naquele momento histórico, dizer sobre o Nordeste: um espaço marcado por uma magia sertaneja, ao mesmo tempo paupérrima, misteriosa e lúbrica. É, a exemplo disso, no *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, obra em prosa que o dramaturgo publicaria em 1971, que a Onça, sob a forma de Maria Serafina, Possessa ou Moça Caetana, seduz e inicia o protagonista da obra, o nobre sertanejo Pedro Diniz Quaderna, no universo misterioso do sexo: “[...] como uma onça no cio, deitou-se no chão da Igreja e ergueu o vestido.”¹²³.

Pensando a obra poética e teatral de Ariano Suassuna, e, em particular, o *Romance d’A Pedra do Reino*, como um esforço de produzir uma grande metáfora do Brasil, é possível tomar a relação sexual entre Quaderna, orgulhoso de seu sangue “judaico-sertanejo, mouro-vermelho e negro-ibérico”, e a Onça/Moça Caetana, ícone fundador do povo nordestino, como uma arquetípica invenção do ser do Nordeste e, tal como acreditava o próprio Suassuna, da própria brasilidade. Pedro Diniz Quaderna, protagonista da obra, é outro arquétipo do povo brasileiro, representando a figura do nobre cavaleiro sertanejo, uma sutura de identidades que conformariam um ser regional. Assim como João Grilo e Chicó, cabras, nordestinos amarelos que vivenciam as reviravoltas terrenas e celestiais do *Auto da Compadecida*, Quaderna é o signo de um povo, localizado em Taperoá. Esta, cidade paraibana onde nasceu Ariano Suassuna, se transforma, em sua obra, em um espaço-tempo imemorial, universal, que é, ao mesmo tempo, sertão seco e mágico, reino encantado e território da tradição sertaneja:

Seria um Reino literário, poderoso e sertanejo, uma Obra cheia de estradas empoeiradas, catingas e tabuleiros espinhosos, serras e serrotes pedreguentos, cruzada por Vaqueiros e Cangaceiros, que disputavam belas mulheres, montados a cavalo e vestidos de armaduras de couro. Um Reino varrido a cada instante pelo sopro sangrento do infortúnio, dos amores desventurados,

¹²¹ NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Atena, 2002. p. 37.

¹²² TAVARES, Braulio. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. p. 123.

¹²³ SUASSUNA, Ariano. Folheto XLVIII – A Confissão da Possessa. In: _____. *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014. p. 333.

poéticos e sensuais, e, ao mesmo tempo, pelo riso violento e desembadeirado, pelo pipocar dos rifles estralando guerras, vinditas e emboscadas... [...] ¹²⁴

A influência de Ariano Suassuna sobre as tentativas de sistematização da cultura brasileira se estenderia a outros sujeitos que também circulavam pelos espaços culturais pernambucanos. Ao estabelecer uma espécie de paisagem ¹²⁵, espaço construído no âmbito das subjetividades, ele ajudava também a ordenar dizeres, que se insinuavam, sub-repticiamente, em certa ordem discursiva. ¹²⁶ Um desses intelectuais se tratava do dramaturgo piauiense Benjamin Santos, parnaibano que, ao ingressa na Faculdade de Direito do Recife, passa a experienciar as vivências do teatro nordestino, no interior de uma cena cultural que o aproximava de figuras que então canonizavam os debates sobre teatro e cultura brasileira no Pernambuco de então. ¹²⁷ Criado na década de 1960, segundo texto do próprio Benjamin Santos, o Teatro Popular do Nordeste (TPN) encenaria a primeira montagem brasileira da peça *A Mandrágora*, de Maquiavel, e, em sua primeira fase, montaria mais sete peças, sendo seis de autores nordestinos. ¹²⁸ A ênfase de Santos a uma pretensa nordestinidade, da qual posteriormente falaria Rachel de Queiroz em seu artigo publicado em *O Estado de S. Paulo* em 1988 ¹²⁹, ou seja, ao caráter regionalista dessa iniciativa cultural, evidenciava sua tendência à estética ariana: vislumbrar o regional/local como instrumento de narrar um Brasil enquanto uma ilha cujo nascedouro seriam os signos sertanejos, a saudade de um sertão imerso em seus próprios sentidos, e, maximamente, apartado das influências externas. Para além disso, é visível em Benjamin Santos uma reverência à figura de Ariano Suassuna, presente tanto na dedicatória de *Conversa de camarim*, compilação de textos seus, escritos a respeito das vivências teatrais no Recife dos anos 1960, quanto no depoimento escrito de seu encontro com o então professor de Estética da Universidade do Recife e com sua esposa, Zélia, encontro que, para ele, seria determinante em suas opções enquanto ativista cultural naquele ambiente:

Depois que deixei Olinda, tive também o atrevimento de visitar o professor Ariano várias vezes na Rua do Chacon e ser sempre nobremente recebido pela

¹²⁴ SUASSUNA, Ariano. Folheto XLVIII – A Confissão da Possessa. In: _____. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014. p. 333.

¹²⁵ Considero, aqui, paisagem na perspectiva apontada por Simon Schama, uma vez que este autor a enxerga como um lugar demarcado pelo olhar do sujeito, pela sua memória, delimitada em um certo tempo. Ver: SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

¹²⁶ 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, 2012. p. 05.

¹²⁷ NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. *Teatro dialógico*: Benjamin Santos em incursão pela História e Memória do Teatro Brasileiro. 2009. 240 p. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói. p. 89.

¹²⁸ SANTOS, Benjamin. *Conversa de camarim*: o teatro no Recife na década de 1960. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007. p. 79.

¹²⁹ QUEIROZ, Rachel de. A aceitação da 'nordestinidade' agora inadiável. *O Estado de S. Paulo*, 25 nov. 1988.

cortesias de Dona Zélia. Ali, várias vezes o ouvi ler capítulos do longo romance que estava escrevendo, o Romance da Pedra do Reino. Sem ter um mínimo de senso para perceber que estava perturbando sua vida familiar, seu trabalho ou o ócio criador de um grande artista, eu deixava que aquelas visitas se prolongassem, sempre desejando mais e mais. Ariano nunca demonstrou que eu perturbasse e me deu a atenção e a formação estética que eu precisava. Mas isto foi depois que deixei Olinda, quando já morava de novo no Recife e me deixava penetrar pela cultura da cidade, uma cultura que seria então, para mim, marcada pela leveza do frevo, a força dos lanceiros do maracatu e o toque-toque dos caboclinhos; pelas ruas tortas, torres de azulejos, o Mercado de São José, o Museu do Açúcar, o Boi Misterioso do Capitão Boca Mole... Era um Recife novo que se me revelava. E busquei mergulhar em seu mistério.¹³⁰

Para além do eixo Paraíba/Pernambuco, nos quais se situavam, em suas vivências culturais, Ariano Suassuna e Benjamin Santos, a disputa pelo lugar ocupado pela tradição e pela modernidade no concerto da cultura brasileira encontravam-se presentes, também, em exemplares de arte e cultura produzidos em outras regiões do Nordeste do Brasil, e que, posicionados a favor de uma ou de outra, buscavam, também, participar dessa tentativa de nomeação do Brasil. Na medida em que se processavam, esses múltiplos exercícios de nomeação do Brasil emergentes nas décadas de sessenta e setenta encontravam lastro nos esforços de significação que, desde o início do século XX, buscavam dar forma ao ser nacional. O mito de Orfeu, pretenso símbolo da brasilidade, parecia, nesse momento histórico, estar sendo redescoberto por artistas e intelectuais, que revisavam os paradigmas modernistas sob as lógicas dos deslumbramentos e sustos com novas possibilidades de mundo. Nesse sentido, tanto a obra poética de Gilberto Freyre quanto o ensaio de Sérgio Buarque de Holanda, ou mesmo a literatura de Ariano Suassuna compõem, em conjunto, uma ampla gama de esforços intelectuais no sentido de encontrar um lugar definido para o Brasil no concerto das nações. As condições históricas de existência, evidentemente diferentes daquelas nas quais emergiram tanto os manifestos modernistas de São Paulo quanto o regionalismo pernambucano, produzirão, nesse momento, uma série de novas produções, que envolverão sujeitos atuantes nos campos estéticos e políticos. Em grande medida, os esforços observados na segunda metade do século continuarão a opor, em termos geográficos, sujeitos e instituições culturais articulados seja a um viés nordestino-regionalista, seja a um viés marxista-paulista. No campo institucional, essas duas vertentes encontrarão os espaços acadêmicos e os órgãos oficiais como principais meios de irradiação de suas ideias, a partir dos quais serão fermentados duas matrizes rivais de definição do ser do Brasil e da cultura brasileira: de um lado, o que pode ser chamado de

¹³⁰ SANTOS, Benjamin. *Conversa de camarim: o teatro no Recife na década de 1960*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007. p. 79.

tentativa canônica de nomeação do Brasil, constituída a partir da sociologia freyreana e de suas reverberações nas décadas de sessenta e setenta, e de outro, a tentativa marxista de nomeação do Brasil, elaborada nos espaços acadêmicos de São Paulo a partir das ideias do grupo capitaneado por Florestan Fernandes. A partir dessas duas vertentes, subcanonicamente, serão percebidas, também, a emergência do Movimento Armorial, organizado sob a rubrica de Ariano Suassuna, e da Tropicália, cuja definição a posteriori será atribuída aos ideais de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

1.2. Pernambucanidade, nordestinidade, brasilidade: políticas culturais e canonizações acadêmicas da cultura brasileira

O brasileiro se define por um modo que já é seu, socialmente seu, tão psicosocialmente seu, biossocialmente seu de andar, de sorrir, de chorar, de lastimar, de gritar, de amar, de namorar - tudo isso já como definição de brasileiro, quer do norte, quer do sul, quer do leste, quer do oeste, quer desta região, quer daquela região. O andar do brasileiro existe: você pode apontar em Paris – “ali vai um brasileiro”. Você pode apontar o brasileiro pelo gesticular. Há o sorrir, que é tão característico como o sorrir japonês. Nós todos sabemos que há o sorriso japonês, mas há também o sorriso brasileiro. Os brasileiros sorriem de uma maneira brasileira, que independe inteiramente da sua condição étnica. Pode ser brasileiro de origem mais africana, pode ser brasileiro de origem mais ameríndia, pode ser brasileiro de origem mais germânica, ou, em São Paulo, de origem mais italiana, já há um sorriso brasileiro, que se sobrepõe a qualquer herança de caráter étnico-cultural. Há um sorriso brasileiro, um andar brasileiro, um amar brasileiro. Há um tipo de beleza feminina brasileira, que também se sobrepõe a todas as diferenças étnico-regionais ou étnico-culturais para ser brasileiro.¹³¹

Em 1966, a Coordenação Regional, no Nordeste, do Diretório Central dos Estudantes promovia um evento, cujo objetivo central era o de levar ao sul do Brasil uma pequena amostra de produtos nordestinos em vários setores do que constituiria a sua cultura – artesanato, danças folclóricas, religiosidade popular, etc. A iniciativa, cuja culminância se daria em Curitiba, levava consigo Gilberto Freyre, que ali chegava com a intenção de desconstruir preconceitos formulados a respeito da região. O discurso do sociólogo, intitulado *Pernambucanidade, nordestinidade, brasileiridade*, valorizava as demarcações do Nordeste no concerto de uma ampla realidade regional e brasileira. Era preciso, de acordo com a sua fala, afirmar a pluralidade de sentidos envolto na noção de Nordeste, em cujo escopo não existiriam apenas as delineações tradicionais, a presença de uma cultura conservadora ou de elementos típicos que

¹³¹ FREYRE, Gilberto. Norte Nordeste e Sul na formação brasileira. *Problemas brasileiros*, São Paulo, v. 14, n. 153, 1976.

conformavam um estereótipo. Na mesma medida, no entanto, expressa a necessidade de que os jovens expoentes do Nordeste – artistas, intelectuais, políticos, religiosos, etc. – expressassem os valores próprios de sua terra, sua natureza particular, *à sua maneira ou ao seu modo*.

É preciso que se saiba nessas outras regiões que o Nordeste não é só sêca do Ceará nem apenas cerâmica de Caruaru; que a sua culinária não se limita ao vatapá da Bahia; que a sua música popular não é sòmente a que fala de Lampeões e de Marias Bonitas; e também que seus estudantes de agora, os seus artistas, os seus escritores, os seus sociólogos, os seus teatrólogos, os seus sacerdotes jovens, os seus novos líderes industriais e operários, se preocupam com os problemas da região descobertos pelos próprios olhos. Em vez de repetirem slogans ou copiarem modelos que lhes venham do Uruguai e dos Estados Unidos, de Paris ou mesmo do Rio, procuram ver a sua região, sentir o seu país, interpretar a sua época, **à sua maneira ou ao seu modo**.¹³²

A fala de Freyre, emblemática no evento em questão, escondia por trás de seu discurso de autoridade um sem número de contradições. No limite, sua presença se justificava por uma ampla gama de fatores, que atravessavam tanto sua produção intelectual, uma vez que sua obra como um todo apontava para uma busca intensa de conformação discursiva do Nordeste, quanto os posicionamentos políticos que extravasaria. Figura bem quista pelo governo brasileiro desde a Era Vargas, tendo sido, em 1946, eleito deputado federal pela União Democrática Nacional (UDN), o sociólogo pernambucano havia, dois anos antes, proferido um discurso, onde manifestava seu apoio ao golpe civil-militar de 1964, ao qual, assim como muitos de seus outros apoiadores, chamava “revolução”. Esse acontecimento, culminado em 9 de abril de 1964, por ocasião de uma demonstração cívica promovida pela Cruzada Democrática Feminina, e que reunia mais de duzentas mil pessoas no Recife, trazia um Gilberto Freyre cujo discurso, expressamente combativo, denotava uma necessidade de reafirmação nacional: “Brasileiro nenhum, verdadeiramente brasileiro, pernambucano nenhum, verdadeiramente pernambucano, admite que sôbre sua pátria desça aquela noite terrível em que só brilham, num céu tornado inferno, estrelas sinistras vermelhas.”¹³³

Se tomarmos a obra-prima de Gilberto Freyre, assim como outros trabalhos semelhantes, tais como *Tristes trópicos*, de Claude Lévi-Strauss¹³⁴, como ponto de partida para pensar sua inserção como sujeito na forja de uma nomeação canônica do Brasil, o livro que havia publicado anteriormente, em 1925, já havia começado a promover uma cópula definitiva entre o autor e o seu espaço-tempo particular, que se torna, afinal, o título da obra. Tratando-se

¹³² FREYRE, Gilberto. *Isto é Nordeste*. Curitiba: Coordenação Regional do Nordeste do Diretório Nacional dos Estudantes, 1966. Grifo nosso.

¹³³ FREYRE, Gilberto. *O Recife e a revolução de 1964*. Recife: [s. ed.], 1964. p. 01.

¹³⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução: Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

de um estudo sobre a Zona da Mata canavieira, *Nordeste* era, nesse sentido, a primeira expressão de um Freyre que se procura em si, que busca ser suturado, ao mesmo tempo física e subjetivamente, a um lugar de fala, a uma ordem discursiva, a um ser/estar no mundo. Nas primeiras linhas do primeiro capítulo da obra, emerge o espaço de onde Gilberto Freyre fala, o espaço a partir do qual pensa e sente seu Brasil:

A palavra “nordeste” é hoje uma palavra desfigurada pela expressão “obras do Nordeste” que quer dizer: “obras contra as secas”. E quase não sugere senão as secas. Os sertões de areia seca rangendo debaixo dos pés. Os sertões de paisagens duras doendo nos olhos. Os mandacarus. Os bois e os cavalos angulosos. As sombras leves como umas almas do outro mundo com medo do sol.

Mas esse Nordeste de figuras de homens e de bichos se alongando quase em figuras de El Greco é apenas um lado do Nordeste. O outro Nordeste. Mais velho que ele é o Nordeste de árvores gordas, de sombras profundas, de bois pachorrentos, de gente vagarosa e às vezes arredondada quase em sanchos-panças pelo mel de engenho, pelo peixe cozido com pirão, pelo trabalho parado e sempre o mesmo, pela opilação, pela aguardente, pela garapa de cana, pelo feijão de coco, pelos vermes, pela erisipela, pelo ócio, pelas doenças que fazem a pessoa inchar, pelo próprio mal de comer a terra.¹³⁵

Podendo ser visto como um dos autores que, sistematicamente, tentaram localizar o Nordeste e configurá-lo como um lugar no espaço sociocultural brasileiro¹³⁶, Gilberto Freyre e sua obra sociológica se configurariam como uma perspectiva vitoriosa entre outros tantos discursos da época. No início da década de sessenta, com o golpe civil-militar de 1964, espaços de divulgação de ideias, como as universidades, se encontrariam diante de um amplo processo de reestruturação. Considerado, desde o final dos anos cinquenta, espaços propícios para a propagação de ideias de esquerda, especialmente sob a influência de acontecimentos tais como a Revolução Cubana e a Revolução Chinesa, bem como por conta de diversos professores assumidamente esquerdistas, o ambiente universitário seria submetido, tal como coloca Rodrigo Patto Sá Motta, a uma “operação de limpeza”, a partir da qual muitos de seus docentes seriam afastados. No Recife, Gilberto Freyre participaria ativamente desse processo, no qual seriam detidos professores tais como Paulo Freire, Antonio Baltar e Luis Costa Lima¹³⁷, e afastados outros tantos, entre os quais Jomard Muniz de Britto¹³⁸.

¹³⁵ FREYRE, Gilberto. *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1989. p. 41.

¹³⁶ Para uma discussão mais ampla a respeito, ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

¹³⁷ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 29.

¹³⁸ Ver entrevista com Jomard Muniz de Britto: ADRIANO, Carlos. O último dândi. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 188-195.

É válido tomar a grande influência que Gilberto Freyre ganharia, em espaços universitários e de divulgação de ações culturais, a partir dos anos sessenta, para perceber, nesse processo, a ampla dimensão política de sua forma de nomeação do Brasil. Nesse processo, em que assumiria um lugar institucional que lhe conferia poder de autorizar e legitimar dizibilidades, Freyre passa a irradiar pelos espaços universitários uma maneira de conformar discursivamente uma brasilidade a seu modo. A exemplo disso, encontra-se o Seminário de Tropicologia, inspirado nos modelos de seminário do Professor Frank Tannembaum, que Freyre conheceria em suas vivências em Columbia, e que reuniria, com o apoio do então reitor da Universidade Federal de Pernambuco, Murilo Humberto de Barros Guimarães, intelectuais cujo objetivo seria o de produzir e legitimar dispositivos de dizibilidade sobre o Brasil. Na medida em que representaria, pretensamente, “um novo tipo de organização para os países”¹³⁹, o Seminário propunha uma leitura do tempo que atravessasse a dimensão presente e, no limite, contemplasse suas raízes: *tratava-se de uma tropicologia, incluídas hispanotropicologia e lusotropicologia*¹⁴⁰. No relato da experiência proporcionada pelo seminário, o reitor Guimarães evidenciava o lugar de Gilberto Freyre nesse processo de consolidação de um ideal de cultura brasileira:

Trouxe o Mestre de Apipucos, para o debate universitário, a experiência por ele vivida na Universidade de Colúmbia, de um novo tipo de seminário, ideado pelo Prof. Frank Tannembaum, que tanta projeção tem alcançado nas mais avançadas universidades e tantos triunfos tem recolhido, na opinião de mestres ilustres. O tema era fascinante pa[r]a uma reunião em que se buscava renovar a nossa Universidade, integrá-la na sua superior missão cultural. A autoridade do expositor, o encanto das suas palavras, acrescentaram ao tema os ingredientes que despertariam o entusiasmo dos participantes do Simpósio. [...]¹⁴¹

Na medida em que compreendemos que o sujeito não existe em si, mas que se constitui no atravessamento do que representa para outro significante¹⁴², é possível perceber que Gilberto Freyre se conforma um sujeito-significante, investido de sentidos por outros sujeitos. Na fala de Murilo Guimarães, Freyre capitalizaria uma autoridade que lhe permitia legitimar ou descredenciar outros discursos. Se, em dado momento, anuncia a necessidade de valorizar uma cultura verdadeiramente brasileira e verdadeiramente pernambucana, em contrapartida,

¹³⁹ FREYRE, Gilberto. O Seminário de Tropicologia. *Diário de Pernambuco*, Recife, 18 dez. 1966.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ GUIMARÃES, Murilo Humberto de Barros apud FREYRE, Gilberto. *Um novo tipo de seminário (Tannembaum) em desenvolvimento na Universidade de Columbia*: conveniência da introdução de sua sistemática na Universidade Federal de Pernambuco. Recife: Imprensa Universitária, 1966.

¹⁴² LACAN, Jacques. *O seminário*. v. 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

buscava em suas referências estrangeiras – nesse caso, sua vivência acadêmica na Universidade de Columbia – formas de integrar seu discurso a uma dimensão aceita pelos seus pares. Constituíam-se, assim, o paradoxo freyreano: era, a um só tempo, o “Mestre de Apipucos”, nomeação que lhe conferia uma identidade regional, mas também o promotor de um seminário cujo objetivo seria o de integrar uma universidade nordestina com o mundo, sendo divulgado e propalado como “ideado por Frank Tannembaum”, ou seja, autorizado por uma metodologia norte-americana. Sua legitimação, portanto, se confirmava tanto pela dimensão local – a de um irradiador da cultura brasileira, de suas raízes fundadoras – quanto pela sua formação exterior, o que lhe conferia um lugar de fala qualificado aos olhos da academia.

Esses acontecimentos, na medida em que dão a ver os discursos que, localmente, dotavam de autoridade a figura de Gilberto Freyre, ajudam também a pensar que sua visibilidade enquanto intelectual extrapolava as barreiras do Nordeste. Ponto fundamental para a compreensão das tentativas canônicas de nomeação do Brasil na década de sessenta, a criação de conselhos de cultura aparece como um conjunto de tentativas oficiais de demarcar o lugar que deveria ser ocupado pela cultura brasileira e sua função no desenvolvimento da sociedade. No mesmo ano em que o sociólogo pernambucano promoveria o Seminário de Tropicologia na Universidade Federal de Pernambuco, era promulgado o decreto-lei nº 74, de 21 de novembro de 1966, que criava o Conselho Federal de Cultura¹⁴³. Esse ato do então Presidente da República, Humberto de Alencar Castello Branco, retomava tentativas que se processavam desde o governo de Getúlio Vargas, bem como a criação, em 1961, do Conselho Federal de Cultura, dissolvido após o golpe civil-militar de 1964. Esse instrumento do governo, com aval das principais instituições culturais do país, contava, não por acaso, com um conjunto de membros que denotava seu teor claramente conservador, tais como Afonso Arinos, Ariano Suassuna, Cassiano Ricardo, Gilberto Freyre, Hélio Viana, João Guimarães Rosa, Josué Mantello, Manuel Diegues Júnior, Otávio de Farias, Pedro Calmon, Rachel de Queiroz, Roberto Burle Marx, dentre outros.¹⁴⁴ A análise das ações do Conselho, diretamente ligadas ao então Ministro da Educação, Jarbas Passarinho, esclarecem a visão que dele depreendia a respeito da cultura brasileira: pensava-se nela a partir de uma leitura ideal, expressa tanto através de seus boletins quanto do periódico *Cultura*¹⁴⁵. Nesse espaço de fala, alguns posicionamentos ficam

¹⁴³ BRASIL. Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966.

¹⁴⁴ CALABRE, Lia. Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura. *Atas do Colóquio Intelectuais, Cultura e Política no Mundo Ibero-Americano*. Rio de Janeiro: Intellèctus, ano 05, v. II, 17-18 maio 2006.

¹⁴⁵ O periódico do Conselho Federal de Cultura, inicialmente intitulado *Cultura*, passa a ser editado mensalmente a partir de 1971, sendo convertido, posteriormente, em *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, com edição trimestral. No acervo da biblioteca da Fundação Casa Rui Barbosa encontram-se 89 periódicos, sendo 42 deles intitulados *Cultura* e 47 intitulados *Boletim do Conselho Federal de Cultura*. Para mais informações, ver: PAZ,

claros, tais como a sua relação contígua com as ações desenvolvidas por Gilberto Freyre no âmbito regional. Exemplo disso, em texto lido na sessão plenária de 27 de julho de 1969, o sociólogo pernambucano valoriza a ação do Seminário de Tropicologia, onde evidencie e conclama a participação de membros do espaço público de ações culturais:

Dentro do Trópico, o Brasil – eminentemente tropical e subtropical – vem sendo, nas reuniões do Seminário, constante ponto de referência, quer para dar exemplos completos de tropicalidade sua situação específica ou concreta ofereça, quer para efeitos comparativos. Sendo assim, na sistematização em ciência – possível ciência – que se vem pioneiramente empreendendo no Recife de estudos dispersos sobre problemas tropicais, o Brasil, em geral, o Nordeste, em particular, é uma presença viva. Não só uma presença viva: é a área que imediatamente vem recebendo o impacto das atividades desses especialíssimo órgão científico ou cultural. Recebendo esse impacto e assimilando à sua consciência regional uma consciência universalmente, além de nacionalmente, tropical.¹⁴⁶

Produzindo uma imagem desejante do Brasil, as ações do Conselho Federal de Cultura refletiam em outras iniciativas e outras falas. Dentre elas, a tropicologia lusa, largamente difundido pela sociologia freyreana, e autorizado pelos espaços canônicos de divulgação de uma ideologia da cultura brasileira, conformavam possibilidades de leitura do Brasil organizadas sob a celebração de sua sociedade que, pretensamente, festejava sua mistura étnica. Aos outros, especialmente a membros dos grupos dirigentes do país, parecia cômodo olhar para o Brasil sob a perspectiva de uma nação em amplo processo de crescimento. Tal olhar fica claro na saudação feita por José Edgar Pereira Barreto Filho, presidente da Federação e Centro do Comércio do Estado de São Paulo, a Gilberto Freyre, onde exalta seu trabalho em evidenciar a afirmação do Brasil dentro da lógica proclamada pela obra intelectual desse autor em toda a primeira metade do século XX:

Nós somos uma nação criadora, já, de uma concepção, de um tipo nacional de homem, de mulher, que vai além da classificação racial. O brasileiro não é uma raça qualquer. O brasileiro é a expressão de uma convivência, de uma vivência, de uma cultura, de uma herança nacional e ao mesmo tempo de outra, regional. Porque essa expressão nacional de cultura brasileira é enriquecida e não prejudicada pelo fato de ser uma constelação de regiões, de haver um norte, de haver um nordeste, de haver um centro-sul, de haver um extermo-sul, de haver um leste e um oeste. Todas estas regiões vêm contribuindo para formar esse tipo pan-brasileiro. Um tipo pan-nacional brasileiro. E aí está uma das nossas grandes vitórias dentro do desenvolvimento histórico. Creio que se pode dizer que nenhuma das nações, nenhum dos continentes, nenhuma parte do mundo pode apresentar a mesma

Vanessa Carneiro da. *Encontros em defesa da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura e a regionalização da cultura na ditadura civil-militar (1966-1976)*. 2011. 140 p. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

¹⁴⁶ FREYRE, Gilberto. Seminário de Tropicologia. *Cultura – CFC*, Rio de Janeiro, n. 3, v. 25, jul. 1969, p. 35.

harmonização de regional com o nacional. Ou de pluralidade com unidade. O Brasil pode ser caracterizado como uma nação - é um paradoxo - ao mesmo tempo plural e una.¹⁴⁷

Nessa perspectiva, é possível perceber que as discussões em torno do Brasil, articuladas a partir da lógica canônica propalada por iniciativas institucionais, tais como o Seminário de Tropicologia e o Conselho Federal de Cultura, seguiam um debate instrumentado pela sociologia freyreana, seu lastro teórico e conceitual. Tais iniciativas, partindo de lugares privilegiados de poder cultural, estariam articuladas a espaços outros, tais como o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, para o qual o mesmo Gilberto Freyre destinaria palavras elogiosas no interior do Conselho. Para Freyre, o Instituto representava um espaço de divulgação de ideias que não se restringia ao âmbito metropolitano – em tese, o eixo Rio de Janeiro e São Paulo – cuja produção o dotava de legitimidade local e nacional.¹⁴⁸

Dessa maneira, as produções e opiniões divulgadas nos espaços públicos ocupados por Gilberto Freyre terminavam por reafirmar valores canonizados na tentativa definição do ser da cultura brasileira. Aquilo que fora evidenciado na obra ulterior de Freyre conquistava, aqui, um amplo espaço de divulgação. Tal postura mostrava-se, de um lado, como levantei anteriormente, tributária dos debates teóricos realizados no âmbito da antropologia norte-americana, mas, para efeitos políticos e ideológicos, divulgada como constituindo-se em uma discussão que oportunizava o pensar das mais profundas raízes do Brasil e de sua cultura viva e dinâmica. Esse exemplo pode ser percebido na entrevista concedida pelo sociólogo de Apipucos ao jornal *Estado de São Paulo*, reproduzida no *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, no qual se posta combativamente ao ser indagado sobre estudos, produzidos por brasileiros e estrangeiros, que apresentavam o Brasil como “matador de índios” e “detrator de negros”:

Há motivos evidentemente extracientíficos e que nada têm que ver com justiça sociológica ou justiça histórica. É curioso que alguns desses “veementes”, sendo ianquéfobos, estão empenhados em transferir para o Brasil uns “brack studies”, ou “estudos negros”, que são ianquises. Como ianquises, podem ter alguma base, para a sua implantação em caráter de oposição “estudos brancos”, nos Estados Unidos. No Brasil, com esse caráter de oposição ou de ódio e de furor apologético, seria descabidos. Não se pode negar diferença entre os dois países como, aliás, entre o Brasil e a União Indiana, o Brasil e o Paquistão, o Brasil e o Canadá, o Brasil e a própria União Soviética, neste particular. Aqui, mais que em outra área ocupada por grande nação, a tendência vem sendo imperfeita porém crescente para a síntese cultural através da interpretação de culturas, quer básicas, quer contribuintes ou ancilares - e para a superação de filiações absolutas e etnias ou a “raças” fechadas, por uma

¹⁴⁷ BARRETO FILHO, José Edgar Pereira apud FREYRE, Gilberto. Norte, Nordeste e Sul na formação brasileira. *Problemas brasileiros*, São Paulo, v. 14, n. 153, 1976. p. 09-14.

¹⁴⁸ FREYRE, Gilberto. Instituto Joaquim Nabuco. *Cultura*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 13, jul. 1968, p. 46-49.

já brasileiríssima consciência de meta-raça ou seja uma além-raça que supera aquelas extrema filiações a etnias de origem, Filiações que competissem com a identificação com o Brasil.¹⁴⁹

Não nos surpreende mais as posições adotadas por Gilberto Freyre, quando trata dos negros e de sua participação na formação da sociedade e da cultura brasileira. Raça e etnia se apresentam como questões centrais nesse período. A visão que busca promover estudos sobre identidade e etnia, de maneira mais específica, seria, para eles, um ranço “ianquéfobo”, ou seja, próprio dos ditos *yankees*, norte-americanos, eles próprios, no olhar de Freyre, segregacionistas de brancos e negros em sua sociedade até o tempo presente. Ao evidenciar um pretenso caráter de oposição, “de ódio e de furor opologético”, para ele próprio da visão *yankee*, estaria a evidente diferença entre estes e os brasileiros, fortemente marcados pelo hibridismo e miscigenação.

Se a sociologia freyreana se afirmava, nesse momento, como uma possibilidade reinante para se pensar os começos da brasilidade, aparecendo, em larga medida, já como uma leitura canônica, essa visão encontraria posicionamentos diferentes em outros espaços de divulgação. Na São Paulo, espaço que buscou irradiar um ideal de brasileira a partir do signo modernista, a proposta de nacionalidade também ganharia o espaço acadêmico. Uma das propostas que podem ser inseridas nesse debate é a tese que Oswald de Andrade escreveria, em 1950, com vistas a pleitear a Cadeira de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Essa tese, intitulada *A crise da filosofia messiânica*, mostrava-se – assim como Gilberto Freyre outrora fizera com sua obra poética – uma tentativa de sistematizar, academicamente, as motivações intelectuais que configuraram o movimento modernista, notadamente a Poesia Pau-Brasil e o Manifesto Antropófago. Assim, fazendo um passeio pelas matrizes filosóficas de autores como Maquiavel, Kant e Schopenhauer, referências profundas para a intelectualidade de seu tempo, Oswald defenderia que a cultura brasileira, dentro de sua matriz filosófica, seria pautada na existência de dois hemisférios culturais, que dividiriam a história do mundo entre a égide do Patriarcado – o mundo primitivo – e do Matriarcado – do mundo civilizado, produtor da cultura antropofágica, messiânica. Considerava, portanto, as múltiplas dimensões de patriarcais, como o Cristianismo, parte de uma visão de mundo teleológica, fadada à escatologia, ao caos, à morte – oposição que fazia ao mundo matriarcal, lúdico, vida e potência em constante pulsação. Procurando uma universalidade que afirmasse teoricamente suas ideias, Oswald afirma:

¹⁴⁹ FREYRE, Gilberto. Negritude, mística sem lugar no Brasil. *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 2, abr-jun. 1971. p. 16.

À descristianização da vida, segue a descristianização da morte. Procura-se na América levar às últimas conseqüências a concepção estoica do primitivo ante a morte, considerada ato de devoração pura, natural e necessário. Já existem as casas serenas para onde se conduz o extinto entre jardins floridos, absolutamente libertos da austeridade funerária do passado. Qualquer recém-vindo a uma cidade que pretenda habitar, recebe não só a caderneta do empório como a proposta de pagamento à prestações, do seu próprio enterro. Todo o aparato horrífico da morte cristã, que prenunciava o terror do Juízo Final, toda a plástica funerária do Cristianismo que entreabria as portas do inferno sob altares e tocheiros, desaparece ante o mundo lúdico que se anuncia.¹⁵⁰

Em paralelo às iniciativas culturais e acadêmicas modernistas, desenvolvia-se, também, desde a década de 1940, quando da publicação da *Formação do Brasil contemporâneo*, uma proposta de brasilidade construída sob os lastros marxistas. Primeiro – e, por circunstâncias, único – volume de uma série histórica que o historiador Caio Prado Júnior buscava construir a respeito do Brasil, esse livro se apresentaria como uma leitura do Brasil construída a partir do materialismo histórico. Prado Júnior, cuja produção, na década de quarenta, buscava estabelecer uma leitura econômica da história do Brasil colonial, publicava, em 1966, *A revolução brasileira*. Se em sua *Formação do Brasil contemporâneo* buscava “compreender a formação de uma sociedade orientada para o comércio internacional, em cujo meio as classes sociais custaram a se constituir enquanto tal”¹⁵¹, *A revolução brasileira*, por sua vez, demarcava uma leitura do presente, na qual a sociedade brasileira, que passava por todas as etapas da economia de mercado, se encontraria no interior das condições adequadas para promover a revolução socialista. O trabalho do autor, naquele momento histórico, abriria uma clareira para uma série de outras iniciativas universitárias vinculadas ao contexto de produção materialista, tal como os trabalhos de Florestan Fernandes, Octavio Ianni, Fernando Henrique Cardoso, dentre outros. Conformando-se em tal perspectiva, Prado Júnior faz de sua obra um instrumento de conclamação das esquerdas brasileiras a promover a referida revolução:

Trata-se, pois, em primeiro lugar, nesta nova fase em que nos encontramos, de reconsiderar atentamente, e sem convicções e atitudes preconcebidas, as circunstâncias em que se processa a evolução histórica, social e econômica do nosso país. E procurar aí, e não em esquemas abstratos desligados da realidade brasileira, as forças e os fatores capazes de promoverem as transformações econômicas sociais imanentes da conjuntura presente. Bem como a natureza, direção e eventual ritmo dessas transformações. Trata-se em suma de reelaborar a teoria da nossa revolução, a fim de por ela acertadamente pautar

¹⁵⁰ ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: _____. *Obras completas: do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. 127.

¹⁵¹ DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Caio Prado Jr.: dialética e concretude da experiência histórica. In: NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos; GONÇALVES, Adelaide (Org.). *Caio Prado Jr.: legado de um saber-fazer histórico*. São Paulo: HUCITEC, 2013. p. 22.

a ação política da esquerda brasileira. Mas para isso devemos antes começar pela apreciação crítica das concepções teóricas até hoje consagradas e que de maneira tão lamentavelmente errada vêm inspirando as forças políticas renovadoras de nosso país.¹⁵²

Olhando para além dos atravessamentos estéticos e ideológicos, é possível captar que tanto a publicação da produção poética e historiográfica de Freyre, quanto dos ensaios de Sergio Buarque de Holanda, ou mesmo a obra de cunho revolucionário de Prado Júnior se apresentavam como acontecimentos¹⁵³ que muito dizia sobre as expectativas construídas em torno do objeto *cultura brasileira*, na emergência da década de sessenta. Por um lado, um *espaço de experiências* orientava as demarcações de uma cultura brasileira nascente. Por outro, um *horizonte de expectativas* delineava os caminhos de um Brasil advir.¹⁵⁴ Em todos os textos, o Brasil que se buscava tinha sua forma marcada pelo passado – fosse ele, tal como já levantado, o regionalismo nordestino ou o modernismo paulista. Nessa geografia em ruínas¹⁵⁵, emergiriam, no momento histórico que tomamos como ponto de partida para o recorte desse trabalho, muitos esforços de significação que usaram de seus lugares institucionais para estabelecer uma dizibilidade brasileira.

Em larga medida, os debates intelectuais levantados por esses sujeitos produziram sentido a outras significações de Brasil que se desdobraram no âmbito universitário. Anterior à publicação de *A revolução brasileira*, mas na esteira da publicação da *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Júnior, emergiriam debates teóricos cujo bojo, assim como sua obra, seria o materialismo histórico-dialético e uma leitura do Brasil, sua cultura e sua formação pautada nos referenciais econômicos e no binômio força de trabalho versus meios de produção. Nesse sentido, a publicação de *Formação econômica do Brasil*, em 1959, de Celso Furtado, alargaria a clareira aberta por Prado Júnior, no sentido de pensar economicamente a história do

¹⁵² PRADO JÚNIOR, Caio. A revolução brasileira. In: PRADO JÚNIOR, Caio; FERNANDES, Florestan. *Clássicos sobre a revolução brasileira*. São Paulo: Expressão Popular, 2000. p. 53.

¹⁵³ Tomo acontecimento, aqui, na perspectiva de Michel Foucault, uma vez que compreendo o ato de acontecimentalizar como o de “reencontrar as conexões, os encontros, os apoios, os bloqueios, os jogos de força, as estratégias etc., que, em um dado momento, formaram o que, em seguida, funcionará como evidência, universalidade, necessidade. [...]”. Ver: FOUCAULT, Michel. Mesa-redonda em 20 de maio de 1978. In: _____. *Ditos e escritos*. v. IV. Estratégia, poder-saber. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 339.

¹⁵⁴ As ideias de *espaço de experiências* e *horizonte de expectativas* encontram-se articuladas aos escritos de Reinhart Koselleck, nos quais se compreende que a constituição de uma semântica dos tempos históricos se processa no entrecruzamento entre essas duas dimensões temporais. Ver: KOSSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: uma contribuição para a semântica dos tempos históricos*. Tradução: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006.

¹⁵⁵ A expressão é tomada do título do primeiro capítulo da tese de Durval Muniz de Albuquerque Júnior. Diz respeito a uma localização fragmentada, localizada no campo dos discursos, apropriando-se de palavras a parte de uma ampla gama de intencionalidades políticas. Ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

Brasil e a constituição de seu povo, bem como localizaria o debate econômico brasileiro no presente, pondo em perspectiva o desenvolvimentismo econômico para, a partir dele, lançar um olhar sobre estruturas econômicas tais como a economia da cana-de-açúcar, do ouro e do café.¹⁵⁶ De maneira semelhante, as discussões levantadas por Fernando Henrique Cardoso e Octavio Ianni, em *Cor e mobilidade social em Florianópolis*, publicado em 1960, propunham pensar a importância dos negros na formação da cidade de Florianópolis e sua inserção na sociedade de classes após a abolição da escravatura.¹⁵⁷ Na mesma esteira, em 1964, Florestan Fernandes publicaria a tese *A integração do negro na sociedade de classes*. Escrita como requisito para concorrer à cadeira de Sociologia I na Universidade de São Paulo, e publicada em dois volumes, a obra de Fernandes buscava historicamente a emergência de um povo, tema que considerava “inexplorado ou mal explorado pelos cientistas sociais brasileiros”¹⁵⁸.

Tomada em particular, mas sem perder de vista sua ligação com outras produções acadêmicas da mesma perspectiva, a remessa de Florestan Fernandes, claramente endereçada aos vislumbres de Brasil que outrora conformaram um ideal luso-tropical para as convivências entre negros e brancos, daria o tom de um texto cuja postura assumida seria eminentemente combativa. A questão étnico-racial de Freyre, embora não abandonada, desloca-se para um debate sobre a relação entre essa dimensão e as questões de ordem material – o negro visto como mão-de-obra. Logo em seu primeiro capítulo, o autor denunciava a conformação histórica do regime escravocrata como um sistema espoliativo, no qual instituições tais como o Estado e a Igreja se tornaram cúmplices. Tratava-se, portanto, de uma temática que, embora tratada anteriormente, ganhava nova carga e direcionamento discursivo a partir de então. A saudade, presente na produção de sentido lançada pela *sociologia freyreana*, dava lugar ao ressentimento presente naquilo que chamo de *sociologia paulista*, na medida em que emergiria de uma tradição teórica posta nos espaços da Universidade de São Paulo desde meados da década de 1940, e que agora se conformaria como uma discussão vitoriosa num espaço universitário que se colocaria como um amplo espaço de combate ao regime político brasileiro que vigoraria a partir de meados da década de 1960:

Em suma, a sociedade brasileira largou o negro ao seu próprio destino, deitando sobre seus ombros a responsabilidade de se reeducar e de se transformar para corresponder aos novos padrões e ideais do ser humano,

¹⁵⁶ FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2003.

¹⁵⁷ CARDOSO, Fernando Henrique; IANNI, Octavio. *Cor e mobilidade social em Florianópolis: aspectos das relações entre negros e brancos numa comunidade no Brasil Meridional*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960.

¹⁵⁸ FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. v. I. O legado da raça branca. São Paulo: Global, 2008. p. 21.

criados pelo advento do trabalho livre, do regime republicano e do capitalismo. Em certas situações histórico-sociais – como parece suceder com a cidade de São Paulo na época considerada –, essa responsabilidade se tornou ainda mais penosa e difícil, dadas as possibilidades que poderiam ser realmente aproveitadas em sentido construtivo pelo negro. [...] ¹⁵⁹

Escrito em momento em que o materialismo histórico-dialético tornava-se um referencial quase obrigatório para as pesquisas no campo das ciências humanas e sociais, especialmente na Universidade de São Paulo, a obra de Florestan, articulada futuramente aos estudos do sociólogo francês Roger Bastide daria lugar a uma gama de pesquisas cujo foco de abordagem seria os negros, desde sua forma escravizada até sua abordagem enquanto trabalhador livre. Embora dialogassem com questões como as relações de trabalho e religiosidades, aparentemente distantes, todas essas pesquisas possuíam em comum o fato de que tomavam um modelo explicativo como elemento que configurava nova realidade à ideia de Brasil e de cultura brasileira. Questionavam a luso-tropicologia, presente nos escritos de Gilberto Freyre, e necessitavam combater direcionamentos para a escrita da história que fugissem de uma postura militante que, entendiam, devia ser assumida pelo intelectual.

Seria possível dizer, nesse momento histórico, que as obras elencadas produziam, coletivamente, um esforço de repensar o lugar da cultura e da identidade brasileira sob a forma de uma revolução social advir, expressa na constituição do que Marcelo Ridenti chamaria de *brasilidade revolucionária*. Assim como afirma Ridenti, tratavam-se de intelectuais que repensavam as tentativas de representação dos brasileiros sob a forma de uma coesão étnica e cultural, idealista e harmônica, sendo, portanto, investidos novos sentidos a essas mesmas representações, apresentando, de maneira direta e potencialmente combativa, seu polo oposto: “o Brasil não seria ainda o país da integração entre as raças, da harmonia e da felicidade do povo, pois isso não seria permitido pelo poder do latifúndio, do imperialismo e, no limite, do capital. Mas poderia vir a sê-lo como consequência da revolução brasileira” ¹⁶⁰.

A influência da obra de Karl Marx sobre a constituição de um pensamento social brasileiro partindo de São Paulo abarcaria mesmo dimensões mais sensíveis, como estudos sobre cultura popular e costumes. Se as análises de ordem macroestruturais, como aquelas produzidas por Caio Prado Júnior, Octavio Ianni, Fernando Henrique Cardoso, Florestan Fernandes e Roger Bastide conformavam uma matriz de estudos sociais, o trabalho de Antonio Candido, saindo aos seus, não degeneraria, embora sua ótica contemplasse também uma

¹⁵⁹ FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. v. I. O legado da raça branca. São Paulo: Global, 2008. p. 21.

¹⁶⁰ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: UNESP, 2010. p. 13.

dimensão estética, poética e com forte presença de saudade. Tendo sua vida pessoal e carreira transcorrendo os espaços de Minas Gerais e São Paulo, é recorrente em sua obra a *saudade*¹⁶¹ da figura do caipira, que tomava as páginas de *Os parceiros do Rio Bonito*, embora não deixasse de fora as noções de sociedade e solidariedade, elaboradas por Marx, bem como os estudos sobre *folk-culture* conformados nos estudos antropológicos do norte-americano Robert Redfield, e sobre as estruturas elementares do parentesco, produzida por Claude Lévi-Strauss. O trabalho, publicado em 1964, procurava perceber as transformações nos meios de vida dos caipiras de São Paulo, sob uma ótica antropológica, mas, em larga medida, histórica e literária. Existia uma estética na obra de Candido que perpassava também sua obra artística, de forma que o livro terminava por produzir mais do que uma conformação acadêmica sobre o Brasil e a cultura brasileira, elaborando, também, uma marca estética. O caipira, um personagem sem rosto, um arquétipo, se transforma também em um instrumento do autor para dar satisfações ao seu leitor: haveria nele elementos constitutivos de uma raça¹⁶² e de uma cultura brasileira, de seus costumes tradicionais, de sua forma de relacionar-se com os outros, de fazer a corte e casar-se, de dar nomes aos filhos, de plantar, colher e solidarizar-se econômica, social e culturalmente.¹⁶³

É curioso perceber que a produção intelectual marxista, ao tentar demarcar um local para a cultura brasileira, estabelecia mais do que uma marca de ordem política ou ideológica. Para além disso, trazia consigo uma série de tropos discursivos¹⁶⁴ a partir dos quais se buscava escrever a história do Brasil e de seus desdobramentos culturais e sociais. De estruturação esquemática e potencialmente metanarrativa, os textos dos intelectuais da chamada sociologia paulista inventavam muito mais do que um lugar social, mas também um gênero textual próprio, possibilitando tanto verter em linhas escritas uma poética, na medida em que, ainda que eventualmente tentasse fugir, quanto colocar em enredo todo um conjunto de estórias que compõem a sua narrativa, assumindo, nesse sentido, uma forma arquetípica.¹⁶⁵ É nesse sentido que se encontram suas semelhanças com o campo de discussões sobre o Brasil ao qual

¹⁶¹ Para pensar sobre a saudade como uma categoria histórica, ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. As sombras do tempo: a saudade como maneira de viver e contar o tempo e a história. In: ERTZOGUE, Mariana; PARENTE, Temis Gomes (Org.). *História e sensibilidade*. Brasília: Paralelo 15, 2006.

¹⁶² Para pensar o conceito de raça, é importante citar o trabalho de Lilia Moritz Schwarcz. Ver: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹⁶³ CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e as transformações dos seus meios de vida*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

¹⁶⁴ A noção de tropos discursivos é tomada aqui na perspectiva de Hayden White. Ver: WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 2014.

¹⁶⁵ WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução: José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008.

radicalmente se opunham: de forma semelhante à sociologia freyreana e suas decorrências, conformava-se enquanto uma intriga, elaborava a partir dela uma proposta de tempo¹⁶⁶, além de conceber instrumentos de leitura a partir do qual seria possível compreender, em linha, a história do Brasil. O que outrora se demarcou pelo signo da saudade agora se capitaneava pela transformação dos sujeitos brasileiros em instrumentos e focos de uma revolução social potente.

Se, no âmbito da Universidade de São Paulo e de outros espaços que existiam sob seu raio de influência, as demarcações de Brasil e de cultura brasileira, canonizadas a partir do ideal materialista, apareciam vitoriosas e academicamente hegemônicas, o mesmo não acontecia no Nordeste, onde ainda era possível perceber, mesmo em produções acadêmicas, ditos e escritos que escapuliam para um pensamento social listrado de um sentimento de saudade e regionalismo. Dessa maneira, não menos autorizado, e lançando as bases metafóricas daquilo que compreenderíamos como o Nordeste no campo das letras e das artes, ao lado, talvez, da própria obra de Freyre, o professor e dramaturgo Ariano Suassuna, cuja produção literária já iniciava um processo de sacralização de certas maneiras de entrever a cultura brasileira, apresentaria em 1976, sua tese de livre-docência, intitulada *A onça castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*. Marco na tentativa sistemática de escrever uma história do Brasil a partir do viés da cultura, o trabalho de Suassuna retomava as metáforas e personagens que atribuíra ao Brasil em seu *Romance d'A Pedra do Reino*, agora sob a forma de um texto de tons acadêmicos. Seu trabalho, objetivando realizar um estudo amplo a respeito da constituição de uma dada raça no Brasil, e em particular no Nordeste, buscava puxar para essa região o nascedouro da própria cultura brasileira. Embora politicamente divergente de Gilberto Freyre, é possível perceber nos esforços do dramaturgo semelhanças em sua escrita e maneira de conformar uma ideia de Brasil, na medida em que ambos propunham uma cópula conformadora da ideia de nação:

Explicando isto, devo avançar agora quais são, a meu ver, as características essenciais da nossa Cultura. Como afirmei antes, sei que se trata de um empreendimento ousado. Mas vou torná-lo mais ousado ainda, reduzindo essas características mais marcantes do Povo brasileiro a uma só, que resume todas: trata-se, a meu ver, da *união de contrários*, da tendência para assimilar

¹⁶⁶ Para Paul Ricoeur, a partir de uma análise da *Poética* de Aristóteles e da *Cidade de Deus* de Santo Agostinho, “existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: *que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e a que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal*”. Para ampliar a discussão a respeito, ver: RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994. p. 85.

e fundir contrastes numa síntese nova e castanha que dá unidade a uma complementaridade de opostos.¹⁶⁷

Elevando a noção de *cultura* e de *povo* à categoria de sujeitos com nomes próprios, escritos com iniciais maiúsculas, Ariano conduz sua tese, provocando a invenção de um certo povo em um certo espaço. O povo brasileiro, de cor e identidade *castanha*, nascido da união de contrários, parece, em muitos sentidos, com o povo brasileiro gestado pela cópula entre o branco, o índio e o negro, tal como outrora propusera o sociólogo Darcy Ribeiro, em sua obra *O povo brasileiro*¹⁶⁸, ou mesmo da relação incestuosa entre o sinhozinho e a mulata de senzala, sua irmã de leite, que indicara Gilberto Freyre. Sem se pretender luso-tropical tal como Freyre, Ariano Suassuna indica, no entanto, um caminho a seguir para perscrutar as “origens” da cultura nacional: o caminho da formação de um certo povo e de um certo espaço. Seu exame do que chama de *Povo brasileiro* procede-se, tal como ele próprio afirma, de um estudo de sua psicologia, de sua história, de sua arte e de sua literatura, a partir da qual seriam perceptíveis os contrários, “o espírito mágico e fantástico complementado pelo realismo crítico e satírico; metamorfose da florescência e da decomposição; cotidiano e quimera; a presença do dionisíaco buscando o gume contido e a garra da forma despojada do apolíneo”¹⁶⁹. Em outras palavras, tratava-se de um povo cuja forja étnico-cultural conformava a radicalidade de tudo que o forjara. Nesse sentido, *A onça castanha e a Ilha Brasil* se pretendia, no limite, uma tese definitiva a respeito da própria formação do povo e da cultura brasileira. A partir do que chama de uma visão castanha de mundo, Ariano promove uma argumentação que se legitimaria através da revisão criticada de uma historiografia e crítica de cultura anterior, cuja escolha por essa ou aquela matriz étnica fundante, permanecia incompleta a seus olhos:

Desse modo, acho que é através do caminho anunciado e indicado por Euclides da Cunha que temos de caminhar, motivo pelo qual, a esse respeito, me coloco antes na sua linha do que na de Gilberto Freyre, Keyserling e J.O. de Meira Penna. Gilberto Freyre, supervalorizando a cultura luso-tropical e afro-brasileira – o que fez por seu apego à Zona da Mata – discorda de Euclides da Cunha quando este sustenta que “a rocha viva da Raça brasileira” é o Sertanejo, que o Sertanejo é o Brasileiro típico, por ter nele começado a se estabilizar, através do mameluco, o Jagunço bronzeado, cruzando-se o tronco ibérico com algum contingente do sangue negro e com o sangue já pardo dos Tapuias. Como já disse, estou mais de acordo com Sylvio Romero e Euclides da Cunha: creio que o início de fusão castanha do Sertão é – e será mais ainda, depois – um fato de repercussão muito mais ampla, é um anúncio profético

¹⁶⁷ SUASSUNA, Ariano Vilar. *A onça castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*. Recife: Interativa; Projeto Virtus, 2003. p. 10.

¹⁶⁸ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

¹⁶⁹ SUASSUNA, Ariano Vilar. *A onça castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*. Recife: Interativa; Projeto Virtus, 2003. p. 10-11.

não só da Raça e da Cultura brasileira como da própria Rainha do Meio-Dia, incluídas aqui a América Latina, a Europa Mediterrânea, a Ásia e a África.¹⁷⁰

Cabe notar, no trecho acima, que o Brasil de Ariano, assim como o de Gilberto Freyre e Antonio Candido, se articula a uma dimensão não apenas científica, mas profundamente estética. Sua narrativa, ao optar por um povo como sendo o nascedouro do Brasil e da cultura brasileira, dota-se de uma ampla carga discursiva que o fabrica no território da linguagem. Evidentemente, essa dimensão estética termina por ser embasada em paradigmas de uma produção anterior, motivo pelo qual Suassuna recorre a trabalhos como os de Euclides da Cunha e Sílvio Romero, provavelmente seus estudos sobre a constituição da raça sertaneja a partir da campanha de Canudos e sua organização de cantos populares do Brasil, respectivamente de um e de outro autor¹⁷¹. Recorre, igualmente, à simbologia bíblica que lhe apresenta a figura erótica da Rainha de Sabá, sedutora e enigmática figura que se apresenta ao Rei Salomão no Velho Testamento, a partir de quem produz o arquétipo da Rainha do Meio-Dia. Nesse sentido, é possível perceber no trecho a necessidade do autor em afirmar-se enquanto uma definição completa da brasilidade, bem como a comprovação de que esse espaço físico, o Brasil, se constituía para além de sua dimensão geográfica, forjando, no sentido discursivo, em uma paisagem imaginária¹⁷², um território mágico, permeado por signos profundos de uma identidade plural e cantante, “o Éden e o exílio, o Deserto e Canaã, o Rei e a Rainha do Meio-Dia”:

Esse castanho que, no Brasil, vem se forjando no Sertão mais do que em qualquer outra parte, é a aspiração talvez inconsciente, mas verdadeira e profunda, irreprimível, do Povo brasileiro, dos povos mais brancos do que negros da Europa Mediterrânea, e dos povos mais negros do que brancos da África, sejam os de Cultura Portuguesa, como Angola e Moçambique, sejam os de Cultura não-portuguesa, como o Senegal de Léopold Sédar Senghor.¹⁷³

¹⁷⁰ SUASSUNA, Ariano Vilar. *A onça castanha e a Ilha Brasil*: uma reflexão sobre a cultura brasileira. Recife: Interativa; Projeto Virtus, 2003. p. 18-19.

¹⁷¹ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*: campanha de Canudos. São Paulo: Martin Claret, 2002; ROMERO, Sylvio Romero. *Cantos populares do Brasil*. v. I. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883.

¹⁷² A noção de paisagens imaginárias remete ao uso metafórico dos espaços, ou à invenção de uma paisagem no interior de um texto, tornando-o um objeto presente. Habitando o universo da escrita, possibilita-se ser vislumbrando através de narrativas diversas, ficcionais, históricas, filosóficas, de forma a transformar-se em um panorama do assunto que se quiser descrever. Para Beatriz Sarlo, pode ser visto como o espaço de produção dos intelectuais, cuja transmissão de saberes pode ocorrer através dos meios de comunicação, na medida em que estes, em sua produção, inventam lugares nos quais se desenvolvem as ações de seus sujeitos. Ver: SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*: intelectuais, arte e meios de comunicação. Tradução: Rubia Prates Goldini e Sérgio Molina. São Paulo: EDUSP, 2005.

¹⁷³ SUASSUNA, Ariano Vilar. *A onça castanha e a Ilha Brasil*: uma reflexão sobre a cultura brasileira. Recife: Interativa; Projeto Virtus, 2003. p. 19.

Não é de se estranhar que o texto de Ariano sinta a necessidade de localizar a cultura brasileira no âmbito do sertão, lugar demarcado, como o primeiro aponta, por toda uma forte carga mágica e por uma constituição étnica particular e única. Certamente, não seria difícil perceber que tal tentativa de demarcar um lugar para a cultura brasileira tenha se elaborado em outras regiões do Brasil, como é o caso do Rio Grande do Sul, onde a obra de Érico Veríssimo, ao catalisar uma série de metáforas e histórias do Pampa, estabelecesse um vislumbre da etnicidade brasileira como existindo naquela região.¹⁷⁴ No entanto, Suassuna, em *A onça castanha e a Ilha Brasil*, engendra uma narrativa na qual configura, com particularidade, um espaço geográfico singular, historicamente elaborado por uma ampla genealogia, que atravessaria desde as representações europeias de Dante Alighieri e Luís de Camões, pela lenda do reino perdido de Dom Sebastião, passando pelo Barroco de Gregório de Matos, além do indianismo de José de Alencar e da imagem do sertão de Euclides da Cunha. Dessa maneira, se conformaria um certo lugar cuja denominação, tal como é enunciado nas primeiras palavras da tese, seria a de Ilha Brasil, espécie de país/paraíso desejado pelos europeus, uma representação particular da utopia do novo mundo, onde “fundiam-se dois mitos fundamentais para os Navegadores, marujos e descobridores ibéricos: o da Ilha vegetal, paradisíaca, e o do Eldorado, o do Sertão cheio de ouro, prata e pedras preciosas”¹⁷⁵

A questão que Ariano apontaria não pode ser vista, no entanto, sem que a partir dela se vislumbrem também suas posições políticas: vinculado aos movimentos culturais atuantes em Pernambuco, e particularmente nas décadas de 1960 e 1970, tais como o Teatro Popular do Nordeste (TPN), que contara, até o início dos anos 1960, com amplo apoio do governo do Estado, então encabeçado pela figura mitificada de Miguel Arraes, braço apoiador, no Nordeste, da política de João Goulart a nível federal. O golpe de 1964, ao estabelecer um cerco a essa maneira de gerir o Estado brasileiro, se estenderia também ao espaço pernambucano, promovendo um cerceamento às políticas públicas de apoio a ações culturais com tendências de esquerda.¹⁷⁶ Não afeta, portanto, a extensão alcançada pelo teatro pernambucano de

¹⁷⁴ Quando falo na obra de Érico Veríssimo, me refiro, em especial, àquela elaborada no interior da trilogia *O tempo e o vento*. Nesta obra, o autor, inspirado em suas próprias vivências e nas histórias que lera e ouvira contar, configura uma narrativa centrada na localidade de Santa Fé, e nas disputas entre as famílias Terra e Cambará, a partir do qual aparecem personagens fictícios de sua própria pena, tais como Ana Terra, Bibiana Terra e o Capitão Rodrigo Cambará, personagens históricos que são citados na narrativa, tais como Giuseppe Garibaldi e Bento Gonçalves, e personagens presentes nas lendas gaúchas, tais como a Teinaguá, registrada por João Simões Lopes Neto. Ver: VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento*. v. I. O continente. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; _____. *O tempo e o vento*. v. II. O retrato. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; _____. *O tempo e o vento*. v. III. O arquipélago. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹⁷⁵ SUASSUNA, Ariano Vilar. *A onça castanha e a Ilha Brasil*: uma reflexão sobre a cultura brasileira. Recife: Interativa; Projeto Virtus, 2003. p. 38.

¹⁷⁶ TELES, José. *Do frevo ao mangubeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.

Suassuna, o que, em certa medida, pode ser explicado pela produção de subjetividades ao qual sua estética estava vinculada: Ariano defendia, em suas peças, uma imagem de Nordeste e de Brasil condizente com uma tentativa de afirmação regional interessante para o que, naquele momento histórico, se pretendia defender na inserção desse espaço no concerto das nações: tratava-se, a partir de sua invenção da Ilha Brasil – em muito semelhante ao que fizera outrora Gilberto Freyre –, da invenção obscura de um espaço, da nordestinização do Nordeste¹⁷⁷, e, além disso, da tentativa de dizer esse espaço como sendo predominantemente sertanejo, sertão no qual habitaria a magia constitutiva da realidade brasileira.

De um modo geral, esses discursos que emergem no âmbito da nomeação do Brasil a partir do sertão também se aparelhavam de tradições intelectuais diferentes, partindo, também, de uma perspectiva filosófica da educação e da cultura brasileira. Um olhar à parte a esse respeito pode ser visto, no entorno dos anos 1960 e 1970, nos escritos e práticas educacionais propostas pelo pedagogo pernambucano Paulo Freire. A própria publicação de *Pedagogia do oprimido*, cuja primeira edição no Brasil dataria de 1974, externava uma conclamação dos brasileiros e latino-americanos à luta por uma dada revolução social, que, a partir de sua visão, deveria ser feita através da educação, uma vez que, segundo Freire, a pretexto das práticas revolucionárias adotadas por Ernesto Che Guevara em Sierra Maestra¹⁷⁸, a revolução social seria biófila, criadora de vida, ainda que para que tal criação se efetivasse, houvesse necessidade de deter-se as vidas que proíbem a vida¹⁷⁹:

Não há vida sem morte, como não há morte sem vida, mas há também uma “morte em vida”. E a “morte em vida” é exatamente a vida proibida de ser vida.

Acreditamos não ser necessário sequer usar dados estatísticos para mostrar quantos, no Brasil e na América Latina em geral, são “mortos em vida”, são “sombras” de gente, homens, mulheres, meninos, desesperançosos e submetidos a uma permanente “guerra invisível” em que o pouco de vida que lhes resta vai sendo devorado pela tuberculose, pela esquistossomose, pela

¹⁷⁷ Para um debate mais amplo a respeito, ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011; ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. “O morto vestido para um ato inaugural”: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular. São Paulo: Intermeios, 2013; RABELO, Elson de Assis. *A história entre tempos e contratempos: Fontes Ibiapina e a obscura invenção do Piauí*. 2008. 200 p. Dissertação (Mestrado em História e Espaços) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal; OLIVEIRA, Felipe Souza Leão. *A escrita do tempo e a poética do espaço: História e Espaço no livro Geografia do Brasil Holandês de Luís de Câmara Cascudo*. 2012. 206 p. Dissertação (Mestrado em História e Espaço) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

¹⁷⁸ As práticas revolucionárias às quais se refere Paulo Freire são as táticas de guerrilha utilizadas por Che Guevara em Sierra Maestra, durante a luta dos revolucionários contra o governo do ditador cubano Fulgêncio Batista, durante os acontecimentos do que ficou conhecido como Revolução Cubana, em 1959, tido como um dos impulsionadores dos movimentos de esquerda na América Latina.

¹⁷⁹ FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014. p. 233.

diarreia infantil, por mil enfermidades de miséria, muitas das quais a alienação chama de “doenças tropicais”.¹⁸⁰

Potencialmente político, o discurso de Paulo Freire, que, desde meados 1961, trabalharia, sob a ótica de liderança de Dom Eugênio Sales, então Arcebispo de Natal, e da Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), com um conjunto de outros intelectuais, tais como Jomard Muniz de Britto, na conformação do Movimento de Educação de Base (MEB), evidenciava um dever maior para o povo nordestino a partir de sua realidade local de miséria, a ser superada pelos signos da educação e pela cultura. Trata Freire, tanto nesse texto quanto em sua tese, *Educação e atualidade brasileira*¹⁸¹, de um estrato do Brasil que, embora localizado, deseja externar-se como um pensamento sobre a realidade social de um continente, entendido por ele como um espaço que se criou destinado à submissão, mas não à aceitação da mesma.

Num sentido ainda mais amplo, e tendo em vista essas questões, as obras de Ariano Suassuna e Paulo Freire, apesar de partirem de estruturas de sentido e lugares de fala sensivelmente diferentes, representariam, privilegiadamente, um sentimento de Nordeste e de Brasil cujo reflexo, no âmbito das práticas e políticas culturais, seria a construção de discursos, vontades de verdades e interditos. Confirmaria, além disso, o apontado anteriormente, no que tange à relação entre a obra de Ariano Suassuna e Gilberto Freyre: entre elas, torna-se difícil, quase incongruente, aplicar os conceitos tradicionais de *direita* e *esquerda*, uma vez que estas ideologias políticas apareceriam dissolvidas em outras subjetividades, outras dizibilidades que a extrapolavam. Uma pretensa direita conservadora, à qual se vinculava a luso-tropologia freyreana, uma autoproclamada esquerda marxista e militante à qual pertenciam sujeitos como Caio Prado Júnior e Florestan Fernandes, e uma esquerda regionalista, como talvez podemos chamar as práticas socioculturais do Movimento de Educação de Base de Paulo Freire e dos grupos culturais ligados a Ariano Suassuna, atenderiam, conjuntamente, a tentativas de demarcar espaço no âmbito de instituições de saber e poder, estabelecendo conexões intempestivas, nem sempre fieis a certas formas de dizer e pensar as ideologias da cultura brasileira. Igualmente híbridos, inclassificáveis em termos ideológicos binários se encontram os tropicalistas, que, no final da década de 1960, também tentariam estabelecer seu olhar sobre o Brasil e a cultura brasileira, estabelecendo questionamentos a respeito do Brasil.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ FREIRE, Paulo Reglus Neves. *Educação e atualidade brasileira*. 1959. 111 p. Tese (Concurso para a Cadeira de História e Filosofia da Educação na Escola de Belas-Artes de Pernambuco) – Escola de Belas-Artes de Pernambuco, Recife.

3.1. “Na geléia geral brasileira que o *Jornal do Brasil* anuncia”: a cultura brasileira imersa na brutalidade jardim midiática

Um filme, chamado Bonnie and Clyde, está fazendo agora um tremendo sucesso na Europa. E com uma força tão grande que sua influência estendeu-se à moda, à música, à decoração, às comidas e aos menores hábitos das pessoas. São os anos trinta que estão sendo revividos. Bem por dentro dessa história e à procura de um movimento pop autenticamente brasileiro, um grupo de intelectuais reunidos no Rio – cineastas, jornalistas, compositores, poetas e artistas plásticos – resolveu lançar o tropicalismo. O que é?
[...]

O tropicalismo ou cruzada tropicalista pode ser lançado qualquer dia desses numa grande festa no Copacabana Palace. A piscina estará repleta de vitórias-régias e pérgula enfeitada com palmeiras de todos os tipos. Uma nova moda será lançada: para homens, terno de linho acetinado branco, com golas bem largas e gravatas de rayon vermelho; as mulheres devem copiar antigos figurinos de Luiza Barreto Leite ou Iracema de Alencar¹⁸²

O ano era 1968, quanto Torquato Neto, jovem teresinense que participaria das movimentações do que, posteriormente, seria chamado de Tropicalismo, escrevia um texto intitulado *Tropicalismo para iniciantes*, que só seria publicado efetivamente no livro *Os últimos dias de Paupéria*, organizado por Waly Sailormoon, em 1973. Naquele mesmo ano de 1968, o lançamento do segundo álbum sonoro de Gilberto Gil, que levava seu nome, mas que também seria conhecido como *Frevo Rasgado*, trazia consigo uma outra possível nomenclatura para a brasilidade. A própria capa do disco, como é possível vislumbrar na imagem abaixo, transmitia uma ode à cor e a uma certa diversidade nacional, que, no entanto, já se parecia um tanto diferente com outras tantas que se enunciavam anteriormente. Não sendo um Brasil luso-tropical, tampouco marcado por uma sociologia das relações de classe, também não parecia com os ideais de um sertão mágico tal como apontara Ariano Suassuna. Era um Brasil diferente, colorido, plural, mas marcado por uma alegria que tinha em si certa força revolucionária¹⁸³. Nas cores do disco de Gil, bem como em suas próprias performances na época, e nas letras e melodias das músicas que esse disco trazia, era possível perceber que o que existia, para ele, era um Brasil que se mostra como os confins, mas confins que se interligam ao mundo antropológicamente.

¹⁸² ARAÚJO NETO, Torquato. Tropicalismo para iniciantes. In: COELHO, Frederico; COHN, Sergio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. p. 92-93.

¹⁸³ Para ver mais sobre, assistir à entrevista dada pelo Prof. Dr. Daniel Soares Lins, intitulada “Alegria como força revolucionária, ética e estética dos afetos”, no Café Filosófico, publicado em 19 de julho de 2013 no YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IK0FzHqHp8>> Acesso em: 30 maio 2015.



Figura 01: Capa do álbum *Gilberto Gil* (1968).

Se pensarmos o disco de Gilberto Gil como um acontecimento no interior de seu tempo, cabe observar que ele, tanto no âmbito de seu conteúdo quanto de sua estética, traz enunciados que remetem à própria produção de sentidos sobre o Brasil que se desejava nessas condições históricas. Na sua capa, a parte exterior do disco, habitam imagens que evocam, por exemplo, uma multiplicidade de cores fortes, típicas do discurso de mistura que demarcava o chamado movimento tropicalista, onde as tonalidades de verde e amarelo são impactadas pela cor vermelha. Gil, vestindo um traje que em muito lembra a dos imortais da Academia Brasileira de Letras, encontrava-se ladeado de duas figuras díspares que diziam respeito ao seu tempo: um homem branco, figurado em trajes militares e com um ar europeu imperialista, e um homem negro, de postura molejante, vestindo roupas coloridas e que parecia representar a alegria e o movimento do mundo dito moderno. Esses enunciados, cuja simetria é, provavelmente, intencional, se coadunam com o próprio conteúdo interno do disco, onde uma canção se destacava. Seu título era *Marginália II*. Sua letra era do poeta Torquato Neto, que, musicada por Gil, se tornava uma canção que evidenciava aquela cor do Brasil, que aparecia na capa do disco. A celebração dessa outra brasilidade, aparentemente tão diferente daquelas anteriores, se evidenciava num espaço que mais parecia um salão de festas da diferença. Em seu conteúdo, uma mensagem se mostrava presente: há no Brasil pedaços de tantos outros que é preciso entendê-lo como um grande monstro que consome constantemente a si mesmo:

Eu, brasileiro, confesso
Minha culpa, meu pecado
Meu sonho desesperado
Meu bem guardado segredo

Minha aflição

Eu, brasileiro, confesso
Minha culpa, meu degredo
Pão seco de cada dia
Tropical melancolia
Negra solidão

Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo

Aqui, o Terceiro Mundo
Pede a bênção e vai dormir
Entre cascatas, palmeiras
Araçás e bananeiras
Ao canto da juriti

Aqui, meu pânico e glória
Aqui, meu laço e cadeia
Conheço bem minha história
Começa na lua cheia
E termina antes do fim

Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo

Minha terra tem palmeiras
Onde sopra o vento forte
Da fome, do medo e muito
Principalmente da morte

A bomba explode lá fora
E agora, o que vou temer?
Oh yes, nós temos bananas
Até pra dar e vender
Olelê, lalá

Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo¹⁸⁴

O poema de Torquato Neto, musicado por Gilberto Gil, expressa bem a proposta de Brasil lançada nesse momento histórico de emergência de novas subjetividades. Os enunciados retomados, compondo uma espécie de poesia antropofágica, remetem a símbolos nacionalistas, representações do estereótipo da brasilidade, tais como a romântica *Canção do exílio*, de

¹⁸⁴ GIL, Gilberto. Marginália II. Composição: Gilberto Gil e Torquato Neto. In: _____. *Gilberto Gil*. Barueri: Philips, p1968. 1 disco sonoro. Lado A.

Gonçalves Dias¹⁸⁵, e a famosa marchinha de carnaval *Yes, Nós Temos Bananas*, composta por Alberto Ribeiro e João de Barro¹⁸⁶, dispostos, aqui, numa relação disparatada de imagens. As contradições nacionais se mostram presentes numa espécie de sinfonia da diferença, onde, tal como fica expresso no verso da canção, “o Terceiro Mundo pede a bênção e vai dormir”. Trata-se, portanto, de um dispositivo discursivo, no qual há o desejo de conformar o Brasil sob uma identidade diferente da sociologia luso-tropical em essência, mas fortemente semelhante em objetivos de demarcação de um local para a cultura e a identidade nacionais. Afinal de contas, assim como tantas outras demonstrações de que a cultura brasileira desejava ocupar um lugar de poder, a Tropicália buscava assumir-se como um movimento. Assumir, portanto, “*completamente tudo o que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra ainda desconhecido*”¹⁸⁷. Eis, portanto, o que seria a Tropicália, ou o “Tropicalismo” – aqui assumindo a forma de movimento, enunciado por Torquato Neto, ainda em 1968, com texto em itálico como forma de destaque.

É perceptível, portanto, que se no âmbito institucional as ideias de Brasil e de cultura brasileira provocam amplos debates acadêmicos, tais questões não se restringiam apenas aos conselhos públicos de cultura nem aos espaços universitários, nem mesmo às compilações literárias. Era possível notar, nesse momento histórico que medeia as décadas de 1960 e 1970, que este objeto também perpassava um campo de letras e de artes que se inseria, sobremaneira, em espaços midiáticos e publicitários. Se personagens como Andy Wharol, ícone da sociedade do espetáculo, ao buscar seus “cinco minutos de fama”, intentava com isso inserir-se num mundo demarcado, em grande medida, pela estetização da vida¹⁸⁸, cabe notar, tal como defendem Edwar Castelo Branco e Jailson Silva, que existia, no âmbito da mídia, um amplo conjunto de disputas pelo poder e pela nomeação das produções artísticas, o que, em ampla medida, também poderia contemplar as discussões sobre a cultura brasileira. Surgiria o que esses autores chamavam de uma nova *finesse*, que, não se vinculando a certas tradições, era pautada na capacidade de dialogar com novas questões que emergiam no cotidiano. Era

¹⁸⁵ “Minha terra tem palmeiras / Onde canta o sabiá / As aves que aqui gorjeiam / Não gorjeiam como lá // Nosso céu tem mais estrelas / Nossas várzeas têm mais flores / Nossos bosques têm mais vida, / Nossas vidas mais amores // Ao cismar sozinho à noite / Mais prazer eu encontro lá; / Minha terra tem palmeiras / Onde canta o sabiá [...]” Ver: DIAS, Gonçalves. Canção do exílio. In: _____. *Primeiros cantos*. Rio de Janeiro: Lammert, 1957.

¹⁸⁶ A música se tornou famosa em diversas gravações, dentre elas as de Carmen Miranda, Ney Matogrosso e do grupo Dzi Croquettes.

¹⁸⁷ ARAÚJO NETO, Torquato. Tropicalismo para iniciantes. In: COELHO, Frederico; COHN, Sergio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. p. 92. Grifos do autor.

¹⁸⁸ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

evidente, dessa maneira, uma conformação outra do ideal de *modernidade*, enquanto objeto de uma vanguarda cultural no campo das artes, que se vinculavam ao ideal do novo:

[...] Os modernistas queriam mostrar a luz aos imaturos. Ser moderno era, também, transitar com naturalidade pelas novas concepções e produções estéticas. Paradoxalmente, modernos eram aqueles que não se espantavam com a novidade, mas, ao contrário, tomam-nas como o fluir normal das transformações que explodem no cotidiano. De acordo com essa lógica, impacto e espanto devem ser imediatamente seguidos pelo entendimento e “naturalização” das novidades.¹⁸⁹

A noção de moderno parecia, nesse sentido, bastante cara a sujeitos históricos tais como alguns artistas brasileiros que, entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1960, propunham novas linguagens, que tivessem claros vínculos com estéticas e políticas que se apresentavam no país. Exemplos disso, aparecia, de um lado, nos Centros Populares de Cultura (CPCs), a defesa de uma dita “arte revolucionária”, no sentido macropolítico do termo, e de outro, no âmbito das produções que envolviam os tropicalistas, a defesa de uma estética não conformada sobre as dogmatizações dos partidos políticos de esquerda.¹⁹⁰ A proposta de um Brasil que se buscava dizer através de instrumentos midiáticos encontraria forma em iniciativas estéticas organizadas, tal como a proposta de um cinema brasileiro moderno¹⁹¹ conformado nos paradigmas de Glauber Rocha, quando, em 1965, nove anos depois da publicação de seu romance, este lança as bases de uma produção cinematográfica baseada no que chamaria de *Estética da fome*. Publicado na *Revista Civilização Brasileira*, naquele momento um dos principais periódicos a respeito de temáticas tais como o ser da arte, este manifesto se seguiria a algumas produções cinematográficas anteriores de Glauber, tais como *Barravento*, de 1962¹⁹², e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964¹⁹³, após os quais anunciava não apenas um novo investimento estético no campo do cinema nacional, mas uma tentativa de demarcação, através dele, de um local canonizado para o Brasil e para a cultura brasileira:

[...] Enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. [...]

¹⁸⁹ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; SILVA, Jailson Pereira. *Finesse e finura: a publicidade e as disputas intelectuais em torno de sua nomeação*. In: RAMOS, Alcides Freire; COSTA, Cléria Botelho da; PATRIOTA, Rosângela. *Temas de história cultural*. São Paulo: Hucitec, 2012. p. 204.

¹⁹⁰ Para uma discussão mais ampla a esse respeito, ver: HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-70)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

¹⁹¹ Ver: LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça: Glauber Rocha e a invenção do cinema brasileiro moderno*. Curitiba: Prismas, 2015.

¹⁹² BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Paraíba, 1962, son., color., 74 min.

¹⁹³ DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Paraíba, 1974, son., color., 125 min.

Para o observador europeu, os processos de produção artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e se primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista.

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. [...] ¹⁹⁴

No manifesto da *Estética da fome*, é visível o posicionamento de Rocha em prol de um homem latino-americano cujas condições de existência se encontrariam apartadas das vivências no âmbito externo. Parece ser uma América que, tal como propusera Manoel Bonfim, nos idos de 1905, padecia dos males de suas origens, demarcada por uma colonização viciada pelo parasitismo heroico de portugueses e espanhóis. ¹⁹⁵ Também lembra a América Latina, cujas veias abertas denunciam a espoliação sofrida desde sua colonização até o tempo presente, tal como afirmavam, em tom de denúncia, os escritos de Eduardo Galeano. ¹⁹⁶ É tanto a remessa às ideias de América presentes em Bonfim quanto àquelas que se encontravam presentes em Galeano que produz, no texto de Glauber Rocha, sua tentativa de definir a cultura brasileira como sendo um lugar árido pelas condições de pobreza histórica, necessária de ser denunciada pelas telas da sétima arte, de maneira semelhante ao seu vislumbre do homem sertanejo presente, no final dos anos 1950, nas aventuras de Riverão Sussuarana. Se nessas iniciativas este começava a ser aclamado pela crítica especializada, lançando mão do que outrora propusera sua estética, a ela se seguiria a produção de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de 1969 ¹⁹⁷, exaltando ainda mais esses ideais.

Sensivelmente diferente dos anteriores, em termos estéticos, políticos e ideológicos, *O Dragão da Maldade* buscava expor uma cultura brasileira aberta a uma *vanguarda*, à ideia do novo, possivelmente um novo amplificado pelos diferentes vetores midiáticos que demarcavam, talvez, uma nova forma de modernidade, denunciadora dos problemas brasileiros, os quais eram desejados pela fruição local e internacional. O filme, que se inicia com um letrero em francês, explicando o cangaço no Brasil e o pretense heroísmo de Virgulino Ferreira, o Lampião, envolve também as próprias religiosidades católica e afrodescendente, ao evidenciar a figura de São Jorge, o orixá Oxossi da cultura yorubá. O *santo guerreiro*, cangaceiro

¹⁹⁴ ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilmes, 1981. p. 28-33.

¹⁹⁵ BONFIM, Manoel. *América Latina: males de origem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

¹⁹⁶ GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Tradução: Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2014.

¹⁹⁷ O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1969, son., color., 100 min.

metaforizado na figura de um guerreiro nordestino – ao mesmo tempo santo regional, católico e africano – se envolve na batalha contra o *dragão da maldade* – o jagunço Antonio das Mortes, perseguidor de cangaceiros, a representação do mal na figura dos coronéis nordestinos e seu poder político, que desejavam o “progresso”, e, para isso, a ordem imposta pelo “povo do sul”. Discussões como a reforma agrária e as populações pobres do Nordeste brasileiro eram evidenciadas como pontos de um debate sobre o Brasil que deveria ganhar as grandes telas, sob a forma de denúncia e vislumbre nacional.

É bastante perceptível, nesse momento, o problema em definir o que seria uma nova vanguarda¹⁹⁸ para as artes brasileiras, questão que mobilizava o fazer de diferentes artistas do período, na medida em que as condições para se pensar a arte, nas condições históricas pertinentes à época¹⁹⁹, impossibilitavam o vislumbre de algo como efetivamente novo.²⁰⁰ Tratava-se, pois, de condições históricas que em que artistas se inserem num debate sobre a identidade nacional, paralela e, por vezes, dialogicamente com aqueles que o faziam nos espaços acadêmicos. A propósito dessa questão, o artista plástico Hélio Oiticica publica, em 1966, no Rio de Janeiro, o texto *Situação da vanguarda no Brasil*, no qual tem a pretensão de estabelecer os paradigmas intelectuais de uma possível *avant-garde* das artes nacionais na contemporaneidade. Dessa forma, lança sentido a um ser da cultura que não se buscasse uma cópia de outros ideais, tais como as novas tendências à americana (a chamada cultura *pop*) ou aquilo que se vinha observando na França (o *nouveau-realismo*):

Toda a minha evolução de 1959 para cá tem sido na busca do que vim a chamar recentemente de uma ‘nova objetividade’, e creio ser esta a tendência específica da vanguarda brasileira atual. Houve como que a necessidade da descoberta das estruturas primordiais que chamo “obra” que se começaram a revelar com a transformação do quadro para uma estrutura ambiental (isto ainda na época do movimento Neoconcreto do Rio), a criação dessa nova estrutura em bases sólidas e o gradativo surgimento dessa nova objetividade, que se caracteriza a princípio pela criação de novas ordens estruturais, não de ‘pintura’ ou ‘escultura’, mas ordens ambientais, o que se poderia chamar de ‘objetos’. Já não nos satisfazem as velhas posições puramente estéticas do princípio, das descobertas de estruturas primordiais, mas essas descobertas como que se tornaram habituais e se dirige o artista mais ao estabelecimento de ordens objetivas, ou simplesmente à criação de objetos, objetos êsses das mais variadas ordens, que não se limitam à visão, mas abrangem toda a escala

¹⁹⁸ Para pensar o conceito de vanguarda que circundava as décadas de 1960 e 1970 no Brasil, ver: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

¹⁹⁹ Dentre os autores que pensavam as condições históricas do mundo marcadas pela fragmentação de identidades e pela compreensão das noções de tempo e espaço, ver: HARVEY, David. *Condição pós-moderna*: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2007.

²⁰⁰ Ver: COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno*: modos & versões. São Paulo: Iluminuras, 2005.

sensorial apreensiva e mergulha de maneira inesperada num subjetivismo renovado, como que buscando as raízes de um comportamento coletivo ou simplesmente individual, existencial. [...]”²⁰¹

Propositor do que seria chamado de *arte ambiental*, Hélio Oiticica seria responsável por instalações nas quais estabeleceria novos acordos tácitos com os espaços e significados do Brasil. A cultura brasileira ganharia, em suas produções, o tom performático que estabeleceria novos vínculos com o real: não mais uma proposta de realidade dita em si, mas certamente desdobrada de experimentações vivenciadas na relação entre corpo e natureza, proporcionando o que entenderia como uma proposta vivencial para as artes brasileiras, centrada em criações artísticas tais como Núcleos, Penetráveis, Bólides e Parangolés. Nesse sentido, sua arte de desintegração do quadro ganhava contornos, inclusive, pela aproximação com as teorias sobre a arte concreta de Ferreira Gullar e as experimentações estéticas de Lygia Clark, uma vez que pretendia “localizar os pontos críticos da arte construtiva, que configuravam avanços ou que tinham sido reprimidos pela sucessão dos diversos movimentos”²⁰².

Nesse momento histórico, além da literatura, do teatro e do cinema, a música se apresentava como um locus de discussão possível sobre a cultura brasileira, e, principalmente, legítimo. Isso se mostra verdadeiro na medida em que, ainda em 1966, a *Revista Civilização Brasileira*, em seu segundo número, publicava um debate no qual vários artistas brasileiros do período, tais como Caetano Veloso, Flávio Macedo Soares, Nelson Lins de Barros, José Carlos Capinam, Nara Leão, Gustavo Dahl e Ferreira Gullar discutiam os caminhos possíveis para a música popular brasileira a partir de então. Assim como tantas outras manifestações que buscavam canonizar a cultura brasileira, se percebia aqui a formação de uma rede de intelectuais, escolhidos e autorizados por um espaço institucional de divulgação de ideias, que, em grande medida, dialogava com outras falas da época. É interessante também notar, nessa discussão, que ela, assim como tantas outras publicações da época, tais como as que retratei anteriormente, não se restringia a um campo de artes específico – como a música por exemplo – , tratando também de questões mais amplas. A própria identidade do Brasil vinha sendo colocada em debate, na medida em que esta dita música se revelaria como uma expressão dos caminhos que o país buscava para si mesmo. O protagonismo de Caetano Veloso na discussão fica evidente, na medida que é em sua fala que percebemos, pela primeira vez, uma dizibilidade – ainda não estruturada, mas já clara – que estabelecia uma linha evolutiva no interior da qual se deveria observar os acontecimentos musicais brasileiros:

²⁰¹ OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil (1966). In: PECCINNI, Daisy. *O objeto na arte: Brasil anos 1960*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978. p. 69-70.

²⁰² FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 14.

A questão da música popular brasileira vem sendo posta ultimamente em termos de fidelidade e comunicação com o povo brasileiro. Quer dizer: sempre se discute se o importante é ter uma visão ideológica dos problemas brasileiros, e se a música é boa, desde que tenha essa visão; ou se devemos retomar ou apenas aceitar a música primitiva brasileira. A única coisa que saiu nesse sentido – o livro do Tinhorão, defende a preservação do analfabetismo como uma única salvação da música popular brasileira. Por outro lado, se resiste a esse “tradicionalismo” – ligado ao analfabetismo defendido por Tinhorão, com uma modernidade de ideia ou de forma imposta como melhoramento qualitativo.²⁰³

O livro ao qual se refere Caetano Veloso é *Música popular: um tema em debate*, publicado, também em 1966, pelo jornalista e crítico musical José Ramos Tinhorão. Tratando-se de uma coletânea de artigos publicados pelo autor entre 1961 e 1965, seus textos lançam um olhar provocativo sobre a então música popular brasileira, na medida em que entende uma série de manifestações culturais do Brasil no período para fora de uma perspectiva de evolução ou paternidade.²⁰⁴ Não é estranho, nesse sentido, que haja em Caetano Veloso um evidente olhar crítico a seus posicionamentos, na medida em que é a eles que se encaminham suas remessas seguintes, ao longo do texto. Na sequência, Caetano desenvolve seu manifesto em prol de um ideal cultural para o Brasil, e, em larga medida, efetiva sua noção de *linha evolutiva*:

Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade cultural brasileira. Realmente, o mais importante no momento (como se referiu o Flávio) **é a criação de uma organicidade de cultura brasileira**, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, inter-relacionando as artes e os ramos intelectuais. Para isto, nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que *foi* a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base de criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela.

Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com que frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompas, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto, para mim, é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto

²⁰³ VELOSO, Caetano; SOARES, Flávio Macedo; BARROS, Nelson Lins de; CAPINAM, José Carlos; LEÃO, Nara; DAHL, Gustavo; GULLAR, Ferreira. Que caminhos seguir na música popular brasileira? In: COELHO Frederico; COHN, Sergio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. p. 21.

²⁰⁴ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta renomada, em nenhum deles ela chega a ser inteiro, integral.²⁰⁵

Anteriormente, na mesma publicação, o jornalista Flávio Macedo Soares havia retomado o devir de *universalidade* da cultura brasileira, a busca pela constituição de um *todo* cultural.²⁰⁶ Sua fala serviria de pretexto para o argumento de Caetano em prol de linearizá-la, de forma a compor aquilo que chamaria, de maneira ainda mais sistematizada, anos depois, em sua *Verdade tropical*, de *linha evolutiva da música popular brasileira*.²⁰⁷ É nesse mesmo trabalho, publicado em 1997 – trinta anos após os acontecimentos que, pretensamente, demarcariam a forma da festa tropicalista – que o compositor baiano indicava que seu trabalho de conformação da Tropicália tinha, em larga medida, influência nas iniciativas teatrais promovidas por José Celso Martinez Corrêa, quando da encenação da já comentada peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. Assim como Caetano, e tal como tantos outros sujeitos já apontados anteriormente, seria visível nas falas do dramaturgo uma necessidade, também, em estabelecer dizibilidades a respeito do Brasil e de usar a cultura e a mídia como instrumentos para apontar problemas e situações particulares do povo brasileiro. A esse respeito, em entrevista publicada originalmente na revista *aParte*, do Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP), em abril de 1968, José Celso tanto delineia alguns caminhos que inventariava para seguir com sua produção teatral quanto busca inseri-lo no interior de uma série de produções que o enquadre numa pretensa linha evolutiva:

O rei da vela deu-nos consciência de pertencermos a uma geração. Pela primeira vez eu sinto isso. Há uma geração que vai começar a intercambiar, começar a criar. Fui violentamente influenciado por *Terra em transe*. Hoje fico satisfeito em saber que Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, Leon Hirschman, Gustavo Dahl e tantos outros receberam o que eu quis comunicar com o espetáculo. Fico satisfeito de Caetano Veloso ter escrito que agora compõe “depois” de ter visto *O rei da vela*. Que o Nelson Leirner acha a coisa tão importante como o neodadaísmo na pintura...

Mas a maior reação, em todo caso, foi a minha mesma. E a dos que fizeram o espetáculo. Esta entrevista eu nunca daria a propósito de outra peça. O Brasil de hoje, ou de Oswald, ou nós, não sei, tem uma coisa estranha... Atribuo tudo, um pouco espiritualmente, ao espírito de Oswald mesmo. Depois de *O rei da vela* tenho uma vontade imensa de debater, de espinafrar.²⁰⁸

²⁰⁵ VELOSO, Caetano; SOARES, Flávio Macedo; BARROS, Nelson Lins de; CAPINAM, José Carlos; LEÃO, Nara; DAHL, Gustavo; GULLAR, Ferreira. Que caminhos seguir na música popular brasileira? In: COELHO Frederico; COHN, Sergio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. p. 21-22. Grifo nosso.

²⁰⁶ Ibid. p. 20.

²⁰⁷ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

²⁰⁸ CORRÊA, Zé Celso Martinez. *O rei da vela*. In: COELHO, Frederico; COHN, Sergio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

Não obstante, o debate sobre as artes brasileiras não se encontrava pacificado em vista da emergência de outras iniciativas culturais que, em seu interior, buscassem o viés antropofágico e festivo. Era notável que alguns representantes do que podemos chamar de arte revolucionária, demarcada pela postura das esquerdas próximas dos Centros Populares de Cultura, continuavam habitando um certo lugar de autoridade do discurso sobre a cultura brasileira e sobre as diversas tentativas de canonizá-la. O sonho de Caetano Veloso, de propor um lugar de fala de uma cultura pluralva, contente e brejeira²⁰⁹ para o Brasil encontraria resistência, por exemplo, na fala do dramaturgo Augusto Boal, no folheto de apresentação da I Feira Paulista de Opinião, em 1968. Fundador do Teatro do Oprimido e militante por uma arte transformadora da realidade social brasileira, Boal estabelece posições de enfrentamento à brasilidade caetana. Sua postura, fortemente combativa, criticava o que chamava de uma arte “reacionária”, cujo interesse seria, em sua visão, “dividir a esquerda”. Em descrédito a uma arte *odara*, a um teatro cuja subversão fosse mais em sua forma que em seu conteúdo, como praticara José Celso Martinez Corrêa com o Teatro Oficina, Boal valoriza uma arte que envolvesse, direta e necessariamente, uma crítica aos fazeres sociais do Brasil, às tentativas de elitização da sociedade. Se de um lado, para Boal, habita um teatro respeitável pela sua postura social ativa, tal como fizera Gianfrancesco Guarnieri com seu *Eles Não Usam Black-Tie*²¹⁰, do outro seria possível encontrar o que chamava, perjorativamente, de “tropicalismo chacriniiano-descinescenneo-romântico”.²¹¹

Tomando em perspectiva a pluralidade de opiniões sobre as letras e as artes no Brasil do período, cabe lembrar que a proposta de uma nova estética, demarcando outros lugares para a cultura brasileira, passariam também pelas páginas de uma imprensa direcionada para os devires de ordem cultural. Emblemáticos exemplos do que se produziria, no âmbito jornalístico, a respeito da cultura brasileira, são as colunas assinadas por Torquato Neto, tais como *Música popular*, mantida no *Jornal dos Sports* entre março e setembro de 1967; *Plug*, que assinaria no *Correio da Manhã* em junho de 1971; e *Geléia geral*, no *Jornal do Brasil*, de agosto de 1971 a março de 1972. Em todos os trabalhos, “cabe perceber claramente seu desejo de localizar a cultura brasileira no entorno do mundo que ele buscava forjar, comportamental e

²⁰⁹ A expressão é retirada da canção *Geléia geral*, com letra de Torquato Neto e melodia de Gilberto Gil: “[...] **Pluralva, contente e brejeira** / Miss linda Brasil diz bom dia [...]”. Ver: GIL, Gilberto; NETO, Torquato. *Geléia Geral*. In: VÁRIOS ARTISTAS. *Tropicália ou Panis et Circensis*. Barueri: Philips, 1968. 1 disco sonoro.

²¹⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

²¹¹ BOAL, Augusto. *Que pensa você da arte de esquerda?* Folheto de Apresentação da I Feira Paulista de Opinião. 5 jun. 1968.

artisticamente”²¹². Reconhecendo-se como um leitor qualificado das produções culturais da época, Torquato direciona as discussões presentes nas colunas para uma perspectiva de abarcar o que, naquele momento, poderia ser considerado o que haveria de novo na cultura nacional, em seu âmbito midiático.

A propósito de uma tentativa sistemática de inserir a cultura brasileira, e de dizê-la sob prismas institucionalizados pela mídia nacional, *Geléia geral* demarcaria um espaço privilegiado de discussões, uma vez que se localizava em uma publicação de ampla circulação, desejosa, evidentemente, de estabelecer-se como um fórum qualificado, lido, legitimado e autorizador de um certo olhar sobre o Brasil. Tratava-se seu autor de um Torquato Neto recém-chegado de sua temporada na Europa, da qual trazia consigo a experiência posterior aos próprios acontecimentos da Tropicália, mas também do cinema de Jean-Luc Godard. A pretexto de pensar de que maneira tais ideias apareciam no momento, o primeiro texto publicado na coluna, na quinta-feira, 19 de agosto de 1971, intitulado *Cordiais saudações*, era uma espécie de resultado das plurais experiências de Torquato com a cultura e as artes nacionais e internacionais, sendo um importante artefato para discutir historicamente as tentativas de síntese do Brasil concebidas no período:

É que, enquanto você curte lá o seu tempo de espera, **enquanto você espera um dilúvio que apague o fogo, seu ídolo, nossos ídolos, vem reafirmar tranqüilamente, para o Brasil inteiro que estar vivo significa estar tentando sempre, estar caminhando entre as dificuldades, estar fazendo as coisas, e sem a menor inocência.** Os inocentes estão esperando enquanto aproveitam para curtir bastante conformismo disfarçado em lamúrias, ataques apocalípticos e desespero sem fim. **Caetano vem, encontra João e Gal, reafirma com esse encontro na televisão tudo o que fez, pregou e provou sobre música popular brasileira** e, muito além disso, para nós todos aqui do lado de dentro, deixa claro que não está exatamente *esperando* nada. Está na batalha. Não está nessa aí de esperar sentado, chorando, curtindo a moda conformista como fazem os inocentes (inocentes é sempre útil) do meu país. Caetano está mandando ver como sempre. [...] ²¹³

O texto de Torquato utilizava-se de uma estratégia narrativa que buscava, portanto, legitimar a linha evolutiva outrora traçada por Caetano Veloso. Numa postura diametralmente oposta à de Augusto Boal, sua proposta parecia ser a de transpor as barreiras da dicotômica separação entre posicionamentos políticos para, apenas fora dele, perceber quais as contradições existentes em ambos – os lados *de dentro* e *de fora* dos dilemas estéticos, políticos

²¹² BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica*. Curitiba: Prismas, 2016. p. 77.

²¹³ ARAÚJO NETO, Torquato. *Cordiais saudações*. In: _____. *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. v. II. *Geléia geral*. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 199. Grifos nossos.

e ideológicos sobre o Brasil. Na medida em que possuem, ambos, tais contradições, Torquato evidencia sua incômoda semelhança: “o lado de fora é frio, o lado de fora é fogo, igual ao lado de dentro”. Nesse mesmo contexto, se lança como um entusiasta de Caetano e de suas buscas por organizar e monumentalizar as formas de dizer a nação, questão que parecia fundamental a muitos de outros sujeitos de sua época, o que fica visível nos trechos que destaquei em negrito no fragmento: não há qualquer inocência nas tentativas de fazer cultura. Estar vivo é, portanto, estar escrevendo, produzindo e divulgando em todos os instrumentos possíveis. É “estar caminhando entre as dificuldades”, “fazendo as coisas e sem a menor inocência”, e, no caso específico de Caetano, Gal e os demais tropicalistas que elenca, ir até os meios de comunicação e divulgar, “pregar” e “provar”, retoricamente, aquilo que elaborara a respeito sobre o Brasil e a linha evolutiva de sua música e de sua cultura.

Numa perspectiva diferente daquela colocada pelos tropicalistas e reafirmada na coluna *Geléia geral* e em outros espaços da mídia, mas não menos desejosa de se tornar uma visão conclusiva, no que se refere, nesse momento histórico, à proposta de uma vanguarda no âmbito da cultura brasileira, encontravam-se as iniciativas que Ariano Suassuna engendraria no Recife a partir da década de 1970. Na medida em que buscava demarcar a contemporaneidade da cultura brasileira, tal como fazia desde os tempos do Teatro Popular do Nordeste, é possível observar que aquilo que se discutia na produção literária e mesmo na academia, através da publicação de *A onça castanha e a Ilha Brasil*, tomaria fôlego midiático com o advento do que viria a ser chamado de Movimento Armorial, encabeçado por Ariano, e que, reunindo um grupo que buscava afirmar-se coeso, definia um caminho possível para a cultura brasileira, tal como seu idealizador propusera outrora. Tratava-se, no campo poético, da poesia emblemática de Deborah Brennand e da literatura com bases cordelistas de Janice Japiassu e Marcus Accioly; no campo da prosa, dos trabalhos de Raimundo Carrero e Carlos Newton de Souza Lima Júnior; nas artes manuais populares, dos bordados de Aluizio Braga, das pinturas de Dantas Suassuna e da xilogravura de Fernando Lopes da Paz, da tapeçaria de Maria da Conceição Brennand Guerra, etc.²¹⁴

Nesse sentido, o *Manifesto Armorial*, que Suassuna assinaria e publicaria em 1974, seria um marco, no sentido de apontar uma série de iniciativas que se espalhavam pelo campo das letras e das artes brasileiras, e que, apesar de se pretender regional, não se incomodaria com

²¹⁴ SUASSUNA, Ariano. *O movimento armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1974.

a conquista de espaço que lhes possibilitavam os meios de comunicação.²¹⁵ O que fica claro, portanto, é que essa iniciativa, ao tentar se firmar na mesma época que outras, que também buscavam na mídia seu instrumento de divulgação, não pulverizava sua proposta regionalista, embora mantivesse com o instrumento que o vinculava ao global a proposta de uma universalidade para a cultura brasileira²¹⁶, proposta que, assim como já mencionei, também desejavam os tropicalistas, na figura de Caetano Veloso, e antes deles, tantas outras iniciativas definidoras da cultura do Brasil.

Assim como é possível vislumbrar, quando tomarmos uma série de posturas de diferentes intelectuais, estas emanam de seus lugares sociais, dos espaços políticos e acadêmicos ocupados pelos mesmos, bem como dos diferentes vieses interpretativos que, a partir de seus escritos, configuravam o *ser* de uma cultura eminentemente nacional. Não é estranho notar, a partir dessa constatação, que esses mesmos sujeitos estiveram, via de regra, “nos cargos nobres, às vezes ainda com um pé na grande propriedade paterna”²¹⁷, a partir do qual buscaram determinar os caminhos para a história do Brasil, tal como ela foi e é²¹⁸. Essa afirmação, que se refere sobremaneira a Gilberto Freyre, e aos vínculos que construiu com os grupos vitoriosos na política brasileira, poderia se aplicar também a outros intelectuais, tais como Ariano Suassuna, cuja vinculação direta e profundamente paternalista com os grupos de esquerda, dominantes em Pernambuco até o início dos anos 1960 degradingolara na amplitude do Movimento Armorial; Caio Prado Júnior e o grupo de marxistas paulistas, que, autorizados por uma intelectualidade acadêmica, conseguiu, pelo menos no âmbito das humanidades, construir

²¹⁵ Trato da minissérie e posterior filme *O Auto da Compadecida* e da minissérie *A Pedra do Reino*; os primeiros, dirigidos por Guel Arraes, e o segundo, dirigido por Luiz Fernando Carvalho, ambos baseados diretamente em obras de Ariano Suassuna; bem como da novela *Cordel Encantado*, escrita por Thelma Guedes e Duca Rachid, com direção de Ricardo Waddington, que teve no Movimento Armorial algumas de suas influências indiretas. Todos os trabalhos foram veiculados pela Rede Globo de Televisão.

²¹⁶ A busca por uma *universalidade da cultura brasileira* através de uma visão do sertão como sendo o ponto irradiador de ideias culturais fica presente na tese de doutorado de Maria Aparecida Ramos Nogueira, quando esta a metaforiza na figura do Cabreiro, através da qual representa o próprio sujeito Ariano Suassuna. O Cabreiro sugeriria, portanto, “uma multiplicidade de significações profundamente poéticas, que se retroalimentam incessantemente”. É, dessa maneira, “um criador de cabras, um ser em vertigem que transita entre as margens do Mediterrâneo, a Península Ibérica, o Oriente, o sertão nordestino, e as montanhas, onde tudo foi convertido em pedra.” Para uma discussão mais ampla, ver: NOGUEIRA, Maria Aparecida Ramos. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002. p. 19.

²¹⁷ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Editora 34, 2008.

²¹⁸ Pretendi, aqui, remeter poeticamente à ironia de Mario Hélio Gomes de Lima, que, em seu texto, publicado na coletânea *Interpenetrações do Brasil*, organizada por Elisalva Madruga Dantas e Jomard Muniz de Britto, busca perceber como um conjunto de intelectuais regionalistas, na esteira de Gilberto Freyre, buscaram construir o Brasil como partido de certas cosmovisões, na tentativa de salvaguardar a cultura nordestina das perigosas influências estéticas, políticas e ideológicas estrangeiras. Ver: LIMA, Mário Hélio Gomes de. *A História do Brasil como realmente foi e é*. In: DANTAS, Elisalva Madruga; BRITTO, Jomard Muniz de (Org.). *Interpenetrações do Brasil: encontros & desencontros*. João Pessoa: EDUFPA, 2002. p. 56.

um espaço paternal e caloroso de resistência ao regime, dando vitória aos olhares revolucionários; ou mesmo Caetano Veloso, Glauber Rocha e os demais tropicalistas e cinemanovistas, cujas posturas artísticas, autorizados pela mídia brasileira, se perenizariam em suas formas presentes e futuras. Namorando, tal como dissera Mário de Andrade em sua *Elegia de Abril*, com as “novas ideologias do telégrafo”²¹⁹, era possível perceber, portanto, a intenção de dogmatizar uma ordem discursiva, nos posicionamentos estéticos, políticos e ideológicos presentes no Brasil, entre as décadas de 1920 e 1970, no que pese seus esforços renitentes em fazer de seus lugares de fala plenos e vitoriosos.

Conforme podemos perceber, portanto, a cristalização de leituras canônicas a respeito da cultura brasileira, ao reverberarem em produções acadêmicas e espaços midiáticos, terminava por ganhar com isso uma investidura de verdade. Uma *vontade de verdade* que se configurava, portanto, como *vontade de poder*²²⁰, costurando o enredo de uma tradição, cristalizado e enraizado a respeito de tais leituras. Assim, o Brasil e a cultura brasileira, que, desde o início do século XX se mostravam objetos de interesse e dos desejos de apropriação e representação de artistas e intelectuais, eram, finalmente, alvos de uma *captura social das subjetividades*²²¹ por parte de um amplo conjunto de discursos que, embora diferentes e, por vezes, díspares em suas conformações estéticas, políticas e ideológicas, tinham em comum tanto o desejo de estabelecer um local vitorioso para essa dita, cultura quanto de, nesse lugar, discursivamente inventado, propor uma leitura linear, e certamente progressiva para a mesma. Seriam, portanto, expressões de brasilidade que se demarcariam como diferentes tropos discursivos²²² nos debates que se forjariam durante todo o século XX, configurando o que poderíamos chamar de uma *brasilidade luso-tropical*, uma *brasilidade revolucionária*, uma *brasilidade armorial* e, por fim, uma *brasilidade tropicalista*, atravessada por outros tantos

²¹⁹ As “novas ideologias de telégrafo”, colocadas por Mário de Andrade, remetem a uma expressão de época, que diz respeito a sujeitos que aderiam a ideologias que eram autorizadas, na moda, ou que se encontravam vinculadas aos grupos no poder. Nas palavras do autor: “Nem mesmo o nacionalismo que praticávamos com um pouco maior largueza que os regionalistas nossos antecessores, conseguira definir em nós qualquer consciência da condição do intelectual, seus deveres para com a arte e a humanidade, suas relações com a sociedade e o estado. A pressão dos novos convencionalismos políticos posteriores ao tratado de Versalhes, mesmo no edênico Brasil se manifestou. Os novos que vieram em seguida já não eram mais uns inconscientes e nem ainda abstencionistas. E tempo houve, até o momento em que o Estado se preocupou de exigir do intelectual a sua integração no corpo do regime, tempo houve em que, ao lado de movimentos mais sérios e honestos, o intelectual viveu de namorar com as novas ideologias do telégrafo. Foi a fase serenatista dos simpatizantes.” Ver: ANDRADE, Mário. *A Elegia de Abril* (1944). In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

²²⁰ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução: Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

²²¹ LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Tradução: Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

²²² WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

fluxos artístico-culturais presentes em seu tempo. Cada uma delas, *à sua maneira ou ao seu modo*, buscou impor modelos de explicação que evidenciavam uma cartografia da cultura brasileira, demarcada por fusos e meridianos²²³ configurados a partir das linhas de desejo padrão dos sujeitos que as produziam.

Partindo da tese de Caetano Veloso, quando esse, em sua *Verdade tropical*, evidencia a existência de uma *linha evolutiva da música popular brasileira*, entendo que os sujeitos que militaram por uma linearidade para a cultura nacional – tais como Oswald de Andrade, Gilberto Freyre, Ariano Suassuna, Florestan Fernandes, Caio Prado Júnior, Celso Furtado, Fernando Henrique Cardoso, Octavio Ianni, bem como os próprios Caetano Veloso, Glauber Rocha, Gilberto Gil, Zé Celso Martinez Corrêa, Torquato Neto, apenas para lembrar os que aqui citei –, cada qual a partir de seus espaços institucionais, políticos, acadêmicos ou midiáticos, buscavam construir uma proposta de universalidade da cultura, conformada sob uma ordem histórica linear, que aqui prefiro conceituar como *linha evolutiva da cultura brasileira*. Na medida em que se envolviam num desejo coletivo de propor uma cultura que não se apresentasse como uma manifestação isolada, “mas como parte de um todo uno, no qual a música popular, a poesia, a literatura, o cinema e o teatro” estivessem entrosados²²⁴, estes sujeitos davam à linha um efeito de verdade, autorizando-a a partir de seus próprios espaços de afirmação sociais, acadêmicos e culturais. Embora metamórfica, visto que assume formas diferentes de acordo com cada um dos seus propositores, esta linha mantém uma série de elementos em comum: em todas as visões que tentam dar-lhe forma, existe um Brasil que se origina em certo lugar, e segue seu curso rumo a outro, gradando seu percurso de acordo com acontecimentos históricos relevantes, com sujeitos milimetricamente colocados para ali estar quando tais acontecimentos viessem a explodir, e espaços igualmente preparados para recebê-los. Em todas essas visões, há uma lógica histórica ordenada e um modelo explicativo orientador das ações de cada um dos personagens e das circunstâncias que tornaram tal tempo-espaço perfeito para elas. Trata-se, portanto, de um conjunto de meta-histórias²²⁵ da cultura

²²³ A ideia de cartografia é aqui colocada à maneira proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari, surgindo como “um princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática, um princípio inteiramente voltado para uma experiência ancorada no real”. Ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. I. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

²²⁴ VELOSO, Caetano; SOARES, Flávio Macedo; BARROS, Nelson Lins de; CAPINAM, José Carlos; LEÃO, Nara; DAHL, Gustavo; GULLAR, Ferreira. Que caminhos seguir na música popular brasileira? In: COELHO Frederico; COHN, Sergio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. p. 19.

²²⁵ A meta-história se trata da leitura de Hayden White sobre a poética dos textos históricos do século XIX. Para ele, uma vez que a história se trata de um gênero textual, tal como a literatura, o texto histórico é configurado a partir de um conjunto de tropos discursivos e figuras de linguagem. Para compreender melhor, ver: WHITE,

brasileira, cuja proposta seria tanto a de explicá-la quanto a de dar prestígio àqueles que o fizeram.

É no interior desse amplo debate que a dita *linha evolutiva da cultura brasileira* foi desenhada, e, ainda que com diferentes aquarelas, podemos perceber que entre a década de 1920 e a década de 1970 a mesma foi conformada por uma visão de história e de cultura que conseguia ser, ao mesmo tempo, metódica em suas intenções, estruturalista em seu método e poética em grande parte de suas formas. No interior de múltiplas paisagens imaginárias, das quais se configuraria essa tentativa de demarcar os pontos de nascimento e inflexão dessa linha, a ideia de permanência e estruturação possibilitou que se instaurassem alguns espaços nos quais essa cultura encontraria seus lastros centrais. Tal como vimos, São Paulo e Recife emergiram como polos que reivindicavam o lugar de acontecimento dessa cultura brasileira que se pretendia contemporânea. É, porém, na correnteza onde se demarca essa cultura, especificamente no espaço nordestino, e, em especial, pernambucano, que um sujeito se mostraria desejoso de integrar-se ao fluxo, de ser, ele também, fluxo, rio. Icônico no tocante a esse debate, um jovem professor de filosofia e agitador cultural emerge, no interior dos espaços culturais recifenses mais tradicionais, como um palhaço de cores condizentes com aquelas compartilhadas entre seus pares. Ele também busca escrever um Brasil insular e as alegorias de uma Ilha que emerge “ao avesso do mundo”. Nessa *operação*²²⁶, esse jovem Jomard Muniz de Britto aparecerá como um seguidor das *leis do meio*, dentro das quais propõe, ele próprio, um Brasil, sobre o qual discorrerei no próximo capítulo.

Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica no século XIX*. Tradução: José Laurênio Melo. São Paulo: EDUSP, 1995.

²²⁶ A ideia de operação é aqui uma licença poética tomada da *operação historiográfica* de Michel de Certeau, a partir da perspectiva de que os sujeitos escrevem a partir dos lugares sociais nos quais estão inseridos. Ver: CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

2

BRASIL, BRASAS, BRASILÍRICO:

Jomard Muniz de Britto e as contradições da *Ilha Brasil*

Vovó dividiu pra mim o bem do mal, mas eu cismeí em andar entre os termos.

Edmar Oliveira

Ele me escapava [...]. Sua pessoa escapava em todos os sentidos. Tenho a impressão de saber tudo sobre ele e ao mesmo tempo de não saber nada.

Georges Dumézil sobre Michel Foucault

Como se fosse possível, outra vez, recomeçemos pela mínima inversão temática. Em lugar de percorrer a historicidade da Antropofagia à Tropicália, investir no caminho contrário, talvez contrariado pelo de sempre: da Tropicália para as Antropofagias. Tanto faz como tanto faria, não. Nada de novo sob o sol. Pelos buracos negros ou afrodescendentes da imaginação. Brasil, brasas, Brasilírico. Tropicálias ao vento. Por que não?

Jomard Muniz de Britto

[...] O tropicalismo, a descoberta antropofágica, foi uma revelação: provocou consciência, uma atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental (e era loucura, porque não temos uma metodologia): aceitamos a ricezione integral, a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa, mas também a transformação mediante os nostros succhi, e através da utilização e elaboração da política correta. É a partir desse momento que nasce uma procura estética nova.

Glauber Rocha

2.1. A escrita de si ou a escrita como quimera: Jomard Muniz de Britto e os sinuosos caminhos da invenção de si mesmo

Caminha pelas ruas da cidade do Recife uma figura aparentemente inofensiva. Um sujeito alto, de cabelos brancos, óculos, um olhar dócil e levemente contemplativo. Olhando-o de longe, aparenta um senhor que sai de casa todos os dias para andar pelas praças, cujo corpo profundamente disciplinado faz com que pareça um “bom velhinho”, que habita a subjetividade de crianças desejante de alguém que lhes represente a segurança e a estabilidade oferecida por setenta e alguns anos que a fisionomia, ainda que de maneira vacilante, lhe confere. É fato que sua aparência indica que ali residem muitas histórias, afinal, como todos nós, ele é cria de frases, usa as frases para falar das gentes, das coisas e de si mesmo²²⁷, embora pareça contemplar um conjunto de frases que o enxarca ainda mais do que aos outros, deixando-o submerso. É essa aparência que nele se enxerga à primeira vista, de alguém que ali já se encontra entregue aos desígnios e à providência divina, que nos coloca diante de um dos muitos enigmas que ele nos propõe: há ali um conjunto inusitado de palavras rachadas, que se desdobram não apenas sobre os outros, mas sobre si mesmo, um conjunto incidente de discursos, de verdades autobiográficas, desejosas de serem lançadas ante aqueles que sobre ele se propõem a falar.

A imagem aparentemente passiva de Jomard Muniz de Britto pode, ainda que por pouco segundos, embaçar os múltiplos discursos com os quais o mesmo desejou conviver. *Palhaço degolado, setentonto bricoleur, mau velhinho*, apenas para citar os mais conhecidos. Sua fuga pela esquerda dos discursos normatizadores lhe conferiu um outro discurso, forjado a partir dele sobre si mesmo. Um discurso potente de autobiografia, que faz dele uma cria de suas próprias frases, imerso naquilo que ele configurou como um formato cristalizado de falar de sua potência criativa em dissolver os modelos tradicionais, de tratar questões tais como a cultura brasileira, o corpo e as sexualidades, os usos da educação e da pedagogia, as relações para com a cidade do Recife e seus veículos de comunicação. O corpo de Jomard, desejoso de parecer rizomático, um sistema aberto de conceitos²²⁸, parece, ao contrário, demarcar-se como uma raiz, cujo outro desejo, em contradição ao anterior, é fincar-se a partir de uma análise sua. Talvez unívoca e autoritária. Talvez extemporânea. Talvez involuntária, e fruto apenas de seu acolhimento

²²⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A gente é cria de frases: sobre história e biografia. *Maracanan*, Rio de Janeiro, jan-dez. 2012. p. 13-27.

²²⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução: Aurelio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

daqueles que sobre ele desejaram escrever, e, seduzidos pela sua escrita de si²²⁹, tornaram-se escritores de um Jomard em-si, idêntico a si mesmo. Talvez.

As questões de ordem biográfica – ou, quiçá, autobiográfica –, bem como as leituras realizadas sobre Jomard Muniz de Britto, ao longo de um sem número de pesquisas acadêmicas que vêm sendo produzidas sobre ele²³⁰, me levaram a refletir sobre os múltiplos descaminhos de biografar um sujeito que transitava pela polêmica em torno de suas próprias práticas. Nisso, lembrei de outra figura, cuja trajetória notadamente polêmica, ainda que muito mais curta, me serviu de inspiração para pensar as questões e contradições em torno de Jomard: Michel Foucault. Em 1994, o professor de filosofia da Universidade de Amien, na França, Didier Éribon, publicava *Michel Foucault e seus contemporâneos*. Espécie de resposta tanto à biografia publicada por ele próprio sobre esse intelectual francês em 1989 quanto às críticas sofridas por esta, tanto por parte da intelectualidade francesa quanto da norte-americana, o livro de Éribon não apenas se tratava de uma tentativa de observar as relações construídas entre Foucault e seu tempo, ou entre Foucault e outros sujeitos proeminentes da intelectualidade de seu tempo – como Georges Dumézil, Roland Barthes, Jacques Lacan, Jean-Paul Sartre, Georges Canguilhem, Jünger Habermas e Louis Althusser, dentre outros e outras – mas também de estabelecer um diálogo com as muitas formas com as quais Foucault havia sido biografado, e, no limite, sobre a própria construção de uma biografia. Nas primeiras linhas do primeiro capítulo do livro, intitulado *Filosofia e homossexualidade*, Éribon lança uma questão basilar sobre o ofício do biógrafo: seria possível estabelecer um elemento central a partir do qual cabe traçar a história de um personagem? Mais do que isso: haveria uma maneira como esse mesmo personagem gostaria de ser narrado? Para determinados personagens, a própria escrita de sua biografia se constitui como algo viável?

Todas essas questões, que mobilizaram suas linhas a respeito de Michel Foucault, resultam das críticas sofridas pelo trabalho primeiro dele sobre esse sujeito, marcado, assim

²²⁹ Para pensar a noção de escrita de si, ver: DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: Nau/PUC, 2009; FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *Ditos e escritos*. v. V. Ética, sexualidade, política. Organização, seleção de textos e revisão técnica: Manoel Barros da Motta. Tradução: Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. p. 141-157.; GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 07-23.

²³⁰ MAIA JÚNIOR, Ricardo César Campos. *Uma poética audiovisual da transgressão em Jomard Muniz de Britto*. 2009. 148 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife; MELO NETO, Moisés Monteiro de. *Os Abismos da poeticidade em Jomard Muniz de Britto do Escrivendo aos Atentados poéticos*. 2011. 330 p. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife; SANTOS FILHO, Francisco Aristides Oliveira dos. *Jomard Muniz de Britto e O Palhaço Degolado: laboratório de crítica cultural em tempos de repressão no Brasil pós-1964*. 2012. 302 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

como o personagem que protagoniza esta tese, pela contradição. Foucault, assim como Jomard Muniz de Britto, trata-se de um homem potente de enigmas, que por muitas vezes rejeitou a noção tradicional de sujeição a certos signos de seu tempo, e, em tantos outros momentos, participou ativamente deles. Como o personagem francês biografado por Éribon, Jomard é pedaço de um tempo atravessado por potências revolucionárias de diferentes naturezas. Foucault vivenciou as movimentações de Paris em maio de 1968, enquanto Jomard vivenciou a efervescência política e cultural do Brasil que transitava entre as reformas de base de João Goulart, apoiado pelo então governador de Pernambuco, Miguel Arraes, e a instauração do regime civil-militar, inaugurado em 1964. Assim como Foucault, Jomard atuou como professor universitário de Filosofia. Assim como Foucault, foi presente em Jomard a incidência dos discursos normatizadores do corpo, aos quais esse, muitas vezes, fugiu, escapou, vazou, e pelos quais, por tantas outras vezes, pode ter sido capturado. Se o filósofo francês bebeu nos escritos de Friedrich Nietzsche, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Pierre Klosowski, Jomard se movimentou entre as bases intelectuais europeias e norte-americanas e as produções de uma intelectualidade brasileira que, desde o século XIX até o seu presente, fincaram uma certa linha constituidora de sentido à cultura brasileira: Joaquim Nabuco, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior, Ariano Suassuna. Semelhante a Foucault, Jomard pareceu, ao longo de sua trajetória, ser marcado por humor polêmico, um sorriso de Mona Lisa²³¹, expresso nos neologismos que ele forjou e forja, numa invenção de palavras, resultado de seu sentimento inquieto de que a língua existente é por demais tradicional, por demais reacionária, não dando conta das ideias com as quais ele se autobombardeia todos os dias.

O livro escrito por Didier Éribon sobre Michel Foucault traz consigo as críticas sofridas por seu autor, quando da biografia publicada em 1989. Duas dessas críticas podem ser tomadas como pauta para a análise que faço aqui sobre a atitude de escrever sobre Jomard Muniz de Britto e sobre pensar, a partir dele, um conjunto incerto de contemporâneos. A primeira delas, lançada a partir de estudiosos franceses, o acusaram de tomar a obra de Foucault a partir de sua homossexualidade. Nesse sentido, o livro de Éribon era acusado de pautar a análise de um intelectual a partir de uma questão particular na vida – crítica tomada pelo seu autor como inerente ao conservadorismo francês da época, para o qual, segundo ele, o fato de tratar de um intelectual homossexual deveria suprimir essa dimensão de sua existência. A segunda crítica, partindo dos leitores norte-americanos, ia, surpreendentemente, no sentido contrário: acusavam

²³¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Michel Foucault e a Mona Lisa ou como escrever a História com um sorriso nos lábios. In: _____. *História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história*. Bauru: EDUSC, 2007.

Éribon de pouco ter explorado a homossexualidade de Foucault, suas práticas e seus amantes. Como aponta seu autor, de um lado este foi criticado por escrever uma biografia. Por outro, foi acusado de não ter escrito, verdadeiramente, uma biografia.²³² Haveria, no entanto, uma forma “correta” de se escrever uma biografia?

Havemos de compreender que os sujeitos são descontínuos. Não é possível observá-lo como um idêntico a si mesmo, como alguém que existe para fora de suas contradições. Para compreendê-los, “é preciso conhecer os anseios primordiais que este deseja satisfazer. A vida faz sentido ou não para as pessoas, dependendo da medida em que elas conseguem realizar tais aspirações. Mas os anseios não estão definidos antes de todas as experiências.”²³³ Havemos, portanto, de penetrar não em um sujeito, mas nas palavras, nas múltiplas narrativas construídas, por ele, sobre ele ou em torno dele. Dele, analisarei sua produção ensaística, notadamente os livros *Contradições do homem brasileiro*, publicado em 1964, e *Do Modernismo à Bossa Nova*, publicado em 1966, bem como os manifestos tropicalistas, que assinaria juntamente com alguns de seus contemporâneos, dentro e fora do espaço pernambucano, tais como Aristides Guimarães, Celso Marconi, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Sobre ele, analisarei as muitas remetências produzidas por sujeitos que compartilharam com ele do mesmo tempo e do mesmo circuito cultural, tais como Ariano Suassuna, Benjamin Santos, bem como os próprios Aristides e Marconi. Em torno dele, farei uma espécie de cartografia de notícias sobre o cenário cultural pernambucano dos anos 1960 nos jornais da época, notadamente o *Diário de Pernambuco* e o *Jornal do Commercio*, palco dos discursos rivais e das tensões configuradas nesse tempo e espaço. Em torno deles, circula o questionamento que não quer calar: como Jomard atravessa a identidade do garoto e do professor universitário, chegando, finalmente, a um pretenso detonador da *linha evolutiva da cultura brasileira*, na qual ele próprio esteve tão inserido? Como chegou a ser aquilo que é, e em que momento começou a rugir dentro de seu peito a necessidade de ser, ele próprio, o escritor da quimera de sua origem?

Se tornará perceptível o Jomard Muniz de Britto, tomado aqui não como um sujeito substantivado, como um sujeito que se autoproclamou signo, mas sim como alguém que deve ser compreendido em sua própria performance.²³⁴ Mais do que isso, Jomard Muniz de Britto

²³² ÉRIBON, Didier. *Michel Foucault e seus contemporâneos*. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

²³³ ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Tradução: Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. p. 13.

²³⁴ Para pensar o conceito de performance em história, ver: LOPES, Antonio Herculano. Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história). *Fundação Casa Rui Barbosa*. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Performance%20e_historia.pdf> Acesso em: 20 mar. 2016.

será observado, em grande medida, como alguém atravessado por todas as múltiplas identidades que este quis imprimir em seu corpo, bem como das que quis aparta-se. O Jomard que atuaria no teatro popular pernambucano convive juntamente com aquele marxista, que futuramente atuaria no Movimento de Educação de Base, e, ao mesmo tempo, com o professor de filosofia que atuaria nas Universidades Federais da Paraíba e de Pernambuco. Todos esses conviverão, simultaneamente com aquele Jomard travestido de palhaço, que, na década seguinte, explodiria em ironias, sorrisos jocosos e ressentimentos, e, também, com o *pop filósofo* que nas décadas seguintes vazaria pelas margens, em linhas de fuga. Caberá, portanto, acontecimentalizá-lo, nomeá-lo no interior do seu tempo, submetê-lo, juntamente com os demais acontecimentos históricos que vivencia, aos regimes de verdade pertinentes a esse mesmo tempo. Caberá observar a dispersão constitutiva tanto dos seus começos quanto das condições de possibilidade presentes na época da qual falarei aqui – notadamente os anos 1960 –, em que ele escrevia. Submeter Jomard Muniz de Britto e sua obra a um devir menor, às suas contradições e à configuração de suas múltiplas identidades, buscando fazer uma escansão do sujeito, problematizar o lugar do qual emerge, onde é fabricada, no interior dos discursos, a quimera das suas origens. Um possível exemplo dessas questões que indiquei aqui podem ser vistas no fragmento abaixo:

Filho da pernambucana Maria Celeste Amorim Silva com o paraibano José Muniz de Britto, nasci na rua Imperial, bairro São José, em 1937. Sou híbrido de nascença, mas errante por opção antiprovincial. Mas foi o escritor José Rafael de Menezes que me levou a ser professor titular da UFPB.

Antes da régua e compasso dos tropicalistas, quem libertou a minha cabeça dos academicismos foi Glauber Rocha.

[...]

Agitador cultural sem mídia à disposição não existe. Sou mais um agitado do que um agitador. Cultivo a solidão como um pomar às avessas.

Fruto libertino da competência jornalística de Celso Marconi de Medeiros Lins, quando editor cultural do *JC*. Celso Marconi, reunindo no mesmo suplemento páginas inteiras sobre o poema processo, além de debates sobre o tropicalismo, ambos fazendo quarenta anos agora, e textos dos grandes mestres da cultura pernambucana, como Luiz Delgado e Nilo Pereira. Sem esquecermos a militância musical de Aristides Guimarães e o Vivencial Diversiones no teatro e na arte da vida. Sem medo de dominações.

[...]

Estar na mesma cela em companhia de Gregório Bezerra e Joel Câmara, em 1964. Não foi inusitado ser preso, todos os jovens intelectuais da equipe de Paulo Freire foram presos. E no Forte das Cinco Pontas.²³⁵

Na autoapresentação que Jomard Muniz de Britto escreveria em 2007, para a segunda edição de *Do Modernismo à Bossa Nova*, emblemático exemplar de sua produção ensaística,

²³⁵ BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 15-16.

publicado originalmente em 1966, há a expressão de um sujeito desejoso de ser um espelho de si mesmo. Não é difícil enxergar em suas linhas uma certa *vontade de potência*, fortemente acompanhada por uma *vontade de verdade*²³⁶, na medida em que ele deseja ser capaz de capitalizar em torno de si todos os discursos que sobre ele incidiram, de ser o produtor de seus próprios enunciados, de monopolizar a autoria de suas próprias alcunhas, e até mesmo de suas próprias bravatas. Parece, até certo ponto, ter o desejo de dizer o que o marca e angustia, mas também podemos entrever, em diversos outros momentos, que ele quer escapar por entre as brechas, deixar de dizer, e torcer para que o não-dito permaneça nas sombras, relegado ao esquecimento e ao silêncio. É nessa atitude escorregadia que se revela aquela que talvez seja sua maior fraqueza: a incapacidade de esconder-se de si mesmo, de calar a voz que ecoa sobre suas diversas identidades, de fazer com que sua voz seja a única a reverberar sua imagem (s)em semelhança.

Essa tentativa sucinta de analisar Jomard Muniz de Britto como um homem que desenhou uma série de personagens para si mesmo, utilizando-os para inibir a ação dos outros em fazê-lo, em alguma medida me faz lembrar as reflexões de Baltasar Espinosa, estudante de Medicina, personagem de *O Evangelho Segundo Marcos*, de Jorge Luis Borges²³⁷, que seria analisado pelo pedagogo espanhol Jorge Larrosa. Um certo dia, lhe ocorreu que os homens, ao longo do tempo, repetiam sempre duas histórias: a de Ulisses, dono de um navio perdido que buscava sua ilha de nascença, e a de Jesus Cristo, homem santo imolado no Gólgota. Ambas as histórias, universais e marcadas por seus personagens conhecidos e reconhecidos, dizem respeito, em larga medida, a cada um dos que a conta, sendo, portanto, não mais que a repetição de outras histórias, as quais o contador atribui a si mesmo.²³⁸ Contamos, reiteradas vezes ao longo da vida, as narrativas sobre nossos sofrimentos e nossas aventuras. O ato de contar a própria história seria, nesse sentido, uma atitude de repetir as histórias que se ouviu sobre os outros e que espelham no próprio sujeito, tornando-se, assim, partes de uma autonarrativa, uma invenção de si mesmo, uma autoinvenção, ou, em outras palavras, uma escrita de si.

²³⁶ Os conceitos de *vontade de potência* e de *vontade de verdade* são apropriados, aqui, na perspectiva levantada por Friedrich Nietzsche e por Michel Foucault, de forma a perceber a primeira como tudo que vemos, um substrato que constitui nossa existência, e a segunda como uma dimensão própria do discurso, a partir da qual nosso ato de falar significa um desejo de verdade. Ver: NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal ou o prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005; FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, proferida em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio.

²³⁷ BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. v. II. Tradução: Flávio José. São Paulo: Globo, 1999.

²³⁸ LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana*: danças, piruetas e mascaradas. Tradução: Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 21.

É possível que observemos a autoinvenção de Jomard Muniz de Britto a partir uma série de vestígios do passado. Os rastros do sujeito foram lançados em registros, que nem sempre estão sob controle do mesmo. Os discursos sobre ele existem em uma constante tensão entre o olhar que lança sobre si mesmo, a autoria que arroga para si, e aquilo que sobre ele se escreve. Essa tensão se deve ao fato de que trato aqui de um personagem profundamente escorregadio, cuja relação com as fontes o provoca a lançar-se em um certo lugar, procurando, em grande medida, estabelecer, de sua parte, a forma do discurso que sobre ele é lançado. Em primeiro lugar, cabe observar que Jomard é uma exterioridade dobrada, se configura no interior de sua época, e é dessa maneira que chega a ser aquilo que é. Cabe, portanto, fazer sua leitura sob duas matrizes interpretativas: uma, tal como fez Michel Foucault, ao estudar o caso de parricídio de Pierre Rivière²³⁹, é buscar fugir, não se aprisionar, pela teia discursiva que se constrói em torno dele. A outra, tal como propôs Carlo Ginzburg, ao estudar o processo inquisitorial que julgava Menocchio, um singular moleiro italiano do século XVI²⁴⁰, é o de ler o personagem, olhando-o sob o ombro do inquisidor.²⁴¹ Apesar de pretensamente diferentes – pretensão, aliás, muito mais irradiada por Ginzburg – os dois estudos, em conjunto, nos ajudam a perceber tanto o discurso, ele próprio, como um acontecimento, tal como nos propõe Foucault, quanto vê-lo enquanto algo que remete ou representa o acontecimento.²⁴² Essas duas margens de produção historiográfica, que se querem distintas, funcionam, a meu ver, e para o que pretendo nesse estudo, melhor em conjunto: ajudam a compreender que o papel de escrita que Jomard Muniz de Britto traçou sobre si mesmo, ao tentar construir uma identidade nas respostas que davam às entrevistas, nos textos que publicava por conta própria, funcionavam como acontecimentos, como um processo de produção de sentidos a ele próprio. Por outro lado, esses múltiplos discursos, aliados a tantos outros – produzidos a pretexto do sujeito, mas nem sempre mediados por ele – são também representações de uma realidade, rastros do passado, a serem, a partir de um método indiciário, perseguidas, a fim da montagem de um quebra-cabeças.

Exemplo da tentativa de Jomard Muniz de Britto de traçar, *a posteriori*, uma narrativa linear sobre si, que afastasse os episódios que lhe imputassem certas contradições, encontra-se a entrevista *O último dândi*, que concederia, em 2005, a Carlos Adriano, publicada na revista

²³⁹ FOUCAULT, Michel. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. Tradução: Denis Lezan de Almeida. São Paulo: Graal, 2013.

²⁴⁰ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

²⁴¹ GINZBURG, Carlo. O inquisidor como antropológico. In: _____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

²⁴² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Menocchio e Rivière: criminosos da palavra, poetas do silêncio. In: _____. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história. Bauru: EDUSC, 2007.

Trópico, e, posteriormente, republicada na coletânea de textos da série *Encontros*, organizada por Sergio Cohn para a editora Beco do Azogue. Na publicação original, Jomard transitava entre perguntas que iam desde sua produção recente, tais como a produção dos chamados atentados poéticos ou o CD *Pop Filosofia – O Que é Isto?*, questões das quais tratarei mais adiante, até sua percepção de movimentos culturais recentes no espaço pernambucano, a exemplo do manguebeat. No entremeio, sobressaem-se, também, questionamentos a respeito de sua relação com seus contemporâneos, as possíveis tensões e contradições que envolvem não apenas ele mas sua própria forma de conceber, cristalizar e, posteriormente, detonar a Ilha Brasil. Uma das remetências presentes em seu texto é o professor Paulo Freire, com que mantinha proximidade nos primeiros anos da década de 1960, cujo contato, através dos Círculos de Cultura, evidencia em sua fala:

Era um rapaz que ainda não amava os Beatles, mas ouvia e decantava Caymmi, Noel Rosa, Atila Iório, etc., em ritmo de bossa nova. João Gilberto nos entusiasmava, sendo até ouvido em radiolas de ficha na zona livre das bebedeiras. Líamos Clarice, Graciliano, Drummond, Guimarães Rosa. Nesse contexto efervescente, mas discretíssimo, integrávamos a equipe inicial do Sistema Paulo Freire de Educação de Adultos.

Transformando a rotina das aulas expositivas em Círculos de Cultura. Discutindo as interrelações da natureza e das criações humanas. Introduzindo, mesmo sem saber, conceitos antropológicos na alfabetização de jovens e adultos. Sociedades em trânsito. Nossa “época” não foi inexatamente a da Revolução Francesa, mas a do Furacão Sobre Cuba. Todos os engajamentos sartreanos entre católicos e marxistas responsáveis.

Existencialismo que se pretendia Radical (ER). Paulo Freire teve a generosidade de ler em primeira mão nosso prematuro ensaio: “Contradições do homem brasileiro”. Que foi retirado das livrarias pelo regime militar.

Mais uma vez: não estamos falando do terrorismo na Revolução Francesa. Com Paulo Freire aprendemos, além da visceral generosidade, a trabalhar em e com grupos; a dialogar com as diferenças; a reinventar per-ma-nen-te-mente a criticidade como projeto de amorosidade.

Com o regime militar de 1964 ficamos órfãos de tudo. Até mesmo das Luzes e das sombras. Hoje sobrevivemos entre a Caetanave (isso ainda resiste?) e a constelação mangue beat. Que sobrevivência é essa? O buraco somos nós.²⁴³

Torna-se visível, nesse texto, a utilização de uma certa ilusão biográfica, ou seja, da necessidade de tomar certos acontecimentos da vida como impulsionadores de toda a sua trajetória.²⁴⁴ É presente, além disso, uma certa romantização do passado de luta de esquerda ao lado de Paulo Freire, frente a questões próprias do presente. Aparentemente, nesse texto, a tentativa de produzir uma escrita de si, por parte de Jomard, desejava evidenciar seu vínculo

²⁴³ ADRIANO, Carlos. O último dândi. *Revista Trópico*, 2005. Obtido em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2604,3.shl>> Acesso em: 27 fev. 2016.

²⁴⁴ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. São Paulo: FGV, 2006.

com os lastros mais sólidos dos combates pela cultura como instrumento de revolução, tal como discutirei adiante, a pretexto da publicação de seu *Contradições do homem brasileiro*. Há também uma crítica, ainda que velada, ao presente e seu viés não revolucionário, na medida em que estruturas de pensamento sobre o fazer cultural no Brasil, tanto nos tropicalistas (a Caetanave) quanto no manguêbeat (um de seus pretensos “herdeiros”), como resistências fugazes, pouco firmes, aos fascismos do presente na qual o texto era escrito. Outras remetências do texto, tais como a que Jomard endereça a Glauber Rocha, igualmente aparecem como uma tentativa romantizada de conceber e instaurar um sentido saudoso sobre o passado, igualmente autorizado pela sua maneira, próprias daquele tempo, de escrever sobre si mesmo, inscrevendo numa certa ordem do tempo. Em outra entrevista, dessa vez concedida ao suplemento cultural *dZine*, em 2000, Jomard indica, mais uma vez, seu desejo de linearização de sua trajetória e de produção de uma certa ilusão biográfica a respeito de si mesmo:

Sou de uma geração que começou a se (a)firmar entre os finais da década de 50, com o cineclubismo e seus debates sobre Cinema, e inícios dos anos 60. Cursando Filosofia, experimentei uma ‘iniciação’ aos sacrifícios culturais, aulas estúpidas e outras arrebatadoras. Sempre me espantei com o brilho intelectual, digamos, a oralidade, a retórica filosófica e a formação humanístico-universalista da Profa. Maria do Carmo Tavares de Miranda. E, ouvindo exposições do Prof. Newton Sucupira sobre Henry Bergson, em curso intensivo na Fafire, sentia-me como se estivéssemos na Sorbonne. Das aulas de Estética do Prof. Ariano Suassuna, lembro-me da coleção Skira de Pintura e de sua rejeição do cinema como Arte. Grande trauma para quem, como eu, vivia mergulhado nas investigações da **filmologia**, da História e da Linguagem cinematográfica.²⁴⁵

O texto, tal como o anterior, procura formatar uma biografia homogênea, onde certos sujeitos, tais como os professores Maria do Carmo Tavares e Newton Sucupira, apareceriam como ilustres transmissores de saberes, e Ariano Suassuna, por sua vez, como um averso ao cinema como arte. É visível, portanto, que essa tentativa de produzir uma escrita de si guarda consigo também uma fluidez que promove turbulências. Cabe observar que a mesma entrevista que Jomard concederia à revista *Trópicos* seria, quase dez anos depois, republicada na coletânea do Beco do Azogue, onde, obviamente, passaria por uma nova revisão de Jomard. Nessa nova publicação, podemos observar um curioso jogo que esse e seus novos editores fazem com as dimensões do tempo e as fendas do presente. O trabalho que, nessa oportunidade, é produzido sobre a memória, faz com que a segunda parte da entrevista – iniciada com uma pergunta a respeito da relação entre Jomard e Ariano Suassuna – fosse cuidadosa e sutilmente silenciada,

²⁴⁵ BRITTO, Jomard Muniz de. Depoimento ao DZine. In: _____. *Atentados poéticos*. Recife: Bagaço, 2002. p. 322-323.

mantendo-se intacta apenas a primeira parte, de forma que a interrupção na fala do professor e filósofo acontecesse justamente no ponto em que fala sobre sua produção mais recente, deixando de lado as questões e posições incômodas de outrora, tais como os desafetos que atravessaram sua relação com o mesmo. Coincidência ou não, é possível entrever aqui a tentativa de produzir um novo regime de historicidade, de lançar o presente como um possível refreador do passado, em especial do passado que é incômodo, e, em certa medida, contraditório. O lapsos silenciados do passado, formas de produzir um presente menos calombado e mais homogêneo, instiga a refletir sobre uma possível imagem que Jomard, a partir de determinado momento, desejasse construir sobre sua pessoa, chegando mesmo a isolar de produções mais recentes aquilo que não confirmasse a linearidade que este desejava para sua trajetória – notadamente muito pouco ou nada homogênea.

Na medida em que um personagem se conforma não apenas por aquilo que este deseja que sobre ele seja dito, mas por outras dimensões, por outras falas, por outros discursos a respeito de si mesmo e da época que viveu, podemos entender que um dos *fiões* possíveis, a partir dos quais se poderiam observar os *rastros*²⁴⁶ de e sobre Jomard Muniz de Britto, nas condições históricas de seu tempo, pode ser a própria cena cultural e educacional da cidade de Recife na década de 1960. Jomard, nesse momento, encontra-se apropriado por essa cena cultural, pelos cânones que linearizavam a cultura brasileira, exemplificada com a repercussão que, naquele momento, havia na cidade da produção dramaturgica de Ariano Suassuna e Benjamin Santos. Pode ser lembrado, a pretexto disso, a menção à peça *A pena e a lei*, escrita por Ariano em 1959, na edição de 16 de fevereiro de 1960, no *Diário de Pernambuco*. Tratava-se de um exemplar do teatro de mamulengos, fantoches típicos da cultura popular pernambucana, atravessada por um conjunto de ritmos regionais e de um vocabulário que se pretendia eminentemente nordestino, ajudando a configurar, tal como se percebe no discurso enunciado pelo jornal, tanto a ideia de pioneirismo do Recife na vida cultural do país quanto a de um teatro feito, essencialmente, para o povo, categoria que já aparecia de forma bastante particular em toda a obra de Ariano Suassuna:

Se ao povo sòmente se ministravam maus espetáculos, sem arte e sem moral, e se não lhe proviam coisa melhor, evidentemente o povo pensava que teatro popular era mesmo aquilo: revista musicada em trajes sumários ou comédias que antigamente eram só para homens. Costumava-se, mesmo, dizer que tais

²⁴⁶ A referência metafórica aos fios e os rastros são tomados aqui como uma licença poética, tal como o fez Carlo Ginzburg, que metaforiza a narrativa do historiador como sendo o fio de Ariadne, que guiaria o lendário Teseu pelo labirinto do Minotauro, e os rastros como sendo os restos deixados pelas aventuras passadas, que também fariam o herói se encontrar com seu desafio final. Ver: GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*: verdadeiro, falso, fictício. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

espetáculos eram os únicos a atrair grandes platéias, capazes de permitir a existência dos atores profissionais do gênero popular. [...] ²⁴⁷

Nesse mesmo contexto, o então professor Jomard Muniz de Britto emerge nesse cenário como uma figura cuja atuação no contexto intelectual aparecia vinculada a uma lógica cultural de discussão do *maestream*. Em outras palavras, em nenhuma medida se enxergava ali uma figura que transgredisse com a lógica cultural vigente em seu tempo, tal como o mesmo desejou ser inventado posteriormente. Um possível exemplo dessa configuração de um Jomard inserido e aparentemente confortável nas condições próprias de seu tempo é a entrevista que concede, em 1º de maio de 1960, ao *Diário de Pernambuco*, cujo entrevistador lhe apresentaria ao público como uma espécie de prodígio. Tendo iniciado na crônica especializada aos 17 anos, na *Folha da Manhã*, e, posteriormente, no próprio *Diário de Pernambuco* e no *Correio do Povo*, Jomard era descrito, se não mais como uma promessa da crítica cultural da época, mas já como uma jovem e presente realidade. Professor de filosofia, vinculado ao âmbito das artes e participante das movimentações ligadas à cultura popular na cidade do Recife, também se notava certas tendências a um dever de conscientização do cinema brasileiro, de percebê-lo como apartado das influências estrangeiras, e, principalmente, de perceber-se como uma arte que não se encontrava em posição hierárquica com relação a outras produções:

Desde que se assuma uma verdadeira consciência do cinema como arte, e Walter Hugo Khouri perca o complexo de inferioridade em relação a Ingmar Bergman, e Nelson Pereira dos Santos venha a se desinibir em face ao neo-realismo italiano. (A resposta só foi aparentemente psiquiátrica). ²⁴⁸

As remessas presentes na resposta à pergunta sobre as possibilidades que o cinema nacional teria de atingir o “nível técnico-artístico” de outros países denota que, naquele momento, Jomard Muniz de Britto se percebia como um sujeito defensor de um certo ideal de cultura brasileira que deveria desejar tomar espaço, de forma a não precisar tomar como referências signos emblemáticos da cinematografia europeia. O tom da resposta, de uma psicanálise recheada de ironia, dá a ver o sentimento edipiano que percebe em Walter Hugo Khouri, em sua aparente louvação ao cinema de Bergman, e em Nelson Pereira dos Santos ao cinema neorrealista italiano, referência pertinente para sua geração. Haveria, para Jomard, uma necessidade de romper com o Édipo, matar o pai, formulando, assim, instrumentos mais nacionais para operar as discussões sobre uma cultura nossa.

²⁴⁷ TEATRO popular. *Diário de Pernambuco*, Recife, 16 fev. 1960. p. 04.

²⁴⁸ POR onde o cinema se descobrirá? *Diário de Pernambuco*, Recife, 1 maio 1960. p. 29.

É necessário, para uma compreensão mais apurada das próprias posições que ora adotava Jomard Muniz de Britto compreender que este encontrava-se estreitamente vinculado a uma série de manifestações e grupos artísticos ligados a figuras tais como Ariano Suassuna, que, ainda na época de universidade, havia sido seu professor de Estética. Sua ligação com Ariano fica clara, por exemplo, em eventos do início daquela década, registrados na imprensa pernambucana, tais como um conjunto de palestras que seriam proferidas na Faculdade de Filosofia do Recife, sob a organização do Diretório de Direito. Tal como aparece no texto do *Diário de Pernambuco*, em sua edição de 23 de setembro de 1960, as palestras, intituladas, respectivamente, “Estudo do Romance Brasileiro” e “Estudo sobre o poeta Carlos Drummond de Andrade”, seriam ministradas pelos professores Roberto Cavalcanti e Sebastião Uchôa Leite, mas como parte de um conjunto mais amplo de atividades, às quais encontravam-se vinculados os professores Ariano Suassuna, Luiz Costa Lima Filho, Jomard Muniz de Britto e alguns outros.²⁴⁹ Trata-se, nesse sentido, de um rastro potente para perceber que havia, nesse contexto, um cenário cultural na cidade que aglutinava intelectuais, atuando, ainda naquele momento, em grande medida, em iniciações artísticas de naturezas semelhantes. Grupo visivelmente recorrente em uma série de outros textos – que, igualmente, extrapolam as narrativas de Jomard sobre si mesmo –, tais como uma memória escrita por Benjamin Santos, em seu *Conversas de camarim*, na qual relata sua relação com Recife e seus espaços, tais como a Universidade, e sujeitos, tais como o colega de turma Zé Luis Libonati, que, segundo ele, lhe conduziria pelas andanças da cidade e lhe apresentaria tantas outras pessoas:

Mais ligado à literatura e ao cinema que ao teatro. Zé Luís levou-me aos grupos de Luís Costa Lima, que fazia o quarto ano da faculdade de Direito. Frequentador do Cine-Club de Arquitetura, Zé Luís me iniciou na observação da técnica do cinema, que eu conhecia apenas pelo prazer do filme, pela mítica dos atores, e me apresentou aos seus amigos Jomard Muniz de Britto e Osman de Freitas, um rapaz discretíssimo que era quem melhor pensava cinema em toda a cidade, ardoroso conhecedor e admirador da avant-garde, de Robert Bresson e Orson Welles. Em meio a essa intelectualidade jovem, algumas alunas de Filosofia da Fafire eram musas, entre elas Andréa Altino. Sobre todas, Maria do Carmo Vieira (Du) pairava como a fina flor dos que veneravam e discutiam Clarice Lispector.²⁵⁰

²⁴⁹ VIDA escolar. *Diário de Pernambuco*, Recife, 23 set. 1960. p. 02.

²⁵⁰ SANTOS, Benjamin. *Conversas de camarim: o teatro no Recife na década de 1960*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007. p. 21.

Pensado por Francisco de Assis de Sousa Nascimento, historiador do teatro pernambucano, como um homem-memória²⁵¹, o dramaturgo piauiense Benjamin Santos toma a sua amizade com Libonati como um ponto impulsionador de sua relação com o cinema, a literatura e outras artes. Embora aparecendo de forma bastante tangencial na lembrança do dramaturgo, Jomard Muniz de Britto é descrito como parte de uma “intelectualidade jovem” da cidade, inserido, portanto, no contexto narrado pelo memorialista como propício à emergência de novas subjetividades e sensibilidades na capital pernambucana. Na medida em que podemos enxergar o próprio Benjamin como um sujeito que se integraria nas diferentes iniciativas culturais que emergiriam no Recife, o olhar sobre Jomard, naquele momento em que o conhecia, pode ser tomado como a visão a respeito de um sujeito que buscou linearizar o seu passado, produzir sobre existência sua um certo regime de dizibilidades e visibilidades.

Nesse sentido, a partir ainda da primeira metade dos anos 1960, a obra desse personagem, bem como seus posicionamentos no interior de uma ideologia da cultura brasileira nos anos seguintes, ajudarão a perceber, ainda de forma mais nítida, suas próprias contradições, confundidas com as contradições que enxerga no Brasil e em sua cultura. É justamente nesse momento da história de nosso personagem que o Diário de Pernambuco noticia o lançamento de seu primeiro ensaio, *Contradições do homem brasileiro*, em 18 de maio de 1964, em uma barraca armada na subida da ponte Duarte Coelho.²⁵² Partiria daí não apenas um momento em que Jomard faria da produção de ensaios uma forma particular de escrever sobre si mesmo como, também, como uma forma de promover uma possível arqueologia da contemporaneidade brasileira, forma com a qual lançaria uma visão sua, a sua linha evolutiva da cultura brasileira, desejosa, assim como as demais, de ser estandartizada e ocupar os lugares de saber e poder no território dos discursos.

2.2. Contradições da cultura brasileira: uma arqueologia do Brasil contemporâneo

O seu livro de agora, CONTRADIÇÕES DO HOMEM BRASILEIRO, procura uma filosofia da educação para o Brasil, esforça-se para pensar o homem brasileiro de hoje, através da experiência de uma geração e por meio de afinidades refletidas em textos de literatura e da música popular, moderna e contemporânea. Utiliza, para isto, uma técnica de redução, texto-síntese, caminho que possibilita uma participação maior do leitor. É basicamente um trabalho inspirado pelo empenho de contribuir para o processo revolucionário

²⁵¹ NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. *Teatro dialógico: Benjamin Santos em incursão pela História e Memória do Teatro Brasileiro*. 2009. 240 p. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

²⁵² “CONTRADIÇÕES do homem brasileiro”: lançamento. *Diário de Pernambuco*, Recife. 18 maio. 1964. p. 04.

brasileiro, sem esquemas de simplificação. E assim se encontra e se integra no compromisso de TEMPO BRASILEIRO.²⁵³

Em 1964, acontecia a publicação de *Contradições do homem brasileiro*, primeiro ensaio de Jomard Muniz de Britto a ganhar a forma de livro. Podendo ser visto, tal como exposto na própria orelha do livro, como uma tentativa de produzir uma filosofia da educação para o Brasil daquele momento, o exemplar era veiculado no interior da *Coleção Brasil Hoje*, parte de uma iniciativa da editora Tempo Brasileiro, em cujos volumes se propunha uma leitura da dinâmica nacional a partir de um prisma de pensamento revolucionário. Nessa linha, a coleção contava com obras como *A inflação brasileira*, de Ignácio Rangel, *Educação para o povo*, de Paulo Freire, *Emergência do teatro popular*, de Luís Carlos Maciel, *Ideologia da emancipação*, de Miguel Arraes, *A prática da emancipação nacional*, de Sérgio Magalhães, dentre outros títulos. Como pode ser percebido, tanto pela temática de seus principais títulos quanto pelo texto de orelha do livro de Jomard Muniz de Britto, a editora carioca Tempo Brasileiro dedicava-se à publicação de textos que dialogavam com uma série de problemas sociais vividos pelo Brasil. Publicados nos primeiros anos da década de 1960, os livros em destaque apareciam, por seus títulos e temáticas centrais, vinculados a ideias e grupos políticos de esquerda e à revisão dos problemas brasileiros a partir de um viés macropolítico, em vista de transformações nos campos cultural, econômico, social, político e educacional.

Partindo dessa mesma tendência de análise, o trabalho de Jomard se apresentava, assim, como o instrumento escrito de uma revolução que se desejava, pretensamente, nos esforços de compreensão do homem a partir de si mesmo, em seu fazer cultural e, por fim, em sua tomada de consciência enquanto um sujeito com lugar no mundo e na história. Tal posicionamento fica claro nas primeiras linhas do texto, onde seu autor aponta:

Como perguntar pelo sentido da cultura, se antes não indagamos pelo *homem* que a faz, pelo *mundo* com o qual se defronta, pela *criação* como necessidade de exteriorização e comunicação, pela *história* enquanto passado que nos condiciona, presente no qual intervimos e futuro de nossas contradições e projetos? Qual dêesses termos é o mais amplo? Qual nos oferece uma vivência mais imediata, próxima e consciente?²⁵⁴

Como se pode perceber, a perspectiva apontada por Jomard atravessa quatro conceitos basilares a partir do qual se dá a compreensão da cultura – e, no limite, a cultura brasileira – e de suas contradições: o sujeito, *homem*, produtor dessa cultura e seu principal impulsionador; o espaço, *mundo*, no qual esse sujeito atua e onde produz cultura; o potencial artístico, ou

²⁵³ BRITTO, Jomard. *Contradições do homem brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964. Orelha.

²⁵⁴ Ibid. p. 11.

criação, no qual se revela a multiplicidade de ideias possíveis ao humano; e, por fim, a força impulsionadora do tempo, a *história*, a partir da qual é possível perceber as movimentações de tal homem a partir de uma rede tramada de acontecimentos. A partir desses quatro conceitos, o autor procura discorrer a respeito das contradições da cultura, cuja principal seria a quase sempre confusa articulação entre o homem e o mundo. Afinal, por um lado, o mundo seria construção do homem, seus limites seriam definidos pela própria *poesis* humana, sendo do tamanho de seu vocabulário. Por outro, no entanto, tal mundo, articulado ao tempo, proporcionaria os limites nos quais o sujeito-homem conseguiria inventá-lo, uma vez que não seria possível que qualquer sujeito extrapolasse as barreiras do próprio mundo onde existe. Dessa maneira, Jomard provoca a reflexão sobre a própria potência contraditória da existência humana:

A denúncia de que só podemos ver o homem pelos homens, êstes diversos, múltiplos, particularíssimos. O que seria afinal o homem – além desses fragmentos e aspectos, desses modos de existir? Existiria o *homem afinal*? A cada passo, a ironia que vai da parte ao todo, do fragmento à unidade, dos homens ao homem lança perguntas. Perguntando, duvida; duvidando, busca uma resposta que será dada por uma ironia cíclica, interminável, porque constantemente renovadora [...] ²⁵⁵

É visível, nesse texto, a presença marcante de Paulo Freire, como uma das principais influências intelectuais de Jomard Muniz de Britto, notadamente de suas posições em *Educação e atualidade brasileira*, publicada em 1959, como tese de concurso para a cadeira de História e Filosofia da Educação na Escola de Belas-Artes de Pernambuco. Ao perceber a existência humana e sua transitividade como algo que lhe tonalizava como um ser histórico e criador de cultura, Jomard coaduna com Freire, na medida em que o mesmo entende que há uma necessidade de organicidade no pensamento a respeito do mundo e no engajamento dos sujeitos na tomada de consciência de seu lugar na sociedade:

Não há, portanto, como admitirmos a existência de um homem totalmente não comprometido diante de sua “circunstância”. É condição de sua própria existência o seu compromisso com essa “circunstância” em que inegavelmente aprofunda suas raízes e de que também inegavelmente recebe cores diferentes.

É nesse sentido que se pode afirmar que o homem não vive autenticamente enquanto não se acha integrado com sua realidade. Criticamente integrado com ela. E que vive vida inautêntica enquanto se sente estrangeiro na sua realidade. Dolorosamente desintegrado dela. Alienado de sua cultura.

A relação de organicidade a que nos referimos implica na posição cada vez mais cada conscientemente crítica do homem diante do seu contexto para que

²⁵⁵ BRITTO, Jomard Muniz de. *Contradições do homem brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964., p. 18.

nela possa se inserir. Não há organicidade na superposição, em que inexistia a possibilidade de ação instrumental.

Da mesma forma, a organicidade do processo educativo implica na sua integração com as condições do tempo e do espaço a que se aplica para que possa parecer ou mudar essas mesmas condições. Sem essa integração o processo se faz inorgânico, superposto e inoperante.²⁵⁶

É muito provável que tanto Paulo Freire quanto Jomard Muniz de Britto tenham sido leitores da obra de Antonio Gramsci, a partir da qual o conceito de organicidade desdobrava-se numa pretensa postura a ser adotada pelos intelectuais no exercício de seu ofício.²⁵⁷ Na medida em que enxerga a relação homem-mundo como o lastro impulsionador da sociedade, bem como a contradição a partir da qual é possível pensar a cultura, o autor opera com algumas ideias a partir da qual esse sujeito-homem, atuante no mundo, torna-se possuidor e inventor do mesmo. Nesse sentido, toma a noção de *experiência* como uma categoria de análise das relações do homem consigo e com a sociedade na qual atua. Nesse sentido, o autor a compreenderia como “os prenúncios, os prognósticos, os ideais projetados, as esperanças”, ou, dando mais ênfase, “a sensação de que a paisagem mudará e o desejo de intervir na mudança fazem o homem caminhar através do tempo, experimentando, durando, realizando suas possibilidades”²⁵⁸.

Podemos nos servir de Reinhart Koselleck como instrumento teórico para analisar o pensamento de Jomard Muniz de Britto, bem como de Paulo Freire, especialmente no que tange a um vislumbre de “prenúncios, prognósticos, ideais projetados, esperanças”. Para Koselleck, o prognóstico funcionaria como uma necessidade de prever possibilidades de futuro a partir do espaço de experiências vivenciadas.²⁵⁹ Tal desejo, presente nas formas de pensamento da modernidade, ajuda a compreender o vislumbre de futuro, a atitude visionária, da qual compartilhavam os sujeitos cuja leitura de Brasil e de cultura brasileira perpassava pelo desejo de identificar um porvir necessário, bem como de lutar em defesa desse porvir. Jomard, tal como Freire, identifica a experiência como um processo de integração entre o homem e o mundo, de vivência direta, a partir do qual se desdobrariam sua conscientização futura. Tal noção, tida pelo intelectual pernambucano em uma perspectiva semelhante, é vista em Jomard, que aponta:

²⁵⁶ FREIRE, Paulo Reglus Neves. *Educação e atualidade brasileira*. 1959. 111 p. Tese (Concurso para a Cadeira de História e Filosofia da Educação na Escola de Belas-Artes de Pernambuco) – Escola de Belas-Artes de Pernambuco, Recife.

²⁵⁷ Ver: GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

²⁵⁸ BRITTO, Jomard Muniz de. *Contradições do homem brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964. p. 30.

²⁵⁹ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006. p. 79.

Se o mundo “sabe guiar-nos” – mundo, espetáculo da natureza, mas também mundo de leis e de história – nem tudo é facilmente dado e pronto, a vida nos excede e precisamos enfrentá-la. Por isso, mais do que a necessidade, a exigência mesma de criação humana. Aprendemos que há esforço não somente pelo que nos falta como igualmente pelo que nos excede – as potências da vida e do mundo. Aqui, a palavra experiência, quando pronunciada, se identificaria com a própria vida humana, com a duração e o amadurecimento do homem diálogo aberto com o mundo e os outros homens. [...] ²⁶⁰

Se, para Jomard, é a partir de tais experiências que se projetaria o tempo do homem brasileiro, demarcado, simbolicamente, em 1964²⁶¹, ano em que o livro era publicado, o ponto de inflexão para suas ramificações seria a educação, cujo objetivo seria o de despertar no homem o significado de sua duração, de sua experiência no tempo.²⁶² É, portanto, impulsionado por seu despertar que o homem encontraria a dimensão de sua realidade, seja ela uma *realidade próxima* – a cidade onde vive, as relações familiares nas quais se articula, a classe no interior da qual está subjetivado – ou, talvez, as *realidades exigidas*, previstas a partir de um *horizonte de expectativas*²⁶³ que construiria para si mesmo.

Cabe, igualmente, observar que a inserção das *Contradições do homem brasileiro* nas condições históricas de existência e de pensamento social de seu tempo não se limita apenas à linha editorial na qual a obra de Jomard seria publicada. Sua escrita guardava, no contexto citado, intensa relação com as atividades do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), organização intelectual, também com claros direcionamentos de esquerda. O ano em que tais acontecimentos se processavam, 1964, demarcado tanto pelo anúncio das reformas de base pretendidas pelo então presidente da República João Goulart quanto pelo posterior golpe civil-militar, deflagrado com o apoio de instituições vinculadas à Igreja Católica e a grupos organizados da classe média, aponta para a composição de um mosaico histórico na qual a obra de Jomard encontra intensos vínculos de defesa das posições intelectuais de esquerda, mesmo que estes, futuramente, viessem a redundar em sua demissão da Universidade do Recife, em vista da reforma universitária que ocorreria pós-golpe, estabelecendo uma caça aos intelectuais esquerdistas presentes na universidade.²⁶⁴ Essa iniciativa política, que colocava em cena figuras vinculadas à direita brasileira e apoiadores do golpe, tais como o sociólogo Gilberto Freyre, é

²⁶⁰ BRITTO, Jomard Muniz de. *Contradições do homem brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964. p. 37.

²⁶¹ Ibid.

²⁶² Ibid., p. 34.

²⁶³ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução: Wilma Patrícia Maas e Carlos Alberto Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.

²⁶⁴ Para uma discussão mais ampla a respeito do tema, ver: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

denotada na inquietude de Jomard para com a *captura social* da ideia de cultura brasileira a partir dessas perspectivas de pensamento, o que deveria, segundo ele, ser combatido com uma reação da intelectualidade de esquerda, tal como é apontado no seguinte trecho:

De uma grande carência aliada a uma exigência maior, tentava-se forjar um pensamento enraizado no Brasil; pensamento que incluísse o povo como realidade presente e, por isso, traduzindo suas aspirações e necessidades, suas lutas e objetivos. Pensamento essencialmente ideologizado. Também a tendência de valorizar aspectos positivos da ideologia sobretudo em face do “desenvolvimento nacional”.²⁶⁵

A partir de tais perspectivas, é visível que o posicionamento de Jomard Muniz de Britto ganha dimensões de uma organicidade, de um pensamento integrada a um viés nacionalista, que marcaria a produção de novas ideologias para a cultura brasileira. Seria, portanto, um pensamento cuja nascente seriam os anos 1950 e início dos anos 1960, “uma década em que intelectuais ingressaram acadêmicos e metamorfosearam-se em políticos”²⁶⁶. Nessa perspectiva, destacariam-se sujeitos tais como Darcy Ribeiro, Celso Furtado, que, tal como aponta Carlos Guilherme Mota, entrariam na década de 1960 refletindo sobre uma pretensa “pré-revolução brasileira”.²⁶⁷ Tal configuração histórica se expressaria, também, na esfera educacional, onde visava uma ampliação do acesso à cultura a todos os sujeitos, por meio dos canais de comunicação, bem como uma ressignificação do próprio fazer cultural, de forma que este buscasse um novo dimensionamento do espaço-tempo no qual se encontrava inserido.

[...] O processo de cultura brasileira começa apresentando os primeiros esforços de revisão: apontados e denunciados os erros e cacoetes da maioria de nossos intelectuais, principalmente a *erudição como torpor*. Fazendo-se um relacionamento entre o colonialismo econômico e cultural, alienação e inautenticidade, estava-se empregando um instrumental de análise marxista ao mesmo tempo que uma argumentação inspirada na filosofia da existência. O que interpretamos, agora, como aproximação positiva e legítima. De um lado, o combate ao eruditismo, à dependência, à imitação, ao distanciamento da maioria de nossos professores e intelectuais; por outra face, mas simultaneamente, se iniciava uma aproximação de conceitos fecundos de filosofia existencial: a condição humana de “ser em diálogo”, de “estar com os outros”, de “ser no mundo e no tempo”; o problema dos valores, da liberdade, da transcendência e do mistério. Palavras que, na ocasião, ainda eram simplesmente repetidas.²⁶⁸

²⁶⁵ BRITTO, Jomard Muniz de. *Contradições do homem brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964. p. 101.

²⁶⁶ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 193.

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 100-101. Grifo do autor.

Ao denunciar a “erudição como torpor”, característica, segundo o autor, de muitos dos intelectuais de então, o autor aponta para uma ruptura com os formalismos acadêmicos próprios dos discursos dominantes da maioria de seus colegas do campo da filosofia. Pensa o fazer intelectual como uma atitude que extrapola a estética enquanto fruição, enquanto ópio, pensando-a, também e principalmente, enquanto um instrumento de produção de concretude. Mais do que isso, o autor apresenta uma defesa dos instrumentais de análise marxistas, nos quais se localizavam seus escritos e de muitos de seus contemporâneos, tais como os vinculados às atividades do Movimento de Educação de Base e do Movimento de Cultura Popular, bem como das influências isebianas sofridas por todos eles: a atividade intelectual consistiria, nessa perspectiva, em uma atividade, tal como aponto o autor, “ser em diálogo”, “estar com os outros”, “ser com o mundo e no tempo”.

Se, por um lado, a proposta contida em *Contradições do homem brasileiro* aparece intimamente vinculada à sua época, às maneiras de dizer o Brasil como um lugar pleno de possibilidades revolucionárias – tal como apontaria, dois anos depois, de forma mais contundente, a *Revolução brasileira*, de Caio Prado Júnior – é possível analisar a obra de Jomard Muniz de Britto, tal como este a apresenta no início dos anos 1960, como um instrumento que já indicava os paradigmas que vivenciaria nos momentos seguintes de sua trajetória intelectual. Sua escrita, apesar de se propor estruturalista, isebiana, com fortes influências do marxismo que dominava os meios acadêmicos de então, lança, ainda que de forma furtiva, um prognóstico de sua relação plena com a linguagem e suas potências, percebendo-a como uma possibilidade e como uma potência, aparecendo em sua amplitude, não cabendo pensá-la em termos dialéticos, mas sim como um “‘algo’ inapropriável, que não pode ser pensado em termos de próprio ou impróprio, de apropriação ou expropriação, mas somente em termos de uso livre”²⁶⁹.

A atuação de Jomard Muniz de Britto como professor universitário e educador de jovens e adultos o motivava a uma nova forma de conceber a sua filosofia da educação, buscando, agora, um “estilo novo”: seu desejo seria, agora, o de promover uma reflexão mais global em torno das contradições não só do homem, mas de todo um sistema amplo chamado cultura brasileira. Tratava-se, como aponta o historiador da cultura brasileira Carlos Guilherme Mota,

²⁶⁹ Tal reflexão parte de uma leitura a respeito da *potência do não* na obra de Giorgio Agamben, realizada por Peter Pál Pelbart, uma vez que a linguagem do autor apontaria para sua inquietude a respeito da crise do “comum”, ou seja, para a crise de um mundo onde a linguagem possuía uma condição estática, captura pelo regime de uma sociedade democrático-espetacular, impossível de revelar qualquer coisa, ou mesmo de permitir que qualquer coisa nela se enraíze. Ver: PELBART, Peter Pál. A potência do não: linguagem e política em Agamben. In: FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (Org.). *Fazendo rizoma: pensamentos contemporâneos*. São Paulo: Hedra, 2008. p. 11.

do momento da emergência tanto de periódicos que buscavam fazer uma compilação das discussões existentes em torno dessa cultura, tais como a *Revista Civilização Brasileira*, que circularia entre 1965 e 1968 quanto de outras obras que, assim como o que fizera Jomard em 1964, tentavam promover uma leitura conjuntural dos aspectos culturais do Brasil. Essas obras, que contemplavam, por exemplo, *Cultura posta em questão*²⁷⁰, publicada em 1965, e *Vanguarda e subdesenvolvimento*²⁷¹, publicado em 1969, ambos de autoria do escritor, poeta e jornalista maranhense Ferreira Gullar. Semelhante ao que fizera Jomard, em seu ensaio de 1964, mas agora de maneira mais incisiva, a proposta desse autor seria a de produzir uma análise da cultura a partir da ação política e da denúncia, que ocupavam o país após a emergência do golpe civil-militar:

A crise dos CPCs, a repressão e a despolitização relativa do país após 1964; o irracionalismo ocupando o lugar do teatro político; a agressão; o revolucionarismo da classe média e a frustração política misturada à frustração existencial teriam propiciado a supervalorização da “forma”, em detrimento do “conteúdo”. O formalismo se associava à despolitização em todas as frentes culturais.²⁷²

O trabalho de Jomard, nesse sentido encontrava-se em consonância com seu tempo, mas já apontava alguns caminhos sensivelmente diferentes daqueles que ocupavam o *maestream* intelectual de esquerda da época. Na medida em que analisa as contradições do homem brasileiro, estabelecendo os conceitos centrais a partir dos quais esse sujeito se articulava enquanto ser num mundo, potencialmente criativo e dotado de uma história, *Contradições do homem brasileiro* contempla uma dimensão da obra artística que, num momento em que os posicionamentos de esquerda encontravam lastros nos debates culturais daquele momento, pretende parecer ao leitor entender a necessidade de conscientizar os homens de seu lugar social como forma de vislumbrar outras realidades possíveis. Em paralelo, no entanto, a obra do autor indica caminhos que extravasavam a ideologia marxista, na medida em que sua perspectiva, notadamente macrológica, indica também o desejo de que se preocupe o intelectual para com questões que ocupam o devir do cotidiano, costurado de forma mais íntima com as questões apontadas a nível global. Trata-se, já naquele momento, da percepção de que a política e a revolução ocorriam também na sua dimensão molecular, na medida em que consistiam em

²⁷⁰ GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

²⁷¹ GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

²⁷² MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 274.

produzir as condições não só de uma vida coletiva, mas também das questões de ordem individual, tanto no campo material quanto subjetivo.²⁷³

Não só a obra de Jomard Muniz de Britto, mas, em grande medida, as próprias estruturas das movimentações culturais e intelectuais em Pernambuco, são abaladas pelo golpe civil-militar de 1964. Além da demissão e aposentadoria compulsória de professores, o golpe levou à extinção de diversos grupos culturais, tais como o Movimento de Cultura Popular – notadamente ligado a iniciativas de esquerda –, de forma que seus integrantes terminaram por articular-se a outros grupos, tais como o Teatro Popular do Nordeste, que seria encabeçado por Hermilo Borba Filho. O livro *Do frevo ao manguebeat*, de José Teles, cujo olhar sobre as mobilizações culturais em Pernambuco procuram evidenciar certa tendência de vanguarda por parte de alguns sujeitos, coloca Jomard numa posição de não-alinhamento, na medida em que o mesmo, desvinculado das iniciativas aparentemente mais engajadas, acompanharia a emergência de grupos culturais tais como o Construção e o Raízes, articulados tanto a iniciativas mais engajadas sobre o ser da cultura brasileira quanto a outras tendências. De maneira intervalar, o grupo Construção produziria o show Em Tempo e Bossa, que, seguindo uma linha semelhante à de grupos teatrais engajados, tais como os cariocas Opinião e Arena Contra Zumbi, realizariam encenações da obra *Vidas secas*, de Graciliano Ramos e mesmo de *Morte e vida severina*, de João Cabral de Mello Neto.²⁷⁴

Se em 1964 o objetivo da filosofia jomardiana era, amparada nos pilares marxistas, apontar os caminhos que a intelectualidade brasileira poderia e deveria seguir para libertar o homem de seu julgo, tanto na esfera macro quanto na micropolítica, dois anos depois, esse mesmo filósofo parecia caminhar no sentido de outras perspectivas de análise da realidade nacional e das possibilidades que tomava a sua cultura. Essa preocupação, que ora se expressava, encontra um interessante vestígio na publicação que Jomard realizara no *Diário de Pernambuco*, em 24 de abril de 1966, onde assume a postura de crítico cultural, produzindo uma análise da obra do ator, cantor, compositor e diretor de cinema Sérgio Ricardo. Nessa análise, observa o artista como um sujeito que transitava, de maneira “independente”, não apenas entre vários campos e iniciativas culturais quanto entre várias tendências que emergiam, no campo das letras e das artes no Brasil daquele momento. Na medida em que observava Sérgio Ricardo como “uma pessoa que, em cada momento e na expressão mais breve, se confirma e se inventa”, ou “um artista do mais sem menos”²⁷⁵, Jomard, inbuído de sua atuação

²⁷³ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 55.

²⁷⁴ TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 78-84.

²⁷⁵ BRITTO, Jomard Muniz de. Sérgio Ricardo: da música ao cinema. *Diário de Pernambuco*, 24 abr. 1966. p. 44.

como crítico cultural, começa a dar pistas dos direcionamentos teóricos pelos quais passaria a seguir a partir de então.

Nesse contexto, começa a ficar visível o desejo de Jomard de, assim como fizeram outros ensaístas, tais como Paulo Prado, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior ou Ariano Suassuna, tentar realizar um trabalho de síntese da cultura brasileira. Buscava, para isso, conformar um método, no qual traçaria, assim como seus antecessores, um modelo explicativo a partir do qual caberia vislumbrar uma linearidade da cultura brasileira que se buscaria chamar de contemporânea. Ainda naquele mesmo ano, seria, assim, lançado o ensaio *Do Modernismo à Bossa Nova*, pela editora Civilização Brasileira, cuja intenção se clarificava, e onde Jomard, desvinculando-se sensivelmente da imagem de um intelectual orgânico, que outrora perseguira, optava não mais por tentar propor um modelo revolucionário, no qual a cultura seria vista como um instrumento de libertação do homem de seu julgo de classe oprimida, mas sim uma filosofia e uma história da cultura brasileira recente, que, em certa medida, desse conta de interpretar os valores nacionais e sua busca por um ideal de modernidade cultural. Esse desejo aparece mais claramente no prefácio, escrito por Glauber Rocha, onde o afeto do cinemanovista pelo filósofo pernambucano se expressava numa tentativa de promover uma leitura elogiosa de sua trajetória teórica:

No seu primeiro ensaio, *Contradições do Homem Brasileiro*, buscou nos textos de nossa prosa & poesia momentos significativos para uma compreensão cultural desse novo homem em processo. Agora, aprofundando este tema, Jomard procura estabelecer uma **verdadeira** interpretação deste espírito através da evolução & contradição do canto: desde o canto de 22 até o canto de hoje. **Dois cantos revolucionários, o primeiro arrebatando com o academicismo e o obscurantismo, o de hoje enfrentando o terrorismo.** Em 22 cantavam os dois Andrades, hoje cantam Nara e Betânia. Contra os quatro, em todas as épocas, a censura e a polêmica, a recusa e o aplauso. São as vozes de uma crise, são os tumores líricos que explodem nos tempos de guerra.²⁷⁶

Fica aparente, no texto de Glauber, o tom combativo que ganhava, naquele momento, o debate em torno do objeto cultura brasileira. Como apontei anteriormente, podemos perceber que a cultura não habita apenas uma dimensão da fruição estética, aparecendo, mais do que isso, como um importante lugar de poder, no interior dos quais existem disputas profundas por uma determinada proposta, a qual sempre se deseja que seja vista como “a verdade”. Esse desejo não se mostra diferente aqui. Glauber afirma existir em Jomard, nessa nova fase de sua produção intelectual, uma procura por “estabelecer uma **verdadeira** interpretação desse espírito

²⁷⁶ ROCHA, Glauber. Apresentação. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 08. Grifos nossos.

através da evolução & contradição do canto”, de 1922 até aquele momento. Tratava-se de um desejo pela verdade que, como não poderia ser diferente, buscava também esse lugar de poder nos espaços culturais, o respaldo intelectual e a confirmação por parte de seus contemporâneos. De fato, o próprio respaldo glauberiano contribuía para que *Do Modernismo à Bossa Nova* fosse aceito, no interior de um lugar social onde há, fortemente, a necessidade de que os pares retifiquem sua obra, a dêem condições para que circulem com o prenome de um trabalho institucionalmente aceito.²⁷⁷

Se concordarmos com Glauber Rocha, e percebermos *Do Modernismo à Bossa Nova* como a interpretação do Brasil contemporâneo a partir do elo entre “o canto revolucionário de ontem e de hoje”, podemos enxergar também que há no interior desse trabalho uma tentativa de promover um instrumental teórico e metodológico a partir do qual toda a sua análise se pautaria. Esse instrumental seria chamado por Jomard de *método das contradições*, e seu uso buscaria promover uma historicização da própria cultura brasileira, mais uma vez buscando ordená-la segundo uma certa linha evolutiva. Nesse sentido, não caberia, agora, apenas tentar perceber quais os aspectos socialmente revolucionários da cultura, mas, em ampla medida, realizar uma escavação de suas próprias estruturas, procurando capturar as bases epistemológicas e históricas nas quais essa foi conformada. Assim, a busca pelas contradições se revelaria em uma procura pela própria história, por operar com a noção de que a cultura brasileira não se tratava de uma dimensão natural, mas sim uma construção pertinente a um determinado tempo e espaço. Conforme aponta Jomard:

Captar a historicidade é sinônimo de apreender todos esses vínculos. Compreender uma realidade como processo: gênese, desenvolvimento e consequências. A gênese, os marcos iniciais, o surgimento que vai fundamentar e de modo aberto orientar a continuidade do real. Esta busca da origem estará se definindo desde que mostramos a situação envolvida por uma época, abraçada, abraçada nas suas raízes e possíveis ramificações. A gênese de um processo ou de um fenômeno qualquer ficará consistindo nisso: focalizar uma situação dada, concreta, situação-momento, espaço e tempo imediatamente configurados no ângulo maior das influências que são afirmadoras de uma época. Este primeiro passo da historicidade vem demonstrando que a situação imediata não se explica por si mesma, tendo que ser dinamicamente vista num contexto maior e podendo ser interpretada através de contradições mais totalizantes.²⁷⁸

Em termos de operacionalização, o método das contradições não era uma completa novidade na produção intelectual jomardiana, uma vez que já aparecia como forma de lidar com

²⁷⁷ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

²⁷⁸ BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 26.

as discussões propostas em *Contradições do homem brasileiro*. Aqui, no entanto, é onde se conforma de maneira mais elaborada e mais específica por esse autor, que, em certa medida, parecia guardar relação com uma série de debates em evidência no campo epistemológico de seu tempo. Embora não exista uma declaração explícita de que haja qualquer inspiração de um no outro, penso ser possível traçar um paralelo entre esse instrumento metodológico, utilizado por Jomard Muniz de Britto, e o método arqueológico, proposto por Michel Foucault nos anos 1960. Naquele mesmo ano, era publicado na França o livro *Les mots et les choses* (*As palavras e as coisas*), onde Foucault procurava promover uma arqueologia das ciências humanas, estabelecendo uma reflexão sobre a própria constituição do homem e sobre a história do conhecimento. Assim como Jomard promove uma leitura profunda das questões filosóficas e culturais que atravessavam o Brasil da época, Foucault promovia um diálogo intenso, ainda que nem sempre consensual, com correntes filosóficas muito presentes no momento, tal como o marxismo de Jean-Paul Sartre e a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty. Vejo ser possível traçar um paralelo fino entre o método das contradições jomardiano e a arqueologia foucaultiana, presente nos postulados de *As palavras e as coisas*, quando Michel Foucault procura analisar a própria historicidade do conhecimento, das ideias e das movimentações intelectuais:

Uma tarefa se apresenta então ao pensamento: a de contestar a origem das coisas, mas de contestá-la para fundá-la, reencontrando o modo pelo qual se constitui a possibilidade do tempo – essa origem sem origem nem começo a partir da qual tudo pode nascer. Semelhante tarefa implica que seja posto em questão tudo que pertence ao tempo, tudo que nele se formou, tudo o que se aloja no seu elemento móvel, de maneira que apareça a brecha sem cronologia e sem história donde provém o tempo. Este estaria então suspenso nesse pensamento que, contudo, não lhe escapa, já que nunca é contemporâneo da origem; mas essa suspensão teria o poder de abalar a relação recíproca entre a origem e o pensamento; o tempo giraria em torno de si e a origem, tendo-se tornado aquilo que o pensamento tem ainda que pensar e sempre de novo, lhe seria prometida numa iminência sempre mais próxima, jamais realizada.²⁷⁹

É possível perceber que *Do Modernismo à Bossa Nova* tratava-se de um trabalho eminentemente teórico, na medida em que sua tentativa de produzir sentido ao Brasil através dos paradigmas culturais que o demarcaram entre a primeira e a segunda metade do século XX consistia, no limite, numa necessidade de captar a organicidade da cultura brasileira, que, naquele mesmo momento, aparecia como preocupação central de artistas e intelectuais tais como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Flávio Macedo Soares. Remete, por exemplo, ao debate

²⁷⁹ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 458-459.

travado no âmbito da *Revista Civilização Brasileira* discutido anteriormente, onde era presente o desejo de compreender o Brasil a partir de algum modelo que conseguisse dar conta de sua complexidade. Em outras palavras, é com esse trabalho que Jomard Muniz de Britto procurava se inserir no interior das discussões mais proeminentes entre seus contemporâneos, buscando ganhar lugar no interior de uma espécie de rede de circulação de ideias que, naquele momento, segmentava o país. A ideia da gênese nacional, de uma busca arqueológica pelas raízes do Brasil, seu corpo e sua alma, era perseguida não apenas como forma de explicação dos problemas brasileiros, mas como uma maneira de tentar inserir o Brasil no concerto das nações, de tentar açambarcar sua complexidade e expô-la ao mundo. Para além dela, é visível também no trabalho que Jomard procura estabelecer questionamentos a respeito das próprias condições de produção da obra de arte, de seus condicionamentos psicológicos e da própria subjetivação, no artista, da ideia de moderno, a qual deveria ser introjetada em sua própria vida e na própria construção simbólica que faz de si:

Mas o problema da gênese não abarca somente esta visão panorâmica da realidade ou a perspectiva que, recuando, consegue abranger o círculo menor da situação-momento no círculo maior da época. A gênese tem, igualmente, com a mesma força de intensidade, o aspecto de suas manifestações internas: e chamamos a isto a tomada de consciência do processo criador. Qual a origem da arte no artista? De onde brota o seu impulso criador? Quais são os limites da criação artística? Em que sentido o artista moderno pode continuar falando em “inspiração”? Em que circunstâncias surge a obra de arte? Quais os seus condicionamentos psicológicos? Até que ponto é indispensável para a arte moderna este autoconhecimento do artista? – São perguntas que se encontram no centro, no eixo, na raiz da criação modernista.²⁸⁰

Essa necessidade de observar uma articulação profunda entre arte e vida demarcava a escrita de Jomard Muniz de Britto e confirmava que sua preocupação não era apenas de ordem estética, também buscando ser uma leitura da maneira como o brasileiro enxergava a si mesmo e da forma com a qual lidava com outras situações pertinentes à realidade nacional. O convite para que o Brasil e os brasileiros promovessem um giro crítico em torno de si mesmos, tomando por base os lastros históricos nos quais se produziu sua cultura dita contemporânea, é o mote central das discussões que se efetivariam, portanto, numa leitura das contradições inerentes à própria ideia de contemporaneidade buscada pela *intelligensia* nacional, dos modernistas aos bossanovistas. Ao discorrer sobre o Modernismo de Mário e Oswald de Andrade, por exemplo, Jomard evidencia que a busca pelo moderno atravessava um conjunto de contradições, relativas tanto à relação entre indivíduo produtor da obra de arte e a sociedade que a recebe quanto à

²⁸⁰ BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 37.

própria dimensão espacial que era atingida pelas temáticas da literatura modernista. Nesse sentido, esse ideal estético transitaria entre o esforço de buscar uma “alma-síntese” do Brasil e a busca por evidenciar o que o Brasil tinha de local, no interior do projeto regionalista, ocupando os questionamentos centrais do ensaio. Já é possível, aí, enxergar uma preocupação que se mostraria presente em exemplares seguintes da produção jomardiana: a relação, quase sempre conflituosa, entre o “sentimento de Brasil” e a necessidade de buscar as “raízes da região”, que, em certa medida, opunha, de um lado, o desejo nacional presente na literatura dos Andrade, nas artes plásticas de Tarsila do Amaral e na música de Heitor Villa-Lobos, e de outro, a valorização das questões regionais nas obras de Érico Veríssimo, Gilberto Freyre, Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa e Rachel de Queiroz.

No esforço de analisar tais preocupações, que, no limite, perpassavam a constituição identitária de um pretense Brasil contemporâneo, cabe observar que a cultura – tomada por Jomard como elemento central para discutir essa contemporaneidade – pode ser enxergada para além das matrizes de definição que buscam enquadrá-la como sendo algo fixo. Devemos a Homi Bhabha uma discussão pertinente a respeito do local ocupado pela cultura na busca pela dita contemporaneidade, na medida em que esse estudioso enxerga que essa necessidade de ser contemporânea faz com que esta se situe no interior de um trânsito de temporalidades, no qual o presente não existe mais como uma ruptura radical com o passado, tampouco com um vínculo definitivo com ele em busca da construção do futuro, mas sim como uma presença sincrônica, na qual presente, passado e futuro se conformariam como um tempo de agora, híbrido, marcado pela convivência entre continuidades e descontinuidades.²⁸¹ Essa perspectiva, inerente às linhas de *Do Modernismo à Bossa Nova*, indica, provavelmente, um de seus maiores diferenciais com relação às interpretações do Brasil que haviam emergido até então. Jomard analisava os tempos brasileiros como se imiscuindo numa relação em que contemporaneidade e contradições apareciam lado a lado, quiçá entrelaçadas, indicando que o próprio ser do Brasil contemporâneo se promovia no interior não de uma lógica histórica, como pretendiam, por exemplo, os marxistas da geração de Caio Prado Júnior, mas sim como parte de um tempo que não era homogêneo e vazio, mas sim preenchido de “tempo de agora”.²⁸²

A tentativa de promover uma leitura arqueológica da cultura brasileira, através do método das contradições, indica bem mais sobre o Jomard Muniz de Britto e o tempo no qual

²⁸¹ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 24.

²⁸² BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e crítica da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 249.

este escreve do que, propriamente, sobre o tempo do qual escreve. Tratava-se, naquele momento histórico, de um sujeito atravessado pela necessidade de enxergar-se no interior das suas próprias contradições, as quais desloca para uma dimensão macrológica, que englobava toda uma proposta de pensamento social sobre o Brasil. Sua identidade em conflito permanente, sua inquietude com o lugar que ocupava enquanto produtor de sentidos à realidade na qual estava inserido, em larga medida tolhida pelo cerceamento de algumas de suas atividades por ocasião do golpe civil-militar de 1964, fabricava um sujeito que era, ele próprio, uma turbulência inserida em tempos turbulentos. Sua visão do Modernismo como uma arte em busca constante pela liberdade expressa seu próprio desejo de ser livre, de falar livremente, de dar vazão à sua inquietude sem amarras. Seu desejo de entrever a contemporaneidade brasileira, produzida no interior de uma relação entre os contínuos e o descontínuos dos tempos passado, presente e futuro, indica sua necessidade de subjetivar-se como um sujeito onde o tempo linear, a cronologia tradicional e o télos já apareciam como incômodos que dariam forma, anos depois, às produções mais conhecidas de sua pena e de sua lente. Jomard dava-se a ver, ao mesmo tempo, imbricado na inquietude antropofágica oswaldiana, nos desvarios da Paulicéia, mas, ao mesmo tempo, no devir-sossego, no devir-simplicidade de Manuel Bandeira, que, no seu vislumbre de Pasárgada²⁸³, lugar imaginário para o qual deseja ir por ser “amigo do rei”, contrapunha-se à modernidade trepidante das grandes cidades brasileiras do início do século XX.

Uma das continuidades existentes entre o primeiro e o segundo ensaio de Jomard Muniz de Britto encontra-se na temática educacional, que ele retoma em *Do Modernismo à Bossa Nova*, ainda que agora inserida numa dimensão diferente da qual se encontrava *Contradições do homem brasileiro*. Esse elo ajuda a compreender as duas obras como parte de um mesmo esforço em prol de escrever uma filosofia da educação para o Brasil centrada no devir cultural. Aqui, entretanto, a educação é pensada a partir das influências da iniciativa modernista – notadamente dos ensaios de Mário de Andrade – para a conformação do que seria chamado, nos anos 1930, de educação nova, expressa no *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*²⁸⁴, assinado por Fernando Azevedo. Existiria, para o autor de *Do Modernismo à Bossa Nova*, começos em comum tanto para a Semana de Arte Moderna de 1922 quanto para esse manifesto, publicado em 1932, mais especificamente o ano de 1917, no qual apareceriam as primeiras

²⁸³ Remetência ao poema *Vou-me embora pra Pasárgada*, de Manuel Bandeira. Ver: BANDEIRA, Manuel. *Vou-me embora pra Pasárgada*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

²⁸⁴ AZEVEDO, Fernando. O Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova (1932). In: AZEVEDO, Fernando *et al.* *Manifestos dos pioneiros da educação nova (1932) e dos educadores (1959)*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massagana, 2010. p. 31-66.

iniciativas, no campo das artes plásticas, que se desdobrariam no posterior movimento modernista. Aqui, se evidenciam os novos rumos pensados por Jomard para a educação. Não sendo mais, necessariamente, uma tentativa de analisar a escola como espaço onde se conflituavam as classes sociais, tal como pensavam, na década de 1960, teóricos da educação de vertente marxista no Brasil e fora dele²⁸⁵, *Do Modernismo à Bossa Nova* não deixava, também, de ser uma obra que incitava os intelectuais a participarem não apenas das discussões sobre educação e cultura no âmbito teórico, mas também prático. O lugar desse debate, no entanto, não era mais o da esperança pelas reformas de base existentes nos idos de 1964, mas isso não significa, pelo menos ainda, um abandono niilista do Brasil, uma vez que, a seu ver, deveria permanecer o desejo de pensar ainda mais amplamente a cultura e a educação brasileiras como possuindo uma ligação íntima e necessária:

Se a modernidade em educação está identificada através do processo de democratização fundamental e da “socialização progressiva do educando”, precisamos agora indagar sobre a contribuição que a escola nova trouxe à modernidade da cultura brasileira e também inversamente: o que a pedagogia nova assimilou e aprofundou do âmbito maior da cultura nacional. Esta contribuição, que não pode reduzir-se a uma fórmula (um simples conceito ou conselho) necessita traduzir-se em atividades bem concretas. Onde, portanto, encontrar esta ponte de ligação entre os valores e a realidade imediata ou a situação-momento brasileira? Como interpretação da cultura brasileira, a partir do ângulo educacional, onde acharemos a transição entre a perspectiva psicológica e a visão sociológica? Através de que matéria, conteúdo e métodos, encontraremos o relacionamento entre arte e ciência, como dois polos básicos da cultura? [...] ²⁸⁶

Uma transição entre a “perspectiva psicológica” e a “visão sociológica”. “Arte” e “ciência” como dois polos básicos da cultura. Essas questões, aparentando paradoxos propostos por Jomard Muniz de Britto, passam a figurar como um ponto de inflexão para a análise que este faria, seguidamente, sobre o próprio local que ocuparia a cultura brasileira na transição dos primeiros modernistas para a geração de Carlos Drummond de Andrade e desta para a de João Cabral de Mello Neto, e dessa para os seguintes sambistas e bossanovistas. Aparentemente, para Jomard, deveria existir um elo interligador entre essas várias facetas da cultura brasileira, constituintes de sua contemporaneidade, pois apenas através dessa linha evolutiva que ora inventava seria possível compreender qual a matriz que explicaria a formação do brasileiro, sua filosofia, seu devir.

²⁸⁵ É cabível destacar a atuação do sociólogo francês Pierre Bourdieu, na década de 1960, em torno das discussões pertinentes à sociologia da educação, tal como a relação da escola com as demais instituições e processos sociais de seu tempo. Ver: BOURDIEU, Pierre. *Escritos de educação*. Organização: Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani. Petrópolis: Vozes, 2007.

²⁸⁶ BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 95-96.

Algumas décadas mais tarde, o historiador Marcos Napolitano procuraria contextualizar as questões que Jomard problematizava em meados dos anos 1960. Para Napolitano, em seu *Cultura brasileira: utopia e massificação*, publicado em 2004 como uma versão que tornava mais acessível suas pesquisas acadêmicas, a transição do ideal modernista de Mário e Oswald, ou mesmo de Drummond e João Cabral, para uma cultura “de massas”, tal como poderiam ser vistas as iniciativas musicais de artistas como Noel Rosa, no campo do samba, ou mesmo Tom Jobim, na posterior bossa nova, estavam inseridas nas modificações que ocorriam nos meios de comunicação do Brasil, na transição dos anos 1940 para os anos 1950, e, posteriormente, dessa década para os anos 1960, então vividos pelo autor de *Contradições do homem brasileiro* e *Do Modernismo à Bossa Nova*. O momento pós-Segunda Guerra Mundial, trazendo uma onda de otimismo e a vitória capitalista, com a soberania norte-americana na economia mundial, popularizava o cinema, o rádio e a televisão como veículos informativos que, dia após dia, iam adentrando no cotidiano de brasileiros e brasileiras, veiculando imagens e sons trazidos das regiões centrais do Brasil aos seus quatro cantos. Tanto a emergência de filmes como *Rio 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos quanto o lançamento do LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto, ou, posteriormente, a explosão de audiência das telenovelas da Rede Globo de Televisão, significavam, para Napolitano, uma massificação da cultura que inseria o Brasil num ideal de modernidade.²⁸⁷ Para Jomard, a expressão estética dessa modernidade – o Modernismo trazido nos anos 1920 – seguia sua tendência antropofágica, sendo possível, para ele, inserir todos esses artistas no interior de seu guarda-chuva. Segundo ele, portanto, se Cassiano Ricardo havia significado, no campo da literatura, a “f(p)onte de ligação entre as contradições líricas de 1922 e as de 1964”, Noel Rosa surgiria como um fator aproximador entre o “espírito modernista do seu início e a bossa nova de hoje”²⁸⁸.

Pensando a obra inserida em seu tempo, começa, aos poucos, a ficar claro o caminho no qual a filosofia da cultura jomardiana desejava chegar. Se falamos em uma época em que, no âmbito nacional, já era percebido que um grupo de jovens artistas ocupavam um lugar de destaque nas discussões sobre “que caminho seguir na cultura brasileira”, a eles se direcionava o conteúdo do livro, o tracejamento da sua linha de desejo sobre essa cultura e esse Brasil. Emergia, nas suas linhas, um amplo conjunto de movimentações que buscavam trazer o Brasil para uma nova modernidade, o que, no plano estético, se destacaria como uma nova vertente modernista. Dos paulistas de 1922, passando pelos regionalistas de 1930, pela geração literária de 1945, pelo samba de Noel Rosa e pela bossa nova nacionalista de Sérgio Ricardo e Carlos

²⁸⁷ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2014.

²⁸⁸ BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 128.

Lyra, aquela filosofia da cultura chegava, finalmente, à Tropicália, que seria vista por ele, no posfácio que escreveria para a reedição do livro, lançada em 2009, como uma espécie de “retomada oswaldiana”, na medida em que produzia sentido ao Brasil numa perspectiva de leitura ao mesmo tempo antropofágica e nacionalista, com remessas, mesmo que não evidentes, à pauliceia e aos muitos abaporus²⁸⁹, “ecoando Mário de Andrade por todos os ismos”²⁹⁰.

De *Contradições do homem brasileiro* a *Do Modernismo à Bossa Nova* existiria, portanto, um caminho de Jomard Muniz de Britto na tentativa de conformação, através de uma arqueologia do Brasil contemporâneo, da sua própria *linha evolutiva da cultura brasileira*. Dos posicionamentos de intelectual orgânico, de matriz marxista e isebiana, aos de filósofo da cultura com simpatias tropicalistas, podemos entrever um sujeito que expressa as suas próprias contradições naquelas que deseja observar na cantante Ilha Brasil. Esse esforço de historicização proporcionaria ao filósofo um alargamento de seu olhar sobre a cultura que estudava. Se verificaria, portanto, um caminho que transcendia a pesquisa: a linha evolutiva que fabricava em seus textos já era resultado de suas próprias discontinuidades e de sua inquietação para com as condições nas quais, à época, se fabricavam subjetividades sobre o Brasil. Era uma inquietação compartilhada, na medida em que passava a envolver não só outros ativistas culturais como também outras dimensões de leitura do Brasil. A explosão de um suposto “radicalismo cultural” traria uma nova vitalidade para um sujeito cujo trânsito não se expressava apenas nos temas e problemas que analisava em sua filosofia, mas, principalmente, nas metamorfoses que lhe atravessavam e lhe proporcionavam a produção de novos afetos. Tratavam-se, portanto, dos acontecimentos que resultariam na sua aproximação efetiva com Caetano Veloso e Gilberto Gil, na elaboração, ao lado do compositor Aristides Guimarães e do jornalista Celso Marconi dos princípios da Pernambucália, na produção de um inventário de um nosso “feudalismo cultural” e, por consequência, na sua ruptura com algumas de suas antigas referências.

2.3. A acontecimentalização da Pernambucália: a fabricação de um “movimento” nos *arrecifes do desejo*

Senhoras com laquê no cabelo e senhores engravatados, ambos com convicções tradicionais tão firmes quanto o penteado das senhoras, devem ter ficado atônitos ao ler o **Jornal do Commercio** de 20 de abril de 1968, num sábado como hoje, há exatos 45 anos. Na página 3, ao lado dos filmes do dia, um título inusitado provocava os leitores de um Recife essencialmente

²⁸⁹ Referência ao quadro *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, pintado em 1928.

²⁹⁰ BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

conservador: *Porque somos e não somos tropicalistas*. Circulava na cidade o primeiro manifesto tropicalista do Brasil contra as repressões e caretes vigentes em um país cercado pela ditadura militar [...].²⁹¹

Naquele sábado, 20 de abril de 2013, o jornalista Renato Contento publicava no *Jornal do Commercio* um texto alusivo ao acontecimento que, quarenta e cinco anos antes, explodiria nas páginas daquele mesmo jornal. Tratava-se da publicação de *Por que somos e não somos tropicalistas*, um dos textos manifestos, assinados por Jomard Muniz de Britto, Celso Marconi, Aristides Guimarães e alguns outros sujeitos, como reivindicação de um lugar na história da cultura brasileira. O manifesto de meados da década de 1960 encontrava-se inserido nas condições históricas de existência pertinentes a esse tempo, de forma que seus significados, potenciais detonadores de algumas outras querelas que permeariam o cenário cultural pernambucano e brasileiro de então, atendiam à proposta de seu grupo: a de manter-se combativo com relação às produções culturais hegemônicas na cidade e no país, às tentativas de canonização da cultura nordestina e seu esforço de universalidade, às propostas estéticas, em larga medida, vinculadas aos grupos que tinham como estandartes os intelectuais Ariano Suassuna e Gilberto Freyre. O artigo de Contento, igualmente situado em sua própria época, aparece, por sua vez, com um sentido curiosamente semelhante àquele que se refere – semelhança que se expressa, em grande medida, no caráter contraditório que, assim como o manifesto de outrora, esse carrega consigo. Trata-se não só de um esforço de canonização do manifesto e do dito “movimento” que diz dele se desdobrar, mas também de uma tentativa de torná-lo o ponto inaugurador do Tropicalismo, o “primeiro manifesto tropicalista do Brasil”. Visivelmente pomposo, parece muito clara a intenção do texto de acontecimentalizá-lo, de torná-lo parte de uma certa linha, de um certo desejo padrão, capturado e inserido numa subjetividade já formatada e sistematizada.

Esse esforço, presente no texto de Renato Contento, não pode ser visto como uma iniciativa isolada, de um jornalista que, assim como tantos outros, buscou arrogar para seu lugar e seus personagens a “origem” de certa manifestação de relevância na história do Brasil. É, ao que me parece, parte de um esforço bem mais coletivo, do qual tem parte os próprios personagens que haviam, outrora, assinado o texto ao qual este se refere, de tornar a cidade do Recife um dos palcos da efervescência cultural brasileira do final da década de 1960, quase sempre associando-a à radicalização dos “anos de chumbo” no Brasil, bem como às iniciativas de vanguardas culturais que pipocavam em diversos lugares do mundo. Podemos tomar como

²⁹¹ CONTENTO, Renato. Manifesto tropicalista, um senhor de 45 anos. *Jornal do Commercio*, 20 abr. 2013. p. 01. Caderno C.

exemplo o próprio Jomard Muniz de Britto, que, ao publicar, em 2009, a segunda edição de *Do Modernismo à Bossa Nova*, inseriria, como posfácio ao livro, um texto que parecia buscar completar sua discussão e arredondá-la, a fim de contemplar as concepções de cultura com as quais passaria a dialogar anos após a publicação da edição original, em 1966. O texto *Da Tropicália à Antropofagia: eterno retorno do outrem* era, notadamente, a escrita jomardiana a serviço daquela linha evolutiva que outrora ele buscava construir, e que provavelmente desejava ver inserida no panteão dos debates culturais travados em seu tempo. Lê-lo pode nos levar a perceber, com alguma clareza, o desejo do autor de que aquele texto enxertado tivesse a mesma configuração narrativa, o mesmo estilo e uma proposta política harmonizada com o resto do livro. É como se desejasse que ele fosse, ao mesmo tempo, um texto consonante com uma discussão que iniciava em 1966, mas que, por outro lado, fosse capaz de perceber a continuidade, dando a impressão de que ele, Jomard, se tratava de um visionário, de alguém que olharia para a cultura brasileira e que conseguisse projetar o seu futuro. Em outras palavras, parecia desejar fazer de sua escrita uma temporalização outra da cultura brasileira, uma cultura cujo tempo passa e não passa, na medida em que aproxima acontecimentos que na linha do tempo não são próximos, mas cujo conjunto consegue se tornar contemporâneo²⁹², visão que pode começar a se desenhar a partir de fragmentos tais como o que transcrevo do livro para as linhas abaixo:

Devir como situação-limite entre o reformismo e a postura revolucionadora. O que nos faz, eternamente, retornar da Tropicália à Antropofagia – de 67/68... a 24/28... – por todas as deglutições e devorações dos “estrangeirismos”, das “alienações”, dos “imperialismos”, dependências culturais e decadências missionárias, catequéticas, milionárias. Para nada salvar, nem mesmo a alegria prova de nós ou dos nove. Nada de novo sob o sol. Mas sob o sol de Nietzsche, relido por Roberto Machado e reinterpretado, em devir, pelo corpo-linguagem de CaetanOswald. Pelas exclamações da Caetanave: amoródios dos ou pelos “baiunos”, indóceis bárbaros, brasileiros-estrangeiros, pela *baianidade* do internacional-popular, golpe mortal nas “estéticas populistas” (do verdeamarelismo ao cepecismo, entre si, tão antagônicos), para redizer com Jabor. O devir permanente entre revolução e REVOLIÇÃO. Esta situação-limite que transcende a História – seja a dos vencidos, seja a dos vencedores – sem anulá-la, mas que, paradoxalmente, está dentro e fora, aquém e além do histórico meramente factual-cronológico, este Devir nos permite o eterno retorno do Outrem, da Tropicália à Antropofagia.²⁹³

O posfácio de Jomard aparece, como pode ser visto, como um desejo, notadamente intempestivo, de completar a linha evolutiva, trazendo uma nova tese para o mesmo livro: o

²⁹² PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2000. p. 185.

²⁹³ BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 155-156.

método das contradições, essa possível arqueologia da cultura brasileira, lhe levaria a perceber que a Tropicália era a etapa final, o último ponto de parada, de uma história cultural do Brasil contemporâneo, em consonância com a *Verdade tropical* de Caetano Veloso e seus desdobramentos. Mais do que isso, parece ser um de seus desejos percebê-la como uma “retomada owaldiana”, uma nova antropofagia, que permitiria, portanto, o efluir de novos afetos, de novas cartografias da cultura, de novos desejos. Essa operação de linearização, de produção de um tempo para a cultura brasileira, pode ser visto como um investimento simbólico que buscava conciliar certas linhas de desejo sobre a cultura, tornando-a, portanto, contemporânea.

Operações discursivas como essas confirmam, portanto, a Tropicália como esse acontecimento, gestado nas visibilidades e dizibilidades fabricadas *a posteriori*, produzido no interior de falas que se processaram nos tempos que viriam em seguida, de tal forma que é possível perceber o desejo de estabelecer nelas conexões, encontros, apoios, bloqueios, jogos de força, estratégias²⁹⁴, reforçando o argumento que demarca o dito “movimento” como marco inaugural da forma contemporânea de visualizar a brasilidade. Esse discurso, produzido já nos primeiros anos do século XXI, e que traz consigo toda uma gama de sentimentos e ressentimentos do seu autor, dos quais falarei nos próximos capítulos, faz mais sentido quando percebemos que Jomard Muniz de Britto desejou, em grande medida, a partir do final da década de 1960, afirmar sua identidade como a de um tropicalista. Mais do que isso, como um dos signos emergentes de uma dimensão particular da Tropicália, que se produziria em Pernambuco, e que ganharia, dessa maneira, uma configuração própria. Sua *linha evolutiva da cultura brasileira*, amparada teoricamente no método das contradições, necessitava, portanto, que a Tropicália a integrasse, que também se dissesse como parte final do movimento que a cultura brasileira fazia por sua própria história, e, mais do que isso, necessitava que ela se universalizasse.

A busca por uma universalidade da cultura brasileira, esforço constitutivo de intelectuais tais como Caetano Veloso, Ferreira Gullar, dentro outros, reunidos pela *Revista Civilização Brasileira* no ano de 1966, do qual tratei anteriormente, toma uma extensão temporal que a carrega para épocas posteriores, como o final da década de 1990, momento no qual Caetano se apropria e autoriza a expressão *Pernambucália*. Cunhada e utilizada no artigo jornalístico *Abismos da Pernambicália*, publicado por Jomard Muniz de Britto em maio de 1973, e

²⁹⁴ FOUCAULT, Michel. Mesa-redonda em 20 de maio de 1978. In: _____. *Ditos e escritos*. v. IV. Estratégia, poder-saber. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 339.

retomada, décadas depois, no título de um texto, no qual Caetano responde a uma provocação de Ariano Suassuna²⁹⁵, é com essa expressão que se promoveria – a meu ver, de forma bastante intencional – um arredondamento da proposta tropicalista como proposta universalista, que atingiria toda a cultura brasileira e que produziria ramificações e herdeiros. É emblemático que essa resposta de Caetano, em atitude guerrilheira, se desse justamente a Ariano Suassuna, visto que é com ele que se travariam, nos últimos da década de 1960, uma série de embates renhidos no interior da intelectualidade pernambucana. Notadamente, o termo ganharia a adesão de sujeitos participantes das movimentações que se davam no Recife nesse momento histórico, dentre os quais são possíveis de destacar Aristides Guimarães, Celso Marconi e o próprio Jomard Muniz de Britto.

Há, portanto, uma gama de acontecimentos, que medeiam os anos de 1967-1968, e que ajudam a ir preenchendo algumas lacunas existentes a respeito da fabricação de um pretenso *tropicalismo pernambucano*. Esses acontecimentos são envoltos, também, em narrativas de sujeitos cuja intenção era, visivelmente, cristalizar um certo olhar sobre os mesmos, de forma a elaborar uma visão homogênea a respeito da constituição de um movimento coeso, acontecimentalizando-o. Uma dessas narrativas é elaborada pela jornalista Joana Rodrigues e publicada em 2002, na revista *Caruaru Hoje*. Nesse texto, Rodrigues aponta que, em 1967, diante da “efervescência cultural extremamente singular” que vivia a cidade do Recife, Gilberto Gil, que havia gravado recentemente seu primeiro LP, visitava a cidade, a convite de Hermilo Borba Filho, à época à frente do Teatro Popular do Nordeste. Nessa oportunidade, vindo para realizar um show, e após assistir apresentações do TPN, Gil haveria demonstrado interesse em conhecer a Banda de Pifanos de Caruaru. Havia, segundo a jornalista, “escutado falar da musicalidade e do apego ao regionalismo da banda e queria conhecê-la de perto”. Acompanhado de Carlos Fernando, Jomard Muniz de Britto, Geraldo Azevedo, Mário Florêncio e Souza Pepeu, o compositor baiano viajaria até a cidade, onde, além de conhecer a musicalidade da banda e encantar-se com o artesanato regional, emocionara-se ao ver as bonecas de pano vendidas na feira da cidade. “E não falava nada, apenas chorava, olhando para as grandes bonecas de pano. Todos entreolharam-se com um ar interrogativo e, em seguida, Gil explicou o pequeno-grande motivo de suas lágrimas: lembranças”. No show que realizaria em seguida, com casa lotada, Gilberto Gil faria uma surpreendente homenagem à banda e ao seu líder, Sebastião Bianco, além de veicular, na mesma fala, um discurso político contra a Guerra do Vietnã. Após ir embora do Recife, Gil se encontraria com Caetano, e mostraria a fita gravada

²⁹⁵ VELOSO, Caetano. Dostoiévski, Ariano e a Pernambucália. *Folha de S. Paulo*, 02 nov. 1999. Folha Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0211199915.htm>> Disponível em: 22 dez. 2014.

durante a tarde de sábado que passara no Clube Intermunicipal de Caruaru, onde presenciara a apresentação da banda, e de onde pretensamente, nasceria a música *Pipoca Moderna*. Por fim, Rodrigues encerra, arrematando que, no aniversário do “movimento”, Gil reconheceria a importância das influências que obtivera no Recife, justamente no momento em que “gestava o Tropicalismo”. Seria, na paráfrase que faz do compositor baiano, o Tropicalismo influenciado pela Banda de Pífanos de Caruaru e pelos Beatles.²⁹⁶

Como é possível observar, o texto de Joana Rodrigues é atravessado por um forte sentimento regionalista. Há, claramente, em seu discurso uma intenção em trazer para Pernambuco, e para um dos grandes emblemas da cultura regional, a Banda de Pífanos de Caruaru, símbolo da cultura popular nordestina, um dos começos do chamado movimento tropicalista. Essa intencionalidade, que é marcada pelas remetências ao *ritornelo*²⁹⁷ de Gilberto Gil, em seu reencontro com as memórias de um pretense passado nordestino, regional, interiorano, guarda forte relação com as tentativas de cristalização de um passado regionalista, e mesmo da inserção de Pernambuco na linha evolutiva proposta por Caetano Veloso, o que também seria reforçada pelos próprios sujeitos que vivenciavam o cenário cultural da capital naquele momento. Dentre esses sujeitos, as figuras de Celso Marconi e Jomard Muniz de Britto apareceriam como produtores de sentido a uma outra forma de ver esse cenário, que seria expressa num espaço privilegiado de divulgação, o próprio *Jornal do Commercio*, concorrente direto do *Diário de Pernambuco*, onde Marconi possuía uma coluna sobre cultura. Nas páginas da coluna, começam a aflorar uma série de textos onde o crítico cultural procura fazer uma sistemática apropriação do Tropicalismo, visivelmente seduzida pela linha à qual desejava ser vinculado. Num dos artigos, publicado em 23 de março de 1968, Marconi busca, a pretexto do relacionamento de sambas de Lamartine Babo e Mário Reis, associar o samba, dito por ele como parte de nosso “passado musical”, aos tropicalistas, e sua produção “presente”:

Muitas vezes se julga, apressadamente, que o tipo de música que está sendo feita agora por Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros, não tem nada com o nosso passado musical: uma afirmação dessa só poderá ser feita por alguém que não conheça o samba em suas variações do passado, ou então que fique apegado a uma fórmula estereotipada para olhar por exemplo a linha melódica

²⁹⁶ RODRIGUES, Joana. Gil Chora. *Caruaru Hoje*, Caruaru, n. 11, abr-maio 2002. p. 11.

²⁹⁷ A noção de ritornelo é aqui tomado na perspectiva de Gilles Deleuze e Félix Guattari, como um agenciamento territorial, podendo ganhar outras funções, amorosa, provinciais, regionais, etc. Ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. v. IV. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 124.

(em si mesma) de certas músicas de Lamartine Babo e sem saber compreender que nela está também o som universal.²⁹⁸

O texto de Celso Marconi confirma, além da afinidade com a proposta para a cultura lançada por Jomard Muniz de Britto em *Do Modernismo à Bossa Nova*, uma consonância com a linha evolutiva de Caetano Veloso. Suas palavras guardavam relação íntima com a tese elaborada a partir do método das contradições, na medida em que buscavam entrelaçar o passado e o presente, observando a contemporaneidade cultural do Brasil como se configurando historicamente a partir de uma relação entre as propostas estéticas do Modernismo, lançadas no início do século XX, e suas pretensas ressonâncias, conformadas nas novidades de uma nomeada música popular brasileira, ao mesmo tempo em que buscava inserir a Tropicália como ponto de inflexão do *télos* cultural do Brasil. É visível, portanto, o sentimento de pertencimento ao “grupo baiano”, de forma a procurar conectar-se, constantemente, às produções da dupla Caetano/Gil, o que pode ser observado, por exemplo, na edição de 06 de abril de 1968, na qual Marconi faz menção ao lançamento do LP de Gilberto Gil, considerando-o “o segundo longa-duração importante na **nova fase da Música Popular Brasileira**”, uma vez que compreendia que o primeiro havia sido o de Caetano Veloso.²⁹⁹ Mais do que isso, parecia desejar reforçar as pretensas influências de Gil, no sentido de perceber em sua música aquilo que ele próprio afirmava sobre a gestação de um estilo musical tropicalista, o que procura fazer a partir da primeira faixa do álbum, *Pega a Voga, Cabeludo*:

Analisemos, mesmo rapidamente, essa composição – “Pega a Voga, Cabeludo” – e verifiquemos que o ritmo dominante é sem dúvida o iê iê iê. Por isso, afirmam logo muitos, não se trata de música brasileira: ninguém se lembra de analisar também as composições dos ‘Beatles’, e verificar que as influências por eles recebidas vão da música africana (naturalmente do jazz norte-americano) até a melodia indu. Por isso os ‘Beatles’ não deixam de fazer música inglesa.³⁰⁰

A referida canção, de melodia que parecia, realmente, misturar batuques negros e rock inglês, e de letra que incitava os “cabeludos” a “pegarem a voga” – ou seja, tomarem destaque, se mostrarem –, de fato, parecia ser um manifesto do orgulho tropicalista, onde o próprio Gil dava elementos para a afirmação cristalizada do “movimento” em torno de uma certa mistura que sugeriu fazer.³⁰¹ Mas não é, aqui, o que interessa para a análise, e sim a produção de sentido

²⁹⁸ MARCONI, Celso. O passado com Mário Reis e Carmen Miranda. *Jornal do Commercio*, Recife, 23 mar. 1968. p. 02 (Caderno II)

²⁹⁹ MARCONI, Celso. Gil pega a voga e continua tropicalismo. *Jornal do Commercio*, Recife, 04 abr. 1968. p. 02 (Caderno II). Grifo nosso.

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ GIL, Gilberto. Pega a Voga, Cabeludo. In: _____. *Gilberto Gil*. Barueri: Philips, p1968. 1 disco sonoro.

efetivada por Celso Marconi em torno da canção. Nele, a ideia de uma “nova fase” da MPB, pensada nas condições históricas própria de seu tempo, diz bastante sobre o sentimento que se produziria na cidade do Recife a partir da empolgação de seus jovens intelectuais – notadamente, em sua maioria, tributários das antigas frentes de cultura de Ariano Suassuna – com as propostas tropicalistas. Poderia também ser visto como uma dentre as muitas iniciativas culturais a floradas nesse sentido no texto de Jomard Muniz de Britto, também publicado no *Jornal do Commercio*, em 14 de abril daquele ano. Tendo como título *Esquerda festiva e tropicalismo*, o texto, de tom profundamente irônico, promovia uma provocação às figuras emergentes da dita arte de esquerda pernambucana, à qual opunha os tropicalistas como sendo parte, também, de uma estética com forte conotação política e ideológica:

Pode o tropicalismo significar ou levantar os indícios ou suscitar a desrazão da esquerda festiva? A desrazão, o jôgo entre o bom senso e a loucura, como a prova dos nove da “superação” de toda festividade intelectual? Vem realizando o tropicalismo, apesar de todas as passeatas e desfiles, um comportamento anti-comício por excelência?

Pois o poeta (sem nenhum sincretismo) Affonso Romano de Santana já tem uma constatação que deveria, de fato e por direito, deixar os sociólogos – juristas ou não – do Instituto de Ciências do Homem muito mais instigados preocupados: o Tropicalismo também tem raízes históricas e políticas: está para o Governo de 1964 assim como a bossa nova para o Governo de JK e o CPC para o Governo de João Goulart. Não seria isso [...] motivo para uma pesquisa dissertação monográfica no [melhor modelo] da sociologia norte-americana? [...] ³⁰²

O tom, notadamente combativo, que Jomard começa a adotar em seu texto pode encontrar lastros em algumas possibilidades, quando pensamos os acontecimentos pertinentes à própria década. Período marcado pelo golpe de 1964, pela prisão de Paulo Freire e pela demissão ou aposentadoria compulsória de diversos professores das Universidades Federais da Paraíba e de Pernambuco, em vista da reforma universitária, na qual figuras como Gilberto Freyre e Ariano Suassuna assumiram lugar de destaque, tal como já foi citado, no lugar de docentes tais como Jomard Muniz de Britto e Luis Costa Lima. Entre as diversas remessas do texto, Gilberto Freyre começa a aparecer como um dos desafetos que Jomard conquistaria, na medida em que sua política cultural, centrada na cristalização de uma visão de Brasil através da prática do Seminário de Tropicologia, efetivaria uma brasilidade e nordestinidade marcadas pela tradição – visão que, para Jomard, seria devidamente combatida pelo projeto estético, político e ideológico dos tropicalistas. Mas suas críticas não cessam aí, e passam a se voltar, no

³⁰² BRITTO, Jomard Muniz de. *Esquerda festiva e tropicalismo*. *Jornal do Commercio*, Recife, 14 abr. 1968. p. 04 (Caderno IV)

momento seguinte, para a própria arte, dita “de esquerda”, que, para ele, assumia a figura de uma *esquerda festiva*:

Porque os “festivos” – de **Opinião** ao **Cantochão**, de **Arena contra Zumbi** ao **Calabar**, de **Liberdade, Liberdade** até **Cristo versus Bomba** –, mesmo tendo a sua auto-justificativa “histórica” muito mais sólida do que os seus desmandos “históricos” (conforme já intuiu o arquiteto-filósofo Antônio Amaral) permaneceram limitadamente festivos, seriamente festivos, confinadamente festivos. [...] ³⁰³

No trecho transcrito, são presentes as remessas a Benjamin Santos, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Chico Buarque, Millôr Fernandes e Flávio Rangel, representantes de uma modalidade de teatro que tinha como objetivo promover uma conscientização política do povo brasileiro diante da sua situação de opressão. A dita “esquerda festiva”, da qual falava Jomard, travestia-se de um sentimento nacional-popular, buscava promover uma “revolução social”, estando, no entanto, amparado em uma proposta marxista que, via de regra, excluía propostas diferentes para se pensar a cultura. De fato, como discutimos anteriormente, são notórias as tensões existentes entre a Tropicália e a dita arte engajada, na medida em que propunham formas diferentes de enxergar e pensar a cultura e a realidade nacional.³⁰⁴ Para efeito daquilo que mais nos interessa, entretanto, cabe perceber o desejo do autor de apartar-se daquilo que outrora o vinculou não apenas à arte engajada, vinculada às linhas dos partidos políticos de esquerda, como também do teor regionalista que demarcaria a cultura brasileira, ou mesmo da articulação entre regionalismo e a pretensa “esquerda festiva”. Na contramão, o texto é fechado com a demarcação do lugar de uma Tropicália pernambucana, aquela que, a *posteriori*, Caetano Veloso chamaria de Pernambucália, e que, aqui, ganharia o tônus de uma produção que, ao mesmo tempo, confirmaria a universalidade da Tropicália como ponto marcante na linha evolutiva da cultura brasileira e, por outro lado, expressaria uma dimensão bem particular dessa perspectiva:

A meio caminho de uma consequente “apropriação” do tropicalismo, vem insurgir-se o grupo dos mais novos compositores pernambucanos. Entre as luas e as laranjas da tropicália pernambucana deu-se o primeiro passado a frente da esquerda festiva. E isso vai ser motivo de “estranheza” da parte dos mais assíduos frequentadores da “casa de Caruaru”, do terreiro de Edu ou das “segundas” no TPN. Superando e renegando a festividade, Aristides, José

³⁰³ BRITTO, Jomard Muniz de. Esquerda festiva e tropicalismo. *Jornal do Commercio*, Recife, 14 abr. 1968. p. 04 (Caderno IV)

³⁰⁴ Para uma discussão mais ampla a respeito, ver: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde* (1960/70). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

Fernandes, Dóris Gibson e José Mário Austragésilo vão da sensorialidade mais nordestina à integração mais universal. [...] ³⁰⁵

A postura de Jomard, visivelmente agressiva, clarifica a sua necessidade não apenas de apartar-se das nomeações que outrora incideram sobre ele mesmo – notadamente aquelas que de alguma forma se aproximassem de figuras como Gilberto Freyre ou Ariano Suassuna –, mas mostra, principalmente, sua necessidade de externar essa ruptura, produzir um acontecimento que o conduzisse para fora de uma demarcação canônica de cultura e o inserisse em outra. Expressão potente nesse texto, a *tropicália pernambucana* emergia, ela própria, como esse acontecimento performático produzido na discursividade jomardiana. Dessa maneira, a condução de Jomard de um cânone que pensava a cultura brasileira e nordestina a partir de uma perspectiva tradicional, ou a partir de um viés de esquerda engajada, para um viés tropicalista – seguido de um grupo que ele próprio indica no texto, formado por Aristides Guimarães, José Fernandes, Dóris Gibson e José Mário Austragésilo, e, ainda, o próprio Celso Marconi – começaria a produzir um embate discursivo, que colocaria em pólos opostos sujeitos ligados a esse ou àquele cânone, e que, a partir de seus lugares, buscariam posicionar seus olhares sobre a cultura, de forma a demarcar um espaço. Espaço que, para os novos tropicalistas, aparecia como devir, como espaço a ser conquistado, e para os integrantes do Teatro Popular do Nordeste e das linhas que conformariam, futuramente, o Movimento Armorial, aparecia como algo ameaçado e cujas fronteiras precisavam ser defendidas.

No interior desse embate, aparecendo, provavelmente, como pretextos mais agudos das tensões que ocorreriam entre os dois grupos em questão, estão os manifestos tropicalistas, assinados pelo grupo apontado por Jomard Muniz de Britto como aqueles que haviam “superado” e “renegado” a dita *esquerda festiva*. Recheados de significados, ironias e críticas aos cânones culturais então vigentes em Pernambuco, eles funcionariam como uma efetiva tomada de posição, seguindo os passos da declaração de guerra lançada por Jomard no texto que discuti anteriormente. O primeiro manifesto, intitulado *Por que somos e não somos tropicalistas*, teria, segundo indica em seu próprio texto, sido lançado na noite de 19 de abril de 1968, na galeria Varanda de Olinda, durante uma vernissage de Marcos Silva, artista do Rio Grande do Norte, e publicado, no dia seguinte, no *Jornal do Commercio*, na coluna de Celso Marconi. Em seu corpo, o manifesto, assinado por Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães e Celso Marconi, expressa, ponto a ponto, o seu olhar sobre a cultura, tal como se processava no Recife e suas propostas:

³⁰⁵ BRITTO, Jomard Muniz de. Esquerda festiva e tropicalismo. *Jornal do Commercio*, Recife, 14 abr. 1968. p. 04 (Caderno IV)

[...]

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?)
 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).
 3. Lamentamos que os da “nova e novíssima geração” (a maioria pelo menos) continuem a se valer da tutela sincretista, luso-tropical, sociodélica, joãocabralina, t-p-n-ística etc. e tal.
 4. Comprovamos (sem ressentimento) a decadência da esquerda festiva. (A exemplo do que faz escuro, mas eu canto, das manhãs de liberdade, do Vietnam por ti e por mim, e outros “protestos” puramente retórico-panfletários.)
 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”...)
 6. Somos (sem subserviência) por Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa, Nelson Motta, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Hélio Oiticica, Adão Pinheiro, José Cláudio, os poetas de vanguarda. Tudo que for legitimamente novo.
 7. Reconhecemos a transitoriedade (o trânsito e o transe) do tropicalismo, junto ao perigo de comercialização, de mistificação, de idolatria. Assim como dizemos “abaixo a festiva”, acrescentamos: “abaixo o fanatismo tropicalista!” (Por isso, quem tentar nos apelidar, sorrindo, de “tropicalistas” – ou não tem imaginação, ou é dogmático, ou quer bancar o engraçadinho, ou é burro mesmo.)
 8. A vanguarda contra a retaguarda! A loucura contra a burrice! O impacto contra a mediocridade! O sexo contra os dogmas! A realidade contra os suplementos! A radicalidade contra o comodismo!
 9. “Tropicalistas de todo o mundo, uni-vos.”
- [...] ³⁰⁶

Recheados de um sem número de referências e ataques escarnados, e buscando estabelecer um posicionamento, o manifesto – também macado por uma inegável carga de contradições – traz consigo um tônus que muito dizia sobre o posicionamento de seus sujeitos frente tanto às questões caras à cultura, às letras e às artes pernambucanas quanto ao próprio desejo de inserção de Pernambuco no concerto dos debates culturais em movimentação no Brasil do período. O visível desejo de demarcar posições inicia-se com a ruptura com os postulados estéticos e com a tutela cultural dos “antigos professores” – expressão, ainda que no plural, direcionada claramente à figura de Ariano Suassuna, outrora professor de Estética de muitos dos sujeitos envolvidos no manifesto, e, em grande medida, também a Gilberto Freyre. Essa postura de ruptura demarca, também, a tentativa de instauração do novo frente ao antigo,

³⁰⁶ BRITTO, Jomard Muniz de; GUIMARÃES, Aristides; MARCONI, Celso. Porque somos e não somos tropicalistas. In: BRITTO, Jomard. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 28-29.

conceitos que configuram, portanto, um novo ideal de modernidade, desenhado, agora, como o oposto a uma pretensa vaidade, ao pretensão histrionismo e à “menopausa intelectual” dos mestres de outrora. Seria “legitimamente novo”, também, aquilo que deveria romper com a já discutida *esquerda festiva*, ao engajamento do *corpo-militante-partidário*, e se vinculasse a uma proposta política tropicalista, cinemanovista, *odara*, *transbunde-libertária*.³⁰⁷

Embora pretensamente se comprometessem com uma resistência aos perigos de comercialização e cristalização do Tropicalismo, chegando mesmo a negar a alcunha de tropicalistas, Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães e Celso Marconi aparecem, em diversos momentos ao longo do texto, reivindicando para si uma dada identidade, num esforço de reimprimi-la, cristalizá-la, fabricando-a como parte da linha evolutiva proposta por Caetano Veloso e seus contemporâneos. Vislumbrando uma ruptura que tanto liquidaria com suas vinculações anteriores quanto conformaria essa identidade reimpressa, o segundo manifesto tropicalista lançado em Recife manteria a postura combativa apontada no primeiro, bem como nos escritos anteriores sobre a questão. Lançado, segundo consta no seu próprio texto, na Oficina 164, durante a abertura individual de Raul Córdoba, *Inventário do nosso Feudalismo Cultural* aponta para um sentimento de ataque pessoal, na forma de neologismos, àqueles que outrora foram conformados em expressões antes mais veladas, como “nossos ‘antigos professores’”, agora recebendo do grupo outras palavras, que radicalizavam os significados anteriores:

[...]

O que é tropicalismo: posição de radicalidade crítica e criadora da realidade brasileira hoje; vanguarda cultural como sinônimo de militância, da instauração de novos processos criativos, da utilização da “cultura de massa” (rádio, TV etc.) com a finalidade de desmascarar e ultrapassar o subdesenvolvimento através da exploração de suas contradições mais agudas; “ver” com olhos “livres”.

O que é tropicanalha: atitude conservadora e purista em face da cultura e da realidade brasileira hoje; retaguarda cultural significando alheamento, de tentar dar respostas passadas aos problemas, revelando o passadismo através da nostalgia, do donzelismo, do pitoresco, do cartão postal, da carência de informação, contribuindo assim para uma perpetuação do subdesenvolvimento; enxergar com viseiras e preconceitos.

Além e aquém dessas posições podem existir muitas outras.

³⁰⁷ Os conceitos de *corpo-militante-partidário* e *corpo-transbunde-libertário* foram cunhados por Edwar de Alencar Castelo Branco, que dizia respeito, de um lado, à esquerda engajada que, nos anos 1960 e 1970, mobilizava o enfrentamento macropolítico à ditadura civil-militar no Brasil, e de outro, à proposta de enfrentamento micropolítico, às políticas do corpo, da sexualidade e da existência, com relação às condições de existir no Brasil no mesmo período. Ver: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

[...]³⁰⁸

Assinado não apenas por Jomard, Aristides e Marconi, mas também pelos paraibanos Marcus Vinícius de Andrade e Carlos Antônio Aranha, pelos potiguares Dailor Varela, Alexis Gurgel, Falves Silva e Anchieta Fernandes, pelo carioca Moacy Cirne e pelos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, o segundo manifesto projeta o nomeado tropicalismo pernambucano para as entranhas do movimento que se sistematizava em torno daqueles que arrogavam a posição de seus inventores e legítimos líderes. Caetano Veloso e Gilberto Gil investem, como se torna visível, naquilo que antes já chamei de universalização do movimento que pretendiam legitimar, no sentido mesmo de integrar os sujeitos produtores de cultura, inseridos nos veículos midiáticos, também como autores desse pretenso braço tropicalista, que, numa possível estratégia de enfrentamento às iniciativas de valorização e patrimonialização do tradicionalismo cultural, tentava ganhar espaço, espalhar tentáculos por outras regiões do Brasil, especialmente, como podemos perceber, do Nordeste. Afinal, é no Nordeste que se situariam seus maiores rivais, as políticas culturais hegemônicas que visavam ordenar a cultura brasileira no interior da luso-tropicologia e das movimentações de cultura popular – ordenamento que, a propósito, a própria Tropicália se esforçava, sistematicamente, em também promover.

Seria ingenuidade não achar que a atitude combativa que vinha sendo, artigo após artigo, adotada pelos novos “tropicalistas pernambucanos” não incidiria em posterior resposta daqueles a quem se endereçavam a maioria de suas críticas. Especialmente Ariano Suassuna, ex-professor de Estética de Celso Marconi e Jomard Muniz de Britto, como percebemos muito claramente, tornava-se alvo da grande maioria dos ataques discursivos, na medida em que assumia, naquele momento, posição de destaque tanto nas políticas culturais quanto no espaço universitário. Como evidenciei anteriormente, apesar de possíveis diferenças políticas e ideológicas que guardava, em nível macro, em relação a figuras da direita conservadora, tais como Gilberto Freyre, Ariano mantinha com os mesmos estreito vínculo na sua visão sobre a cultura, ao mesmo tempo em que, assim como Freyre, procurava nacionalizar, e até internacionalizar o olhar que lançava sobre o Brasil, na medida em que, sendo ele próprio produtor de uma certa linha evolutiva da cultura brasileira, também desejava projetar-se numa perspectiva de universalidade. É nesse esforço, de exteriorização da identidade brasileira produzida ao seu modo, e mesmo de lançar-se para *o lado de fora*, para o além, para outros

³⁰⁸ BRITTO, Jomard Muniz de; GUIMARÃES, Aristides; MARCONI, Celso; ANDRADE, Marcos Vinícius de; ARANHA, Carlos Antônio; VARELA, Dailor; GURGEL, Alexis; SILVA, Falves; FERNANDES, Anchieta; CIRNE, Moacy; VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. Inventário do nosso Feudalismo Cultural. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 32-33.

locais da cultura, que Ariano viabilizaria, naquele mesmo contexto, a produção cinematográfica de *A Compadecida*, adaptação de uma de suas peças mais conhecidas, que chegaria às telas do cinema através das lentes do diretor húngaro George Jonas em 1969. Não precisou que mais elementos se unissem a esse para que Celso Marconi, nesse momento já um crítico ferrenho das posturas culturais de Ariano, e expressamente apartado de seu antigo mestre, publicasse, em diversos artigos de jornal, críticas a este, especialmente na contradição que enxergava na sua permissividade para com a obra que diria ser, pretensamente, representante de uma cultura brasileira e sertaneja. Na edição de 21 de abril de 1968 do *Jornal do Commercio*, o texto *Distorções de um professor “compadecido”* torna-se um claro exemplo dessa combatividade. Explicitando as remessas ao dramaturgo de Taperoá, Marconi ironiza, ao afirmar que aquele que sempre defendera a cultura como um elemento eminentemente nacional, sertanejo, pedaço da própria identidade cultural do Brasil, que deveria, pretensamente, distanciar-se das influências estrangeiras, tivesse seu trabalho transformado em filme por um diretor europeu. Não contente, passa a atribuir uma série de problemas à própria peça de Ariano Suassuna, em claro desejo político de enfrentamento, afirmando que, tendo a vantagem de introduzir um novo gênero em nossa dramaturgia, a peça “popularesca-nordestina”, teria também a infelicidade de ser, como tantos outros pioneiros, talvez a pior delas.³⁰⁹

Embora eu considere essa a mais veemente crítica de Marconi à apropriação cinematográfica da peça de Ariano, outras anteriores haviam ocorrido, às quais, exatamente sete dias antes a esse texto que comentei, o próprio Ariano havia respondido, em espaço que lhe fora concedido no *Diário de Pernambuco*. Na *Resposta a Celso Marconi*, que havia sido publicada em 14 de abril daquele ano, o autor de *Auto da Compadecida* parecia, assim como seus opositores, assumir uma postura igualmente combativa, no sentido de uma defesa às críticas, tornando sua fala, em enorme medida, algo que extrapolava o debate de ideias e incidia na esfera pessoal. Confirma essa afirmação o fato de que, em suas primeiras linhas, a resposta de Ariano já estabelece a vinculação pessoal deste com seu crítico, que, segundo ela, fora seu aluno de Estética na Faculdade de Filosofia, onde havia revelado “dose de inteligência exatamente necessária para ser aprovado por um professor conhecido entre seus alunos por sua excessiva benevolência”³¹⁰. Esse início, notadamente parte de uma ofensiva, indica os caminhos que seguiria a fala de Ariano, na medida em que esse pretende, claramente, promover uma disritmia na própria estrutura guerrilheira proposta pelos tropicalistas, fundamentando sua

³⁰⁹ MARCONI, Celso. Distorções de um professor “compadecido”. *Jornal do Commercio*, Recife, 21 abr. 1968. p. 12 (Caderno IV)

³¹⁰ SUASSUNA, Ariano. Resposta a Celso Marconi. *Diário de Pernambuco*, Recife, 14 abr. 1968. p. 46.

defesa no desconhecimento que, segundo ele, Celso Marconi, crítico da maneira como seu mestre tratava na obra a realidade nordestina nada conhecia sobre a mesma. Nesse sentido, contra-ataca Ariano:

[...] Eu gostaria muito de saber qual é essa realidade nordestina que Celso Marconi pretende conhecer. Para ficar num caso que me toca mais de perto, uma coisa eu garanto: o único Sertão que Celso Marconi conhece é o que êle viu no cinema Art-Palácio, devidamente enlatado, desvirilizado e falsificado pelos cineastas de sua preferência. Celso Marconi, criado, como Gláuber Rocha, no asfalto, só pode mesmo julgar que fazem parte da “realidade nordestina”, aqueles fazendeiros vestidos de paletó de veludo, aqueles cangaceiros dando gritinhos em cima das pedras e aquele sertanejo que considera o sertão um inferno, do qual êle corre covardemente, deixando a mulher no fogo. Entende-se, então, suas opiniões a nosso respeito. Ele julga que nós pretendemos dourar a realidade para, fazendo uma arte mistificadora, termos sucesso comercial ante uma platéia que se recusa a prestigiar as “obras primas” do cinema brasileiro, platéia que faz parte de uma “estrutura viciada, comercial, e que, sem dúvida nenhuma, no momento, é a única aceita pelo público”. Registre-se, de passagem, o desprezo efetivo que Celso Marconi tem pelo Povo, pelo gosto do Povo: é, aliás, um traço muito comum em tódos aqueles que, como acontece com as mudanas em relação aos embarcadíços, sofrem de amor mal correspondido pelo Pôvo [...].³¹¹

É difícil dissociar, tanto nos textos anteriores, de Jomard Muniz de Britto e Celso Marconi, quanto no texto de Ariano Suassuna, uma forte ligação entre os sujeitos que ora são atravessados por uma série profunda de afetos e desafetos. A relação de rivalidade que se constrói entre o professor e os alunos, que desemboca numa linguagem gangrenada, produzindo uma guerra, atravessa, nesse texto, uma série de questões que merecem destaque. Em primeiro lugar, embora aparentemente inocente, a evidência que Ariano dá, em toda sua obra – e nesse texto inclusive – a determinadas expressões, que têm, para ele, estatuto de conceito, tais como Sertão e Povo, traz consigo uma intencionalidade: ele evoca, ao fazê-lo, um discurso de autoridade sobre as mesmas, arrogando para si o lugar de poder ao falar delas, ao tratá-las e ao significá-las. Há uma produção de tensões na linguagem onde se disputa determinadas palavras, em torno da autoridade sobre o discurso, passa pela referência ao “ídolo das origens”³¹², ou seja, ao lugar de onde parte cada sujeito que deseja tomar para si o poder de falar sobre o “sertão” ou sobre o “povo sertanejo”. Como fica evidenciado, Ariano compreende que o fato de Celso, assim como Glauber Rocha, se trata de alguém que “nasceu no asfalto” não lhe conferia autoridade para falar da “realidade nordestina”, que ele, para seu antigo professor, não

³¹¹ SUASSUNA, Ariano. Resposta a Celso Marconi. *Diário de Pernambuco*, Recife, 14 abr. 1968, p. 46.

³¹² Expressão tomada a pretexto de Marc Bloch, em sua crítica à busca dos historiadores tradicionais pelas “origens” das coisas. Ver: BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

conheceria, tentando a estereotipá-la em figuras tais como os “fazendeiros vestidos de paletó de veludo” ou os cangaceiros que dão “gritinhos em cima das pedras” – coisa que o próprio Ariano, em contradição com sua própria crítica, faz, largamente, em *Auto da Compadecida*. Também critica o olhar sobre o sertão como se tratando de um lugar ermo, odiado pelo seu próprio morador, que sempre buscaria o lugar metropolizado, o “asfalto”, pretendo lugar de desejo de todos que buscassem se inserir num certo ideal de modernidade. Arremata o parágrafo comparando Celso Marconi às mundanas (prostitutas?), em seu amor não correspondido aos embarcadouros dos cais de porto, como uma possível insinuação de ressentimento, da parte de Marconi, para com a aceitação de seu próprio movimento, da Tropicália; para com o fato de, *a priori*, não ter tão ampla aceitação popular quando outrora tivera o Teatro Popular do Nordeste e outras iniciativas culturais capitaneadas pelo próprio Ariano Suassuna. Encerra seu texto, como num pretendo golpe de misericórdia, chamando a atenção, como antigo professor de Marconi, à sua gramática, que, a seu ver, andaria “muito mal das pernas”.³¹³

Essa discussão, que já se encontrava permeada por ânimos exaltados, ganharia uma forma ainda mais definida com uma tréplica, lançada por Celso Marconi e Jomard Muniz de Britto, agora nas páginas do *Jornal do Commercio*, numa batalha que, além de envolver posicionamentos opostos com relação ao ser da cultura brasileira e nordestina, opunha colunistas dos principais concorrentes pela imprensa escrita em Pernambuco à época. O texto, assinado em conjunto e publicado na coluna de Marconi, vinha como resposta à resposta que Ariano lançaria contra este, à qual Jomard se posicionaria ao lado do companheiro “tropicalista”. Com um título ainda mais provocativo, *Resposta a um Professor de Bestética*, publicado em duas partes, nos dias 24 e 25 de maio de 1968, é uma reação que, ao tomar como ofensas as questões de ordem pessoal que Ariano usara para falar a Marconi, receberia desse e de Jomard um texto que atacava em frentes semelhantes. Tratava-se de uma fala que buscava submeter os argumentos do dramaturgo de Taperoá à desconstrução, evidenciando o desconforto de seu professor de Estética, desvelando o seu incômodo com posturas sobre a cultura que afetavam diretamente a própria formação que ora conferia aos seus alunos na universidade. No limite, a resposta de Celso Marconi e Jomard Muniz de Britto, ao denunciar a fidelidade de Ariano à “formação bacharelesca” e a debates teóricos que, segundo eles, haveriam sido interrompidos em leituras tais como Jacques Maritain, György Lukács, Gabriel Marcel e Lucien Goldmann, intentava produzir sentido a uma proposta – pretensamente

³¹³ SUASSUNA, Ariano. Resposta a Celso Marconi. *Diário de Pernambuco*, Recife, 14 abr. 1968. p. 46.

tropicalista – de opor o *antigo* e o *moderno*, dando a esses conceitos uma configuração própria de seu tempo.³¹⁴

Visivelmente exaltados, os sujeitos que participavam da cena cultural pernambucana pareciam estar sendo chamados, se não necessariamente pelos companheiros, mas certamente pelas próprias condições de seu tempo, a tomarem posição diante do embate que ora se travava. Essa tomada de posições geraria, inclusive, episódios extremos, tais como o da apresentação da peça *Andorra*, dirigida por Benjamin Santos, em 1968, oportunidade na qual Ariano Suassuna se dirigia a Celso Marconi, no intervalo do espetáculo, e lhe diria: “Era para Jomard, mas já que ele não está aqui, leva você mesmo”, esmurrando-lhe em seguida.³¹⁵ O mesmo acontecimento seria narrado de uma forma levemente diferente no livro *Do frevo ao manguebeat*, de José Teles, pautado em entrevista dada por Jomard ao *Jornal da Cidade*, em 1981. Na transcrição da entrevista, Jomard afirmaria: “[...] Celso estava com livros e discos sentados no TPN quando sai o Ariano e dá dois murros nele e diz: ‘Este é pra você e este outro é pra Jomard’. E no teatro a atriz Leda Alves gritava: ‘Pode bater, Ariano, que a casa é sua’.”³¹⁶ Na entrevista que daria ao *Dzine*, o próprio Jomard se desviaria da pergunta feita pelo entrevistador, quando o mesmo tocaria nesse assunto, afirmando que, apesar da irritação que os manifestos tropicalistas causariam na “nobreza de nosso eterno prof. de Estética”, afirmaria que os dois – Ariano e Marconi – já haviam se reconciliado há algum tempo. Independente de episódios tais como o descrito, é importante pensar que, se, de um lado, Jomard Muniz de Britto assumiria posição de enfrentamento a Ariano Suassuna, tomando parte, portanto, na defesa de Celso Marconi, o professor de Estética também teria uma gama de apoiadores que a ele continuaram vinculados para além mesmo do debate que aqui trago para discussão. Um desses apoiadores, o próprio Benjamin Santos, cuja relação afetiva com Ariano evidenciei no capítulo anterior, utilizaria também de seu espaço na imprensa para dar forma a sua visão a respeito dos embates que envolviam seu mestre e alguns dos antigos alunos que, como ele, outrora encontravam-se juntos. Embora não seja possível afirmar com certeza que o texto que publica no *Jornal do Commercio* em 17 de dezembro de 1968 direcionava-se ao grupo de tropicalistas, alguns indícios ajudam a pensar que tratava-se de uma tentativa de posicionar-se em defesa de Ariano frente àqueles que o atacavam. Nas linhas que traça, Benjamin deixará claro uma lamentação diante do suposto abandono de alguns personagens, que outrora se encontravam vinculados ao

³¹⁴ BRITTO, Jomard Muniz de; MARCONI, Celso. Resposta a um Professor de Bestética (I). *Jornal do Commercio*, 24 maio 1968. p. 02 (Caderno II)

³¹⁵ BRITTO, Jomard Muniz de. Depoimento ao Dzine. In: _____. *Atentados poéticos*. Recife: Bagaço, 2002. p. 333.

³¹⁶ TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 130.

cenário, atribuindo a eles sentimentos controversos, buscando, em larga medida, promover uma desqualificação de suas posições:

O pior caminho é o da destruição mútua, esse caminho que me parece vem se acentuando cada vez mais em Recife, por parte de alguns artistas e de outros tantos badaladores. Mas nunca foi eficiente um começo assim, sobretudo quando não existe uma cultura já de há tempos firmada, uma cultura sólida seguindo através de caminhos já superados. Em nossa região, o que vem se dando é um começo em que direções apontam para frentes isoladas. Considero muito correta, por exemplo, a intensa luta que veio se operando contra a forma de arte que propunham os amadores nos anos quarenta, que quiseram impor ainda nos cinquenta e que, finalmente, vieram se aniquilando a partir de nossa década. E correta por quê? Pelo fato de se tratar de uma corrente falsa no campo da arte que corria o perigo de implantação total de uma arte meramente burguesa e utilmente adaptada aos costumes e medos de uma classe bem formada e requintada. Contra isso, toda a gente de arte pareceu unir-se, intelectual e artisticamente, numa luta que durou anos, que denunciou por muito tempo o esclerosamento a que se habituava o público de Recife e do Nordeste.

Agora, a afirmação é outra. Parece basear-se na inveja, subterfugiada sob o título de excelentes artistas do sul e do exterior. Daí a queimação que apareceu exatamente através da música, os primeiros desentendimentos entre cantores, as não-aceitações de grupo a grupo. Quais exatamente os objetivos atuais de uma arte brasileira? Que grupos em Recife trabalham à procura de uma clareza desses objetivos e procuram concretizá-los? O que importa é que haja um trabalho, não digo intergrupar (seria querer demais), mas mesmo sendo isolado, que não houvesse esse clima intenso de badalação, sobretudo da parte dos que não sabem, não conseguem viver fora dessas tais badalações, viciados nela.³¹⁷

A fala de Benjamin Santos, cujo espetáculo *Cantochão* lhe daria, em 1965, reconhecimento como dramaturgo no cenário nordestino³¹⁸, demonstra com clareza seu posicionamento em prol de uma dada arte verdadeiramente brasileira e nordestina, em detrimento de uma arte “subterfugiada sob o título de artistas do sul e do exterior”. Mais do que isso, denota desagrado tanto à desunião dos grupos culturais existentes na cidade – desunião, aliás, causada pelos dissidentes – quanto à simpatia de tais artistas pelo “clima intenso de badalação”. É nesse sentido, que podemos perceber aí um conflito de gerações, e, mais precisamente, de gerações que aparentemente convivem no mesmo tempo-espço, mas que, por seus posicionamentos e vinculações, terminam por habitar temporalidades diferentes. Uma vez que o tempo pode ser observado como uma dimensão espiralada, que se encolhe ou se estende

³¹⁷ SANTOS, Benjamin. *Conversas de camarim: o teatro no Recife na década de 1960*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007. p. 151.

³¹⁸ Para uma leitura a respeito, ver: NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. *Teatro e modernidades: Benjamin Santos em incursão pela História e Memória do Teatro Brasileiro*. Teresina: EDUFPI, 2015.

de acordo com os grupos em questão ou os acontecimentos inauguradores³¹⁹, podemos perceber que existem, nesse momento e para as questões que aqui levanto, duas gerações que se degladiavam pelo poder da palavra a respeito do ser do Brasil e da cultura brasileira. A geração de Ariano Suassuna, recorrente ao discurso que posteriormente seria chamado de armorial para dar um tónus à uma cultura que se desejava enraizada no universo medieval ibérico e no passado colonial brasileiro e nordestino, pretendia universalizá-la, utilizando-se para isso de diferentes espaços, tais como a universidade e os grupos de teatro. A geração de Jomard Muniz de Britto, Celso Marconi e Aristides Guimarães, dentre outros, por sua vez, ao romperem com esse grupo e se vincularem ao modelo tropicalista, que, naquele momento, já se cristalizava em torno das figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil, igualmente desejava dar uma forma definida ao Brasil e à cultura brasileira a partir de seu lugar de fala, e igualmente intentava estabelecer, a partir dele, um certo lugar de poder. Esse devir geracional, notadamente assumido por Jomard Muniz de Britto e seus textos posteriores, arredondariam a proposta pernambucana para a Tropicália, quando forja, no artigo *Abismos da Pernambucália*, publicado em 16 de maio de 1973³²⁰, como anúncio da criação do “anti-livro” *Escrevivendo*, a expressão do título, neologismo que, já naquele início dos anos 1970, seu autor desejava que fosse visto como um possível elo de ligação entre sua produção anterior – tropicalista, pretensamente “moderna”, em oposição ao passado “popular” – e aquilo que viria a promover na segunda metade da década. Nesse sentido, das páginas do livro emerge o significado desse novo conceito para a cultura brasileira, que Jomard, amparado nas discussões que tomaram forma nos jornais recifenses do final da década, ora desejava tonificar:

Da Pernambucália como:

- a) O avesso do bem comportado, bem afinado e de bom gosto caracter pernambucano ou saudosista pernambucanidade;
- b) Pelo avesso, a valorização da cultura da SUBTERRALAMA, como a do pai de santo Mário Miranda fantasiado de Maria Aparecida desfilando nos Amantes das Flores; ou a memória de madeira de Aroeira, o verdadeiro instaurador do turismo em Pernambuco ou na RECIFERNÁLIA; ou ainda e sem pré o erotismo porejante de José Cláudio, artista múltiplo de uma existência não dividida (escritor, escultor, desenhista, pintor, ator de cinema, artista processo por obra sem graças de Moacyr Cirne e Dailor Varela, anti-artista etc. e tal.)³²¹

³¹⁹ 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.

³²⁰ BRITTO, Jomard Muniz de. *Abismos da Pernambucália*. *Jornal do Commercio*, Recife, 16 maio 1973. p. 02 (Caderno II)

³²¹ BRITTO, Jomard Muniz de. *Escrevivendo*. Recife: Ed. do Autor, 1973. p. 51.

O fragmento transcrito oferece uma oportunidade para confirmar novamente os caminhos que desejavam seguir Jomard Muniz de Britto e seus então contemporâneos. Desejavam, ao ser “o avesso do bem comportado, bem afinado e de bom gosto caracter pernambucano ou saudosista pernambucanidade”, romper com a lógica identitária, com a proposta de ser um idêntico a si mesmo, e, em grande medida, apartar-se das propostas luso-tropicalógicas e demais outras maneiras de dizer a cultura como regional ou local, nacionalizando-a. Essa tentativa de propôr um viés cultural marcado pelo tônus de *Alegria*, *Alegria*, de artistas múltiplos ligados a uma ideia de vanguarda, tão valorizada à época, guardava, também, forte senso de definição de um outro *lôcus*, igualmente cristalizado, para a cultura, e de uma nova definição do *têlos* do Brasil contemporâneo, resultado final de uma linha de progresso. Essa perspectiva, que aqui reafirmo como uma tese central a respeito das discussões sobre cultura produzidas no Recife nesse período, é fundamental para que percebamos que, nessa discussão, não há heróis e vilões, tampouco vítimas e algozes, mas sim sujeitos que, num determinado campo de debates, utilizam de suas armas – os discursos – como forma de demarcar seus lugares, mesmo que para isso necessitem adentrar na dimensão da vida privada, em ofensivas pessoais ou em embates que envolvam sentimentos e ressentimentos do passado.

Cabe reafirmar, portanto, que os ressentimentos aflorados nos embates entre intelectuais no espaço pernambucano não se localizariam apenas nesse contexto de final dos anos 1960. Extrapolaria suas barreiras, estendendo-se pelos anos seguintes, por outras artes, em grande medida a partir daquilo que Jomard Muniz de Britto passaria a produzir na década seguinte. O jovem professor universitário, outrora aluno de Estética e com tendências de esquerda, que, posteriormente, se quis tropicalista e desejou que essa imagem sobre si perdurasse e se cristalizasse, utilizaria de outros instrumentos para, ao mesmo tempo, configurar-lhe uma nova identidade, dotar-lhe de um novo estereótipo. Desejando ser o autor de sua própria metamorfose, inclusive como forma de evitar que outros o fizessem, Jomard criaria a figura do *palhaço degolado*, espécie de espectro que desejaria carregar consigo por esse momento seguinte de sua obra. Como será possível perceber, a produção de Jomard, sob a forma de filmes experimentais em formato super-8, é parte desse caminho de linearidade que o mesmo desejava para sua obra. Da mesma forma que não pretendi aqui traçar uma narrativa sobre a identidade, o perfil de Jomard, acontecimentalizando a ele ou ao “movimento” ao qual se vincularia – futuramente nomeado como Pernambucália – também não me cabe ver os seus filmes apenas como instrumentos de resistência da cultura brasileira aos signos da tradição, como ele provavelmente tanto desejaria que o fossem. Isso também, sem dúvidas. Mas pretendo pensá-

los, além disso, como petardos, que não se comportam no interior apenas de uma leitura romântica. São também táticas de seu autor, de extravasar neles seus ressentimentos, seus desafetos, que passam a habitar a maquiagem sorridente e um tanto borrada de palhaço.

3

INVENTÁRIOS DE UM FEUDALISMO CULTURAL BRASILEIRO:

o desmonte discursivo da Ilha Brasil

Derrubar ídolos – isso sim, já faz parte do meu ofício.

Friedrich Nietzsche

*na planície molhada, recife sempre de molho
cidade anfíbia por circunstância geográfica
– “o que não é água, foi água e lembra água” –
e deságua ainda **cruel** por temperatura histórica
– o que não é ressentimento, foi revolta ou finge revolução... –
cidade **lendária** e desencantada
e também **enchente** por excesso de ilhas
no arquipélago **gilbertiano** oceânico
sem esquecer o y das tradições sempiternas
– o que não é futurologia, foi nobreza ou se (re)nega ao presente –
cidade-metrópole desde o **tempo dos flamengos**
onde olinda incendiada: hoje em artes renascida ou restaurada?*

Jomard Muniz de Britto

[...] Cinema é um projetor em funcionamento projetando imagens em movimento sobre uma superfície qualquer. É muito chato. O quente é filmar.

Torquato Neto

Você está seguro do que diz? Vai novamente mudar, deslocar-se em relação às questões que lhe são colocadas, dizer que as objeções não apontam realmente para o lugar em que você se pronuncia? Você se prepara para dizer, ainda uma vez, que você nunca foi aquilo que em você se critica? Você já arranja a saída que lhe permitirá, em seu próximo livro, ressurgir em outro lugar e zombar como o que faz agora: não, não, eu não estou onde você me espreita, mas aqui de onde observo rindo.

Michel Foucault

Intrusão: Um palhaço entre Narciso e Nosferatu

Um barulhento palhaço saltita, ao som de acordes circenses, em frente à Casa de Cultura, antiga Casa de Detenção, em Recife (PE). Bate palmas, como se chamasse seus habitantes. Clama por seu patrono, Gilberto Freyre – “mestre” Gilberto Freyre –, em nome do qual anuncia, também, outros nomes do contexto intelectual nordestino: Ariano Suassuna, Joaquim Nabuco, João Cabral de Mello Neto, Guimarães Rosa – homens “nordestinados” à manutenção do Brasil como uma poética província tradicional. Entre sátiras ferinas e cores fortes, muito recorrentes no já clássico teatro mambembe, o palhaço indaga, matreiro: Onde escavar, no Nordeste, as mais legítimas raízes da cultura brasileira? O que temos em comum com a nostalgia dos meninos de engenho?

A narrativa acima poderia ser uma sinopse de *O Palhaço Degolado*, filme experimental que Jomard Muniz de Britto produziria em 1977, fazendo uso da tecnologia do super-8. Trata-se, provavelmente, da parte mais proeminente de sua vasta produção superoitista, na qual, ao abrir uma série de veias problemáticas na configuração histórico-cultural do Brasil, estabelece uma prática pouco usual de nossa tradição: lançar um questionamento a respeito de diversas matrizes que compõem uma suposta identidade nossa, uma pedra angular de nossa imagem ante o mundo. Atentando contra um escopo cristalizado de concepções nacionais, o filme buscar atingir, ao mesmo tempo cirurgicamente e a tiros de canhão, a espinha dorsal no modo de ser e pensar o Brasil. Estabelece uma ruptura com o que há de conservador na cultura nordestina e nacional, forja uma arma com a qual arranca do antigo o novo, usando as mesmas cores – fortes – com a qual se pintou um Brasil imaginoso, e funda, dessa maneira, uma concepção de nação não menos colorida, mas estilhaçada, fragmentada, aberta para o porvir.

A figura do *palhaço degolado*, inventada e performatizada por Jomard Muniz de Britto, poderia ser comparada a de outros arquétipos de uma modalidade bastante particular de produção e divulgação de películas. Junto a ela poderiam ser elencadas a imagem de Nosferatu, o vampiro noturno interpretado por Torquato Neto, que perambula durante o dia pelas praias cariocas³²², ou mesmo a do *serial killer* que assassina transeuntes por uma cidade brasileira de médio e grande porte³²³. Junto a elas, a própria imagem de Narciso, emblemático personagem

³²² A imagem se encontra presente no filme de Ivan Cardoso. Para conhecer o filme, ver: NOSFERATU NO BRASIL. Direção: Ivan Cardoso. Rio de Janeiro: 1971, son., color., 14 min. Para uma discussão a respeito do arquétipo de Nosferatu no cinema experimental brasileiro, ver: CARDOSO, Ivan; LUCCHETTI, R., F. (Org.). *Ivampirismo: o cinema em pânico*. Rio de Janeiro: Brasil-América, 1990.

³²³ Figura presente em filmes experimentais tais como: O TERROR DA VERMELHA. Direção: Torquato Neto. Teresina: 1972, son., color., 28 min.; DAVID VAI GUIAR. Direção: Durvalino Couto Filho. Teresina: 1972, son., color., 18,5 min.; CORAÇÃO MATERNO. Direção: Haroldo Barradas. Teresina: 1973, son., color., 14 min.;

da mitologia grega, apaixonado pela própria figura refletida na água, ajuda a desdobrar a maneira como, entre as décadas de 1960 e 1970, foram fabricados arquétipos que demarcaram lugares de fala naquilo que seria chamado de cinema brasileiro moderno, especialmente através da figura de Glauber Rocha, que buscou capitalizar em torno de si os discursos que instituíam e nomeavam esse dito cinema³²⁴. Viviam-se, naquele momento, uma intensa discussão em torno da modalidade fílmica à qual se encontravam vinculados sujeitos tais como Gustavo Dahl, Antonio Calmon, Torquato Neto, Arnaldo Jabor, Walter Hugo Khouri, Geneton Moraes Neto, Ivan Cardoso, Roger Sganzerla, Cacá Diegues, Julio Bressane, Leon Hizsmann, o próprio Glauber Rocha e tantos outros. Principalmente, a discussão girava em torno do que demarcaria o lugar do cinema enquanto forma de vislumbrar a sociedade e a cultura brasileira, aos olhos do Brasil e do mundo.

Arquétipo singular criado por Jomard Muniz de Britto, embora remeta aos espetáculos circenses da Europa elisabetana, a figura do *palhaço degolado* pode ser vista como uma *identidade intervalar*, dimensão que o torna um *signo*, na medida em que arranca o ato de pensar de uma posição imóvel, e instaurando novas invenções, fabricações, decifrações³²⁵. Forjada entre esses tantos emblemas de um chamado *cinema brasileiro moderno*, parece guardar consigo o desejo de Narciso de ver-se refletido no espelho, mas também, contraditoriamente, o horror de Nosferatu de ver a luz do dia. Vampiro vaidoso, quer mostrar-se, grita para chamar atenção à sua presença, ao mesmo tempo em que se esconde por trás da maquiagem e da fantasia de figura do circo. Estranhamente – estranheza que aos poucos se esmaece se consideramos uma série de questões das quais tratarei aqui – essa discussão, que problematiza os tropos construídos para um dado cinema brasileiro, ou mesmo aquela que problematiza os

PORENQUANTO. Direção: Carlos Galvão. Rio de Janeiro: 1973, son., color., 26 min.; MISS DORA. Direção: Edmar Oliveira. Teresina: 1974, son., color., 13 min.; TUPI NIQUIM. Direção: Xico Pereira. Rio de Janeiro: 1974, son., color., 17 min.

³²⁴ Para uma discussão sobre o conceito de cinema brasileiro moderno, ver: BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009; _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995; LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça: Glauber Rocha e a invenção do cinema brasileiro moderno*. Curitiba: Prismas, 2015; MORENO, Antônio. *Cinema brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF, 1994; NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006; PUCCI JÚNIOR, Renato Luiz. *Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008; RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru: EDUSC, 2002; REIS, Flávio. *Cenas marginais: fragmentos de Glauber, Sganzerla e Bressane*. São Luís: Litograf, 2005; XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001; _____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

³²⁵ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Rupturas instauradoras e funcionamento social da imagem no Brasil contemporâneo. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009. p. 07.

experimentalismos fílmicos³²⁶ e seus arquétipos em várias partes do Brasil, parece deslocar uma série de produções fílmicas que se deram no espaço cultural pernambucano. Não procuro aqui dizer que o experimentalismo pernambucano foi procrastinado, ante produções tais como a baiana³²⁷, a paraibana³²⁸ ou a piauiense³²⁹, que, assim como elas, rompiam com a centralidade da Boca do Lixo, reduto do experimentalismo fílmico paulista³³⁰, mas é caro observar que sua configuração guarda consigo uma lógica bastante particular, inclassificável em termos de outras tantas formas de pensar tais práticas. Diferente do que se percebia, por exemplo, na estética do chamado Espectro Torquato Neto em Teresina, cujo objetivo da produção fílmica era, em grande medida, dar a ler a cidade e às práticas cotidianas *outsiders* de uma parcela de sua juventude³³¹, ou do super-8 paraibano, que, potencializando esses elementos, também

³²⁶ Utilizo aqui o conceito de *experimentalismo fílmico*, ao invés de *cinema marginal*, na medida em que compreendo, a partir da leitura de Rubens Machado Júnior, que, diferentemente do cinema marginal, que propunha uma estética de vanguarda, esta modalidade de fazer filmes buscava, ao contrário, uma tentativa de desmembrar a noção de cinema, de autor e mesmo de arte. Em sua análise do filme *O Pátio*, de Glauber Rocha, produzido entre 1957 e 1959, o autor propõe que “estes filmes não podem ser confundidos com o Cinema Marginal nem com o Cinema Novo, mesmo quando neles se inspiram: são uma terceira vaga, marcada pela busca da diferença. Ainda que pós-utópicos, os superoitistas trazem uma clara aspiração politizante, e são em seus extremos de virulência a máxima repercussão colhida pela Estética da Fome.” Ver: 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. 18.

³²⁷ O experimentalismo fílmico baiano é marcado por ser uma antípoda ao Ciclo Baiano de Cinema, cujos filmes, produzidos entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1960, de temáticas realistas e de cunho social, em grande parte vinculados ao gênero policial, tratavam de temas de repercussão política e social, ditos “relevantes” em seu tempo. Por sua vez, os filmes do final dos anos 1960, produzidos por jovens, focavam nas questões da classe média e nos problemas cotidianos, questões como violência, drogas, sexo e outras subversões com relação à linha de desejo padrão. Podem ser citados filmes tais como *Meteorango Kid*, *o Herói Intergaláctico* (1969), de André Luís Oliveira, *Caveira My Friend* (1970), de Álvaro Guimarães, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla e *O Rei do Cagaço* (1977), de Edgard Navarro.

³²⁸ O experimentalismo fílmico paraibano, cuja produção se dá, especialmente, entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, é marcada pela presença de discussões de gênero e sexualidade que rompiam, em grande medida, com a heteronormatividade que marcava as questões inerentes à moral e aos bons costumes, propalados pela dita “sociedade civil” brasileira em tempos de ditadura. As questões de gênero no super-8 paraibano aparecem em filmes tais como *Gadanhô* (1979), de Pedro Nunes e João de Lima, *Imagens do Declínio – Beba Coca, Babe Cola* (1981), de Betrand Lira e Torquato Joel, *Esperando João* (1981), de Jomard Muniz de Britto, *Perequeté* (1981), de Betrand Lira, *Cidade dos Homens* (1982), de Jomard Muniz de Britto, *Closes* (1982), de Pedro Nunes, *Baltazar da Lomba* (1982), do Grupo Nós Também, *Segunda Estação de uma Via Dolorosa* (1983), de Lauro Nascimento, e *Parahyba Masculina Feminina Neutra* (1983), de Jomard Muniz de Britto.

³²⁹ As caminhadas de jovens pela cidade aparecem em diversos exemplares da produção fílmica teresinense nas décadas de 1970 e 1980. Nos anos 1970, tal produção ganha forma, especialmente, através do chamado Espectro Torquato Neto, através do qual seriam produzidos filmes com uma estética underground, tais como *O Terror da Vermelha* (1972), de Torquato Neto, *Davi Vai Guiar* (1972), de Durvalino Couto Filho, *Coração Materno* (1973), de Haroldo Barradas e *Miss Dora* (1974), de Edmar Oliveira. Na década de 1980, a cena superoitista teresinense passa a ser protagonizada pelo chamado Grupo Mel de Abelha, que, diferente dos jovens experimentais da geração anterior, produziam filmes com temáticas de crítica social, tais como *Espaço Marginal* (1982), de Luís Carlos Sales.

³³⁰ A expressão “Boca do Lixo” seria endereçada ao grupo de produtores de filmes da periferia de São Paulo a partir do discurso policial das décadas de 1960 e 1970, que os percebiam como subversivos à tentativa de disciplinação da cidade.

³³¹ Para uma discussão mais ampla a respeito, ver: LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar: super-8 e contestação juvenil em Teresina*. 2006. 121 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina; CASTELO BRANCO, Edwar

evidenciava forte debate de identidades de gênero³³², grande parcela dos filmes experimentais produzidos no âmbito pernambucano tinham como tema as disputas simbólicas em torno do objeto cultura brasileira, e da busca pela afirmação ou desconstrução de uma identidade nacional.

A partir desse pressuposto, é possível afirmar que as imagens elaboradas a partir do experimentalismo fílmico de Jomard Muniz de Britto são, portanto, instauradoras de um novo *regime de visualidade*³³³, uma vez que este tenta, a partir delas, questionar o tom de certeza que, via de regra, ocupa as discussões sobre o ser da cultura brasileira, e as tentativas de conformação desta como uma obra de arte, em seu sentido estrito. Na medida em que busca, nos diferentes filmes experimentais que elabora – tais como *Recifernália* (1975), *O Palhaço Degolado* (1977) e *Inventários de um Feudalismo Cultural Nordestino* (1978), dentre tantos outros – despir-se dos dispositivos de coerção social que o envolvem para vestir-se de si mesmo, transformando-se em um outro de si mesmo³³⁴, este palhaço propõe, no reverso das certezas, estabelecer um discurso do incerto, do constantemente colocado em xeque. Utilizando o super-8, filme de espessura fina, comercializado pela Kodak e popularizado na década de 1970, a princípio um instrumento de filmagem de eventos familiares, evoluindo para seus usos políticos nas mãos de jovens no Brasil inteiro³³⁵, aquele que se vestiria de palhaço buscava, portanto,

de Alencar. Táticas caminhanças: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 53, 2007. p. 177-194; BRANDÃO JÚNIOR, Ernani José. *Um formigueiro sobre a grama: a produção histórica da subjetividade underground em Teresina-PI na década de 1970*. 2011. 188 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina; MONTEIRO, Jaislan Honório. Cotidiano e invenção: experimentos artísticos da juventude urbana brasileira. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; MONTEIRO, Jaislan Honório (Org.). *História, arte e invenção: narrativas da história*. São Paulo: Intermeios; Brasília: CNPq; Teresina: EDUFPI, 2012. p. 43-55; GALVÃO, Adriana. *Ativismo audiovisual em Teresina e a composição de um cinema com sotaque piauiense*. 2012. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina; SILVA, Paulo Ricardo Muniz. *Cajuína e Coca-Cola: identidades e estéticas juvenis em Teresina nas décadas de 1970 e 1980*. 2013. 135 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica*. Curitiba: Prismas, 2016.

³³² Para uma discussão mais ampla a respeito, ver: SILVA, Laércio Teodoro da. *Parahyba masculina feminina neutra: cinema (in)direto, super-8, gênero e sexualidade (Paraíba, 1979-1986)*. 2012. 225 p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

³³³ LOPES, Marcelo Silvio. *Os espaços internos na obra de arte contemporânea: a antropologia a partir da fenomenologia merleau-pontiana*. 2011. 146 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Departamento de Comunicação, Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

³³⁴ LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Tradução: Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

³³⁵ Para uma discussão mais ampla sobre o super-8 como uma modalidade fílmica em diversos espaços do Brasil, ver: BOTTMANN, Denise. Super-8 paranaense: elementos para uma história. *História: questões e debates*. Revista da Associação Paranaense de História, Curitiba, ano 3, n. 4, 1982; VIERA, Paula Sá. *O cinema super-8 na Bahia*. Salvador, 1984; FIGUERÔA, Alexandre. *O cinema super-8 em Pernambuco*. Recife: FUNDARPE, 1994; LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar: super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)*. 2006. 121 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina; AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas. *Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: UFPB, 2013.

deslocar-se da ideia de arte como um objeto circunscrito em uma certa ordem, mas sim observando-a “algo como uma expansão líquida ou aérea – uma nuvem sem contornos que passa acima dele mudando constantemente de forma”³³⁶.

O “narcisismo aparentemente inocente”³³⁷ que parecia existir em torno do super-8, em seu uso doméstico, se revestia em usos menos inocentes nas mãos de artistas e ativistas culturais em todo o Brasil. No caso pernambucano, a proposta de um debate em torno da nomeação da cultura brasileira apontaria as divergências em torno das quais Jomard Muniz de Britto centralizaria sua atuação como *filmmaker*, e que ganharia, em contrapartida, críticos de grupos tais como os armorialistas, ligados a Ariano Suassuna, que partiriam em uma cruzada cujo cenário seria, também, os super-8 milímetros que pretextavam a rebeldia e o vampiro-narcisismo do palhaço. Nessa perspectiva, narrarei/discutirei três filmes do espectro jomardiano, como se estes se processassem numa sequência, compondo um longo curta-metragem. Narrarei também a partir do vislumbre das peripécias jomardianas, que perceberei como um sujeito expresso de maneiras diferentes nos três filmes: um sujeito incógnito no primeiro, um sujeito evidente no segundo e um sujeito metamórfico no terceiro, de forma a percebê-lo como um arquétipo onipresente na filmografia que aqui será discutida. Em comum, todas essas manifestações em super-8 buscam desmontar os discursos que exaltam festivamente a Ilha Brasil, outrora definida pela linha evolutiva traçada para a cultura brasileira. Tentando colocá-la aos pedaços, Jomard Muniz de Britto engendrará uma guerra de guerrilha, cujas armas são, por um lado, a parafernália técnica de uma câmera caseira; por outro, maquiagem, roupas coloridas e um sorriso nos lábios.

3.1. *Urdigrudi no trópico de pernambucâncer: Recifernália* e o sangramento do arrecife (máquina?) de desejo

Se tomarmos, já como aponte, a década de 1970 como momento em que, em cidades nordestinas como Recife, Teresina, Salvador e João Pessoa, a filmografia em formato não-comercial se torna difundida, especialmente pelas iniciativas juvenis, a cidade do Recife aparecerá como espaço em que essa modalidade de produção/divulgação de filmes expressa uma dimensão de diálogo – seja de apropriação, seja de ruptura – para com um conjunto de

³³⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

³³⁷ SUPER-8: TAMANHO TAMBÉM É DOCUMENTO – PROGRAMA 1. Direção: Clovis Molinari Jr. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2010. 24 min. son. color.

tradições e práticas culturais que atravessam essa sociedade, como seus valores cristalizados e canonizados. Nesse sentido, portanto, a já comentada *linha evolutiva da cultura brasileira* aparecerá igualmente como temática central de uma grande parcela dos filmes produzidos em super-8 na capital pernambucana, de forma que emerge em seu interior um debate profundo sobre questões de identidade cultural – seja aquela desejada pelos produtores de cultura que ocupavam espaços institucionais de saber e poder, seja por aqueles que, utilizando o cinema como arma de guerrilha, travavam um combate que extrapolava seus nomes e expandia-se como parte de um tempo. Nesse perspectiva, a própria cidade do Recife se transforma um cenário onde os discursos rivais em torno da cultura e da identidade regional expressam-se de maneira mais forte, uma vez que a ambiência urbana, mais do que um lugar físico, material, trata-se de lugar do possível, de um espaço forjado a partir de uma ampla gama de maquinações dos desejos.

É possível observar essas múltiplas dimensões que atravessam a ideia de urbano na cidade do Recife nos anos 1970. A apropriação da cidade nesse momento perpassa questões inerentes às motivações pelas quais Jomard Muniz de Britto munia-se da câmera. Como já foi possível perceber, a partir do embates que se travaram entre ele e tantos outros intelectuais pernambucanos da época, esse personagem se torna um bom exemplo para se pensar as vertigens às quais o pensamento intelectual se submete, de forma que esse, habitando o território das palavras, constitui-se em uma prática, provocando uma ampla gama de sentimentos e ressentimentos. A ideia de uma cidade moderna, que incidia sobre a capital pernambucana, partindo dos também citados embates entre intelectuais no início do século XX, parecia desembarcar na segunda metade daquele mesmo século trazendo consigo, ainda, essa carga de ressentimentos que outrora a marcou.³³⁸ Embora se possa perceber que o discurso regionalista saiu vencedor naquele espaço, através do prestígio político, social e cultural de Gilberto Freyre e de seus correligionários, outros tantos discursos se desdobravam, incitados, especialmente, pelas iniciativas que explodiam na capital, tendo como lema central a chamada Pernambucália, forjada pelas escritas de Jomard, Aristides Guimarães, Celso Marconi e seus contemporâneos.

Essa ideia capitã incitava, portanto, ações culturais de jovens, que, assim como em tantas outras esferas, apresentavam opiniões rachadas a respeito das questões culturais brasileiras e nordestinas. Questões que se tornaram objeto de escritas pernambucanas que, já nos anos 2000,

³³⁸ Cabe retomar a leitura de Antonio Paulo de Moraes Rezende, na medida em que este analisa os embates ideológicos entre tradição e modernidade na cidade do Recife na década de vinte, especialmente aquele protagonizado por Gilberto Freyre e Joaquim Inojosa. Ver: REZENDE, Antonio Paulo de Moraes. *(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: FUNDARPE, 1997.

buscaram produzir sentidos à cultura contemporânea da cidade do Recife, tais como a do já citado jornalista José Teles, autor do livro *Do frevo ao manguebeat*, espécie de produtor de sentido a uma série de manifestações popularizadas na cidade de então. Na sua narrativa, que, assim como qualquer outro discurso, possui um lugar social e necessita ser percebida como um olhar de época, direcionado e intencionado, a década de 1970 na cidade aparece como um momento em que explodem ações juvenis de múltiplas vertentes, que, em geral, são observadas por esse autor como vetorizadas pelo signo da contracultura, pelo desbunde detonado pelo festival de Woodstock e por uma tentativa de vislumbrar um mundo paralelo ao *establishment*.³³⁹ Tratava-se, ainda sob o olhar de Teles, do momento em que grupos juvenis, tais como os *mangueboys* – espécie de precursores do *manguebeat* – tomavam como emblemas artistas internacionais, como os Beatles e Jimi Hendrix, e brasileiros, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes, dos quais produziam *covers* e buscavam tomar para si iniciativas estéticas e comportamentais. É nesse momento que, segundo o autor, acontece a I Feira Experimental de Música do Nordeste, realizada em 11 de novembro de 1972, descrita por este como o “primeiro woodstock nordestino”³⁴⁰, dando ao evento enlevo festivo de um momento contracultural da cidade, o qual celebra em seu texto:

[...] Na imprensa local, só quem deu a dica do festival foi o Jornal do Commercio, numa matéria não assinada, de 7 de novembro de 1972, intitulada “Uma Feira Aberta a Todos os Sons”. O jornalista (provavelmente Celso Marconi, que incluiu o nome do tropicalista Carlos Aranha, no elenco do festival), assim como os organizadores, não tinham certeza de quem exatamente participaria da feira. Anunciavam-se figurinhas carimbadas da cena local. Alguns dos nomes escalados eram: Marco Polo, Flaviola, Piti (que fez parte do grupo baiano de Caetano e Gil, ainda em Salvador), Otávio Bzz (sic), e mais Tiago Araripe, líder do Nuvem 33, número que poderia ter a ver com a quantidade de gente que o grupo levava ao palco nas suas apresentações. Algo assim como se toda a comunidade que morava no sítio dos Novos Baianos em Jacarepaguá, na mesma época, fizesse parte da banda. Rock grupal como nunca se viu, nem se ouviu no Brasil. [...] ³⁴¹

Observando as produções experimentais na cidade do Recife como uma tentativa de firmar posições em um espaço, via de regra, marcado pela tradição, o pesquisador Alexandre Figuerôa, seguindo uma lógica semelhante à de Teles, mas abordando especificamente as produções relacionadas a temáticas de gênero e sexualidades, também expressa a efervescência de iniciativas que se processavam na cidade, e a eclosão de outros tantos grupos culturais que,

³³⁹ TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 150.

³⁴⁰ Ibid.

³⁴¹ Ibid.

segundo ele, se enxergavam como iniciativas de resistência ao “tempo sombrio” e ao “clima de repressão política” provocados pelo regime civil-militar:

Foi nesse ambiente que vimos surgir, em Pernambuco, evidências de que também no Nordeste nem todos estavam de acordo com reproduzir o retrato existencial, social e cultural do homossexual marcado predominantemente pelo preconceito e a caricatura. Na música, o cantor e compositor Flavio Lira gravou, em 1974, pela Rosemblit, no selo Solar (o mesmo que lançou Lula Cortes e Zé Ramalho) o disco Flaviola e o bando do sol, autêntico representante da onda musical psicodélica do período, no qual algumas canções deixavam entrever referências ao amor entre pessoas do mesmo sexo, a partir de uma matriz lírica e romântica. O melhor exemplo no disco é a canção Do amigo, cuja letra enaltece o reencontro amoroso e fraterno de dois amigos. No teatro, na mesma época, surgiu em Olinda o Grupo Vivencial. De postura anárquica e com nítidas influências do Tropicalismo e do Dzi Croquettes, o grupo usava a linguagem teatral para provocar o regime militar e o autoritarismo político e moral imposto ao país. Em suas peças, abordava de maneira ousada e irreverente as questões que inquietavam os seus jovens integrantes, sobretudo as relativas à liberdade sexual, ao uso do corpo e ao homoerotismo. [...] ³⁴²

Não é difícil observar, tanto no texto de Teles quanto no de Figuerôa, que estes carregam dentro de si uma intensa carga de romantismo com relação à cena cultural pernambucana da época. Suas narrativas não deixam de lembrar, em certa medida, o romantismo de *Tatuagem* ³⁴³, filme pernambucano de Hilton Lacerda, ambientado no Recife de 1978, cujo protagonista, Clécio Wanderley, interpretado pelo ator Irandhir Santos, aparece como uma espécie de timoneiro da contracultura na conservadora capital, através das apresentações de seu grupo teatral Chão de Estrelas, repletos de subversões de ordens estética e comportamental. Não pretendo, entretanto, demover o sentido revolucionário que a arte ocupava na cidade naquele momento, tampouco diminuir a efervescência do Recife propalada pelo autor, mas cabe, minimamente, apontar que tal iniciativa não se dava como algo consensual na cidade, o que, embora não diga textualmente, insinua José Teles em seu livro.

Independente dessas questões, é importante perceber que esse pretenso tom de festividade juvenil na cidade convivia com uma série de discursos outros sobre sua cultura, como o do Movimento Armorial de Ariano Suassuna, que se organizava em torno de ações culturais cujas intenções, quase sempre, iam no sentido oposto aos dos artistas que celebravam aquilo que gostavam de ver como fragmentos de um certo tropicalismo pernambucano. Certamente, as tensões intelectuais e pessoais entre Ariano e seus ex-pupilos Celso Marconi e

³⁴² FIGUEROA, Alexandre. Prenúncios da diversidade no filme *Esses moços pobres moços ricos moços*. In: CÂNEPA, Laura; MÜLLER, Adalberto; SOUZA, Gustavo; SILVA, Marcel (Org.). *Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. v. II. São Paulo: Socine, 2011. p. 12.

³⁴³ TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda. Brasil, 2013. 105 min. son. color.

Jomard Muniz de Britto contribuía para acirrar os ânimos de armorialistas e tropicalistas, no sentido de que, em cada lado, haviam aqueles que utilizariam de seus instrumentos mais caros para denunciar os problemas dos que habitavam a margem oposta. Se na margem armorial habitava a necessidade de resguardar a cultura brasileira e nordestina da ameaça cultural estrangeira, na margem tropicalista habitava o sentimento nietzscheano de derrubar ídolos. Na lógica das iniciativas culturais pernambucanas dos anos 1970, a singularidade do super-8 e de tantas outras iniciativas no campo musical, teatral e jornalístico, especialmente na cidade do Recife, lhe conferiria um elã particular: o *underground*, marca presente nas travessuras estéticas em diversas partes do Brasil, seria reapropriado localmente como *urdigrudi*, reunindo em torno de si figuras de diversas artes, tais como Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Lula Cortes, Robertinho do Recife, Luis Carlos Maciel e alguns outros.³⁴⁴

Nesse contexto, inserido na heterogeneidade dos produtores de uma dita contracultura pernambucana, inserem-se as iniciativas superoitistas de Jomard Muniz de Britto. Marcado pela trajetória turbulenta de ex-participante do Movimento de Cultura Popular ao lado de Ariano Suassuna, tornando-se, em seguida, seu desafeto, bem como pela carreira interrompida de professor universitário, será marcante em Jomard o ensejo em reagir, utilizando táticas de guerrilha semântica, às iniciativas de cristalização da cultura brasileira. Suas propostas, de ordem estética, política e ideológica, na qual imperava o enfrentamento à ordem vigente no âmbito da cultura brasileira, começam a aparecer em seus ditos e escritos a partir de então. Outrora produtor de ensaios e manifestos culturais, Jomard investiria no campo da poesia, de forma que, em 1973, no mesmo *Escrevivendo* em que assume a alcunha de Pernambucália, começa a escancorar algumas propostas que agora, fortemente influenciado pela verve tropicalista do final da década anterior, promoviam uma disritmia nos acordes tradicionais que marcavam o Recife e sua visão da cultura, do corpo e dos comportamentos. Alguns dos sujeitos que passam a ser suas principais referências, exemplos para as guerrilhas que buscava empreender a partir de então, começam a aparecer. Um deles é Caetano Veloso, cujo corpo *odara* é poetizado pelas escrevivências jomardianas:

Seu corpo é a quarta dimensão de seu canto. Desde que ele se senta numa simples cadeira tem início a anulação do espaço cênico tradicional. [...] Um corpo que se quer corpo, que se sabe existindo, um corpo que se veste comose despe, um corpo que está na origem de si mesmo, um corpo gravitando em torno de sua própria fragilidade, um corpo tão frágil capaz de sacudir as

³⁴⁴ É importante evidenciar que o grupo se apresenta de forma profundamente heterogênea, nem sempre configurando uma unidade, como é comum que apareça na produção historiográfica local a respeito do tema.

prateleiras secretas de cada um. O corpo se materializa como transbundante – imitação ou não de Carmem Miranda, isso é incrivelmente secundário.³⁴⁵

Assim, partindo de uma lógica de sangramento dos ídolos, que ocuparia as intenções centrais daqueles que, desde 1968, se posicionavam como parte de uma dita Pernambucália, é divulgado, em 1975, o filme experimental *Recifernália*³⁴⁶, dirigido por Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro³⁴⁷. Recheado de significados possíveis, o próprio título brinca com palavras que lhe dotam de uma definição não clara, de uma certa imagem sem rosto: a “Recifernália” possivelmente une o Recife, cidade onde se passa o filme, à ideia de Tropicália ou de Pernambucália, expressão artística ao qual se vinculava seu produtor. Mais do que isso, o Recife poderia estar sendo, nesse exemplar em super-8, unido à ideia de “parafernália”, quase sempre utilizada para designar um amontoado de coisas, tralhas, instrumentos e equipamentos reunidos.

A narrativa do filme inicia-se em 1970, ano emblemático do Brasil em tempos de ditadura. Marcada pelo chamado “milagre econômico”, a década que se iniciava carregava consigo um horizonte de expectativas³⁴⁸ no qual se evidenciava o desejo por um Brasil que entraria no concerto de modernidade propalada em escala mundial. O senso de otimismo, presente em políticos, cientistas, artistas e intelectuais, evidente em material empírico da primeira edição da revista *Veja* daquele ano, apenas para citar um exemplo, demonstra o sentimento de que aquela seria a década de prosperidade, avanço tecnológico e científico; época em que a religião católica repensaria alguns de seus paradigmas, como a possibilidade de um papa não italiano, “vestido de terno e gravata”; época em que, nas artes, prevaleceria o senso estético ao engajamento anteriormente priorizado pelos grupos de esquerda.³⁴⁹ Embora muitos dos prognósticos apontados não tenham se cumprido, é possível observar que lhes envolvia o senso de modernidade, do novo, o desejo potencializado pelo discurso governamental de que o Brasil era um país que seguia nos trilhos do progresso. Nas cidades nordestinas, a década que se iniciava também era marcada por um processo de modernização em que, partindo do discurso de que era preciso integrar o Nordeste e o Norte ao resto do Brasil, investia-se concreto e a pompa de grandes inaugurações em obras tais como a construção de grandes estádios de futebol, a pavimentação de ruas e avenidas, bem como a construção da Rodovia Transamazônica,

³⁴⁵ BRITTO, Jomard Muniz de. *Escrevivendo*. Recife: Edição do Autor, 1973.

³⁴⁶ RECIFERNÁLIA. Direção: Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro. Recife, 1975. 15min.25s. son. color.

³⁴⁷ Cinegrafista que trabalhou com Jomard Muniz de Britto neste e em alguns outros filmes seus, tais como *Recifernália*, referenciado pelo mesmo como seu coautor.

³⁴⁸ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: uma contribuição para a semântica dos tempos históricos*. Tradução: Wilma Patrícia Maas e Carlos Alberto Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006.

³⁴⁹ ENTREVISTA – Os anos 1970: a transformação. *Veja*, São Paulo, p. 03, 7 jan. 1970.

responsável, segundo o discurso governamental da época, por promover o povoamento da região Norte despovoada e o desenvolvimento de um Nordeste marcado pela pobreza.³⁵⁰

A tela abre com uma imagem saudosa da cidade do Recife, guiada pelos acordes de *Recife, Cidade Lendária*, de Capiba.³⁵¹ A figura de Gilberto Freyre, naquela época já consagrada pela obra ensaística que buscara dar forma a uma certa identidade do Brasil, aparece em *zoom out*, saindo do carro acompanhado por sua esposa, e seguido por um grupo de jovens, corroborando com a designação de “monstro sagrado”, que já se somava à de “Mestre de Apipucos”, corrente entre seus admiradores. Conforme se evidencia nas feições plácidas que expressa, ao mesmo tempo frágil e imponente³⁵², presentes nos fotogramas abaixo, sua sacralização não se dá apenas pela sua produção escrita, ou mesmo por seu amplo apoio aos instrumentos de poder que ora se encontravam vigentes no Brasil, mas, principalmente, do respaldo de uma ampla parcela da sociedade local, que, em escala micrológica, reproduzia e legitimava as estratégias de poder cultural nos espaços pernambucanos.



Figuras 02 e 03: Gilberto Freyre e sua esposa acompanhados de jovens.

³⁵⁰ Sobre o processo de modernização autoritária das cidades nordestinas e a construção da Rodovia Transamazônica na década de 1970, ver: FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. *O recinto do elogio e da crítica: maneiras de durar de Alberto Silva na memória e na história do Piauí*. 2009. 374 p. Tese (Doutorado em História do Norte e Nordeste do Brasil) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife; GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. História, trabalho e política de colonização no Brasil contemporâneo: discursos e práticas. Amazônia Legal. In: MONTENEGRO, Antonio Torres; GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz; ACIOLI, Vera Lúcia Costa (Org.). *História, cultura, trabalho: questões da contemporaneidade*. Recife: UFPE, 2011. p. 85-124; MOURA, José Elierson de Sousa. *Os múltiplos dizeres sobre a cidade: a invenção discursiva da pobreza em Picos (1970-1979)*. 2014. 178 p. Monografia (Licenciatura em História) – Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, Universidade Federal do Piauí, Picos; NASCIMENTO, Francisco Alcides do. Imprensa e imagens: a construção de representações do Piauí e Teresina através de jornais diários na década de 1970. *Clio – Série História do Nordeste*, Recife, v. 281, 2010. p. 01-26.

³⁵¹ CAPIBA. Recife, Cidade Lendária. In: _____. *Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco*. Recife: FUNARTE/Instituto Itaú Cultural, p1984. 1 disco sonoro.

³⁵² CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; SILVA, Roniel Sampaio. Recifernália: sabotagens simbólicas na filmografia superoitista de Jomard Muniz de Britto. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009. p. 28.

Em um corte repentino, a placidez do cenário se transforma, juntamente com sua trilha sonora. Ao som, agora, de *Pra Frente Brasil*, música composta por Miguel Gustavo para ser uma espécie de hino da Seleção Brasileira de Futebol na Copa do Mundo de 1970, no México, a câmera em *travelling* percorre um bar da cidade, onde um grupo de pessoas assiste a um dos jogos da Copa. O tom cerimonioso da imagem anterior dá lugar a uma sequência na qual populares se acotovelam diante de um aparelho de televisão, torcendo pelo tricampeonato mundial do Brasil, substituindo o saudosismo da canção de Capiba pelo arrobo nacionalista de “noventa milhões em ação”, que, em *zoom in*, como aparecem nos fotogramas abaixo, focava em imagens sorridentes, homens sem camisa ou portando roupas simples, aparentando tom não menos satisfeitos com os caminhos traçados para a nação brasileira.



Figuras 04 e 05: Espectadores assistindo um jogo da Copa do Mundo de 1970 no Recife.

Conforme é possível perceber nos fotogramas acima esses dois momentos do filme, aparentemente díspares, tentam compor um mosaico da cidade do Recife e do Brasil. De um lado, a intelectualidade que reforçava o discurso da cidade desejante, do Recife tradicional, arcaico, conservador, mantenedor dos valores mais caros de sua cultura popular, da metafórica *casa-grande* que, embora de maneira não dita, buscava se manter através daqueles que a enunciaram. Do outro, o povo, representado por uma gente simples, que divertia-se em um bar – talvez uma metáfora da *senzala* – jogando sinuca, bebendo cerveja e acompanhando os gols do Brasil nos estádios mexicanos. Esse Brasil, que, como na canção de Gustavo, parecia ter “todo se dado a mão”, inseria-se, festivo e passivo, no coro dos contentes de uma nominada modernidade, no qual o folclore apareceria como uma forma de dizer-se todos os dias que nada havia mudado nos valores mais caros à “sociedade pernambucana”, e a Copa do Mundo, apropriada pelo governo civil-militar do então General Emílio Garrastazu Médici, como um

dispositivo de valorização do ufanismo nacional, forma de dirimir os discursos rivais e tentar construir uma ideia de nação brasileira pacífica, harmônica e dócil.

O roteiro de *Recifernália* evidencia o devir de descontinuidade na esgrima fílmica de Jomard Muniz de Britto. O espectro do palhaço, nesse filme, procura dar forma a um outro regime de visualidade a respeito da cidade, que busca apresentar como um espaço não idêntico, mas sim estranho a si mesmo. A cidade se desdobra em múltiplas facetas, é um lugar do possível, “já não como uma imagem do pensamento, mas como uma imagem do inconsciente, do desejo, com suas camadas superpostas, com seus rastros e ruínas”³⁵³. Assim, a visão desejante, propalada pelos irradiadores de uma certa perspectiva vitoriosa que reinava sobre o Recife vai, lentamente, dando lugar a outras formas, a outras subjetividades, a outras cidades possíveis. Numa espécie de cartografia de outros desejos, a cidade se desdobra em formas distintas daquela que pretendia, por exemplo, um Gilberto Freyre que escrevera e vivera um Recife sob o signo da tradição e da saudade.³⁵⁴ Começa-se a *escrever* uma cidade colorida, cosmopolita, um espaço de uma modernidade outra, onde, ao lado dessa festejada tradição habitam carros, asfalto, pessoas que transpiram diversidade.

Esse outro Recife, que fala para além da cidade desejada pelas linhas constitutivas dos seus cânones históricos e culturais, começa a ser desvelado quando um novo corte instaura uma outra imagem. A voz de Alceu Valença entoia *Borboleta*³⁵⁵, 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”³⁵⁶, 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”, espaço plural, habitado por diferentes grupos sociais e, igualmente, por diferentes olhares sobre o Brasil, sua história e sua cultura. É no entrelace da canção com as imagens que se fabrica uma linguagem do imaginário, que se multiplica e circula pela cidade, falando à multidão e sendo dita por ela, forjando-se como uma ficção erótica, de um exotismo ótico, que se compraz no *vouyerismo* do espectador, que deseja

³⁵³ PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: FAPESP/Illuminuras, 2000. p. 43.

³⁵⁴ Ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. As sombras do tempo: a saudade como maneira de viver e pensar o tempo e a história. In: ERTZOGUE, Marina Hairzenreder; PARENTE, Temis Gomes (Org.). *História e sensibilidade*. Brasília: Paralelo 15, 2006. p. 117-139.

³⁵⁵ VALENÇA, Alceu. *Borboleta*. In: _____. *Molhado de Suor*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1974. 1 disco sonoro.

³⁵⁶ Referência à descrição que Bentinho, personagem central do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, faz de sua desejada Capitu. Ver: ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

vê-la, desfrutá-la, que deseja sonhar com ela, pois é no sonho que se revela ao máximo sua profundidade.³⁵⁷

Da imagem bucólica, quase rural, passamos a ver o Recife em meio à parafernália urbana. Homens e mulheres, trabalhadores engravatados portando pastas de escritório, estudantes de uniforme, uma lavadeira carregando uma imensa trouxa na cabeça, transeuntes esperando ônibus, vivem o cotidiano da cidade, a habitam e ao mesmo tempo são habitados por ela.³⁵⁸ O barulho turbulento da cidade, as buzinas de carros, o movimento pulsante se interligam a alguns signos próprios de seu tempo: no para-choque de um dos ônibus aparece uma enorme propaganda, meninas usando miniblusas e minissaias se insinuam nas calçadas, enquanto um jovem as observa, afetado pela provocação. Ao fundo, ainda na calçada, uma imagem de Che Guevara, militante da guerrilha cubana, emerge, reproduzida ao fundo, apontando que entre os múltiplos dizeres sobre as cidade habitam também aquele dos desejos nômades, dos desejos externos, indesejados, reversos às formas costumeiras de concebê-lo.



Figuras 06, 07, 08 e 09: A cidade e os seus signos, instaurando novas subjetividades.

³⁵⁷ CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Papirus, 2012. p. 41-43.

³⁵⁸ ROUANET, Sergio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles quem moram nelas? *Revista USP*, São Paulo, n. 15, 1992. p. 49-75.

As imagens acima ajudam a pensar uma dimensão ainda mais pertinente no que tange às subjetividades evidenciadas pela câmera. Ao evidenciar as dobras do corpo, o filme assume o desdobramento de espaços imaginários. Os corpos em danação, em evidência, insinuados, podem ser vistos como a vidência de uma outra dimensão de Brasil, sua contemporaneidade, sua cultura. As maquinações do desejo que se processam na cidade produzem sentido a uma organicidade outra. Trata-se, pois, de um filme, dimensão na qual “o corpo se encontra radicalmente absorvido pelo espaço físico, no seio de uma relação quase hipnótica”³⁵⁹. Mais do que isso, *Recifernália* é a expressão de uma outra cidade, do *Arrecife do desejo*, localizada no *tópico de pernambucâncer*³⁶⁰, sobre o qual escrevem Jomard Muniz de Britto e João Denys. E, como sabemos, “o espaço da escritura é, sem dúvida, um dos mais misteriosos que se nos oferece, e a postura do corpo, os ritmos respiratórios e cardíacos, as descargas humorais nela interferem fortemente. Tantos espaços, então, quantos foram os modos de semiotização e de subjetivação”³⁶¹. Esses múltiplos espaços da escritura, aparecendo interligado às maquinações desejantes intrincadas no filme, expõe a dimensão de um Recife onde o signo da saudade dá lugar ao signo da bricolagem:

Ó cidade noturna, mesmo amor tecendo à tarde,
ou – quem saberia? – amanhecendo pela alvura
dos ternos bancários, espertos executivos,
ávidos comerciantes de impostos soluçados,
suados, famintos, fogosos comerciários.
Cidade mar que estoura em Arrecifes.
Cidade rio(re)corrente, cão touro que se arrefece.
Outrora colônia de pescadores sobreviventes
em putas-meninas e portuários d’OS NAVIOS,
técnicos e empresários desesperados,
triunfantes burocratas,
eficazes restauradores.
Ó cidade noturna de gregos de passagem,
baianos, japoneses, coreanos, apátridas e
sempre mais pernambucanos de paragem.³⁶²

E é justamente o corte para uma outra imagem, um *travelling* pelo casario do Recife antigo em contraposição à cidade trepidante e (pós?) moderna que nos traz de volta a imagem e os sons da “cidade lendária” de Capiba, onde o Recife volta a ser um lugar de saudade para

³⁵⁹ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992. p. 153.

³⁶⁰ Neologismo criado por Jomard Muniz de Britto para falar de Pernambuco e do Nordeste do Brasil. Ver: BRITTO, Jomard Muniz de; DENYS, João. *Arrecife do desejo*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.

³⁶¹ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992. p. 153.

³⁶² BRITTO, Jomard Muniz de; DENYS, João. *Arrecife de desejo*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994. p. 07.

os grupos sociais que desejavam a permanência de seus valores mais tradicionais. Em *contra-plongé*, como mostra a imagem reproduzida no fotograma abaixo, a câmera passeia por essas duas, dentre as muitas dimensões de uma cidade que não é invisível, mas que necessita de sensibilidade para que seu lado subjetivo seja restaurado. É nessa Recife, uma das muitas possíveis desdobradas no filme, que a estátua de corpo inteiro de Joaquim Nabuco, na praça homônima, próxima à Assembleia Legislativa do Estado, é parodizada por um dos passantes pela rua. É a Recife “dos tempos distantes de Pedro Primeiro”, dos meninos que, como mostra em *close up* a outra imagem que reproduzo abaixo, jogam linhas e pescam no rio, fazendo com que o jogo entre os tons bucólico e cosmopolita da cidade produzam sentido a um espaço em que, muito mais que a territorialização, tanto geográfica quanto subjetiva, desejada pelos inventores de uma certa *linha evolutiva da cultura brasileira*, impera a desterritorialização, o sentimento de que tanto eles, cidadãos que transitam pelo Recife dos anos 1970, quanto nós, hoje, não estamos mais dispostos em um ponto crucial da Terra, mas incrustamo-nos em universos corporais e entramos no reino de um nomadismo generalizado.³⁶³



Figuras 10, 11, 12 e 13: As múltiplas cidades existentes no Recife da década de 1970.

³⁶³ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992. p. 169.

É visível, portanto, que a cidade “é a exterioridade por excelência, ou a forma da exterioridade”. Mas em que medida a cidade conserva sua exterioridade, o quanto comporta de sua dimensão de virtualidade, até que ponto se apresenta como um lugar potente, ainda, de ser explorado?³⁶⁴ Essa é uma questão pertinente ao que se percebe nas cenas seguintes de *Recifernália*. À segunda camada de bucolismo com a canção de Capiba segue-se uma nova onda do ufanismo nacionalista dos “noventa milhões em ação”, à qual se segue um novo corte, e uma nova cidade emerge, ao som de *Papagaio do Futuro*, de Alceu Valença. A imagem traz agora a dimensão antípoda da cidade da tradição, dos desejos conservadores. Aparece, “montado no futuro indicativo”, “terno de vidro costurado a parafuso, papagaio do futuro, num para-raio ao luar”³⁶⁵. O “papagaio do futuro” aparece, pois, como uma metáfora do capitalismo industrial, dos signos da sociedade do consumo, que se lançam no espaço conservador para serem decifrados. Se mostra expresso numa sequência de *outdoors*, em *zoom out*, de marcas tais como o cigarro Continental – “preferência nacional” –, a pasta de dentes Beloar e a cerveja Antártica. São essas imagens, apresentadas nos fotogramas abaixo, que revelam o devir de Jomard Muniz de Britto, ansioso em desdobrar a cidade em outras cartografias, em diferentes fusos e meridianos. Ao mesmo tempo em que expõe este espaço à sua historicidade, às suas figuras ilustres, patrimonializadas e estandardizadas, ele também revela a radicalidade de sua face capitalista, onde seu desejo de ser moderno incide no esforço em adentrar no ritmo de um Brasil e de um mundo que vivenciava a frenesi do consumo.



³⁶⁴ PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2000.

³⁶⁵ VALENÇA, Alceu. Papagaio do Futuro. In: _____. *Molhado de Suor*. Rio de Janeiro: Som Livre, p1974. 1 disco sonoro.



Figuras 14, 15, 16 e 17: *Outdoors* de produtos industrializados. O “papagaio do futuro”, montado no “futuro indicativo”.

Em meio à explosão de signos capitalistas, trazidas pelo “papagaio do futuro”, a câmera do palhaço conduz a um outro espaço: um parque de diversões, perdido entre os arranha-céus da grande cidade. É ali que a subversão da cidade lendária começa a atingir sua radicalidade. Entre os signos do desejo, como num vale, emerge o circo, representação da cultura que nem é a do Nordeste tradicional proposto pelos ex-meninos de engenho, tampouco é o Nordeste cosmopolita desejado pelos arautos capitalistas do milagre econômico. O circo é a própria subversão, é a própria metáfora do *superoutro*, do sorriso bufo, rasgado, da roupa colorida e da arte trapezista. E é do circo que os transeuntes seguem seu caminho, enveredando pela periferia da cidade. O “papagaio do futuro”, portanto, se engendra de um jeito indelével na parafernália urbana, jogando na cara do Recife “de velhos sobrados” que nada estaria imune ao *tsunami* da informações que emergiam.

Mesmo não existindo uma relação direta entre um filme e outro, penso ser possível entrever algumas similaridades entre a proposta estética de Jomard Muniz de Britto e a de Durvalino Couto Filho, um dos *filmmakers* teresinenses do chamado Espectro Torquato Neto, no super-8 *David Vai Guiar*, produzido na capital piauiense em 1972. Em ambos os filmes, a ideia de flunar pela cidade se sobrepõe à tentativa de construir uma narrativa com início, meio e fim. O filme piauiense, protagonizado por David Aguiar, personagem conhecido dos espaços alternativos de Teresina, assim como o primeiro filme da gapa superoitista de Jomard, tenta promover uma efração nos usos tradicionais da cidade, na medida em que seu personagem flana por uma capital nordestina que, embora em menor proporção que o Recife, também vivia, naqueles tempos, as tensões que permeavam a condição pós-moderna, dividida entre os signos de tradição e ruptura, pudores e desbundes. Se, por um lado, o exemplar teresinense foca sua narrativa em um protagonista, David, que circula pela cidade em uma bicicleta, enfrentando as

estratégias da cidade disciplinar com sua arte do fraco³⁶⁶, o exemplar recifense desdobra seu protagonista entre os muitos personagens que circulam em frente à câmera.

Tratam-se, nas imagens abaixo, respectivamente de *David Vai Guiar* e *Recifernália*, de garotos cabeludos que se esgueiram pelas margens, e de jovens mulheres que se insinuam em provocantes olhares, evidenciados pelo *close up* que lhe revela os olhos. Uma moça que olha provocante para a câmera enquanto fuma o propalado cigarro Continental, um rapaz que, de maneira jocosa, evidencia a bunda para a câmera: são imagens que, no limite, potencializam a inelutável cisão que separa dentro de nós o que vemos e o que nos olha.³⁶⁷ Em ambos os filmes, os sujeitos olham para a câmera como se olhassem para o espectador, para aquele que os olha, como se apenas assim a relação de ver pudesse se completar. Em ambos os filmes, também, o corpo se mostra como um instrumento de subversão, borrando as categorias tradicionais de gênero e sexualidades, de forma que o próprio construto a que chamamos de “sexo”, estabelecido historicamente, se mostra em sua dimensão intervalar.³⁶⁸ Para além disso, expressam em suas imagens a tentativa de desconstruir os signos da cidade, no qual o uso do corpo aparece como um instrumento de reversão dos valores culturais tradicionais, uma política das subjetividades contemporâneas, tal como se evidencia nos fotogramas reproduzidos abaixo:



Figuras 18 e 19: Fotograma de *David Vai Guiar* (1972), à direita, e de *Recifernália* (1975), à esquerda. Relações entre o que vemos e o que nos olha e representações do uso político dos corpos como instrumentos das subjetividades contemporâneas.

³⁶⁶ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. v. I. Artes de fazer. Tradução: Ephraim Ribeiro Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.

³⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 29.

³⁶⁸ Ver: SILVA, Laércio Teodoro. *Parahyba masculina feminina neutra: cinema (in)direto super-8, gênero e sexualidade* (Parafba, 1979-1986). 2012. 225 p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

Se, na estrutura narrativa da película, o ano de 1970 representa, metaforicamente, o Recife desejante, de Capiba, de Gilberto Freyre, do milagre econômico, a transição da narrativa contempla justamente o trânsito deste para um outro Recife, de outros desejos. É o trajeto que conduz da linha de desejo padrão para uma ação de guerrilha, de quem deseja promover o arrombamento da existente para gerar outra. Como todo objeto de desejo, aquele traduzido nas imagens de Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro supõe a continuidade de um fluxo, e, ao mesmo tempo, esse fluxo supõe a fragmentação do objeto.³⁶⁹ Em outras palavras: a ideia de Recife, de Nordeste, e, no limite, de Brasil e de cultura brasileira apresentadas em *Recifernália* pressupõem, em seu início, a continuidade dos desejos padrões, da proposta de um Brasil calcado nos signos tradicionais, na *linha evolutiva* de sua cultura. Mas esses desejos padrões, esses fluxos, pressupõe também que o objeto do desejo – a cultura brasileira – encontrar-se-á fragmentada, se dará à fragmentação, à tentativa guerrilheira de detonar signos e de submeter os “monstros sagrados” ao sangramento. O filme, iniciado em 1970, seria concluído apenas em 1975. Dois anos depois, o mesmo Jomard Muniz de Britto encarnaria um metafórico palhaço, deixando de encontrar-se implícito para lançar seu corpo em um outro filme.

3.2. “Lutar com o super-8 é a luta mais vã”: *O Palhaço Degolado* ou a maquiagem sorridente de um corpo sem cabeça

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...³⁷⁰

Um pequeno fragmento e uma gama de significados possíveis de serem desdobrados. O ano era 1977, dois após a finalização do primeiro super-8 que Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro juntamente dirigiam. Se no primeiro, *Recifernália*, Jomard Muniz de Britto permanece implícito, como se estivesse se esgueirando pelo Recife e por seus arrecifes de desejos tão distintos, agora ele deseja aparecer, dar-se a ver. A evidência da figura do palhaço é a marca

³⁶⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 16.

³⁷⁰ BRITTO, Jomard Muniz de. O palhaço degolado. In: _____. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

das primeiras cenas de *O Palhaço Degolado*³⁷¹, provavelmente o mais conhecido exemplar da filmografia superoitista pernambucana, uma vez que expõe, de maneira mais efetiva, as principais fraturas da cultura local e pretensamente brasileira. Em grande medida, é visível que uma parcela da produção acadêmica a respeito do personagem tenha sido atravessada pelo signo do próprio palhaço, tendo, ele mesmo, influenciado afetivamente e diretamente seus autores.³⁷² Não se trata de algo incomum, tampouco ruim. Mas é importante, quando os analisamos, ressaltar que esses trabalhos são marcados, em maior ou em menor medida, pelos *afectos*, e, como tal, terminam por enxertar em suas análises essa dimensão, pois eles “não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles”³⁷³. Tal relação afetiva tem algumas explicações possíveis: por um lado, o próprio filme se expressa como atrativo, por metaforizar-se a partir das alegorias circenses, sendo um chamariz para seus espectadores, críticos ou admiradores. Por outro, Jomard, ao travestir-se, maquiar-se, performatizar seu próprio corpo, ganha, nesse exemplar do super-8, pela primeira vez, a própria configuração de um estandarte da guerrilha contra as diversas cristalizações da cultura brasileira. É, pois, em *O Palhaço Degolado*, que o professor e filósofo transforma a si mesmo em uma contravenção cultural, em um atentado, um sujeito metafórico que procura insistentemente fugir do próprio rosto³⁷⁴, revelando-se como um conformador de sentidos outros, incômodos, que passam a exercer de forma ainda mais clara a necessidade, já apontada em *Recifernália*, de “sangrar os monstros” patrimonializados dessa cultura.

É evidente, portanto, que Jomard Muniz de Britto passa, nesse exemplar, a assumir de maneira mais efetiva uma postura de escárnio. Nas roupas de palhaço, e, mais ainda, em sua maquiagem, torna aparente que ali existe um outro de si, alguém que compreendeu a lição de que é preciso “se estar à altura das palavras que digo e que me dizem”, que se faz necessário “se fazer continuamente com que essas palavras destroem e façam explodir as palavras preexistentes”³⁷⁵. Em sua maquiagem se expressa um sorriso pintado, aparentemente inocente, revelando uma condição inerente ao ser palhaço, e que, nada ingenuamente, é adotada e radicalizada na performance jomardiana: seu sorriso é jocosos, impreciso, com alto teor de

³⁷¹ O PALHAÇO DEGOLADO. Direção: Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro. Recife, 1977. 9min22s, son. color.

³⁷² Ver: SANTOS FILHO, Francisco Aristides Oliveira dos. *Jomard Muniz de Britto e O Palhaço Degolado: laboratório de crítica cultural em tempos de repressão no Brasil pós-1964*. 2012. 302 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

³⁷³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 193-194.

³⁷⁴ SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. Fugir do próprio rosto. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 87-96.

³⁷⁵ LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Tradução: Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 40.

ironia. Tal como expresso no poema de Jim Morrison, na série *The Lords*, publicada em 1969, seu sorriso é como um espelho que não se atravessa e uma janela pela qual não se mergulha.³⁷⁶ É, semelhante ao que aponta Durval Muniz de Albuquerque Júnior a propósito de Michel Foucault, com esse sorriso, tal qual o de Mona Lisa, personagem do famoso quadro de Leonardo da Vinci, que Jomard, na guerrilha semântica que produz no filme, estabelece uma leitura contra-histórica da cultura brasileira – afirmação que se sustenta na medida em que se percebe, em seu discurso, elementos de uma história praticada com ironia que “tudo torna relativo a um dado tempo e a dadas condições sociais, destrói todos os elementos de transcendência, afirmando a historicidade de todas as coisas, inclusive da própria história que se escreve”³⁷⁷.

Diante do exposto, cabe adentrar, agora, em algumas questões inerentes ao próprio filme. Sua abertura, que aparece no fotograma abaixo, bem como a música entoada ao fundo indicam que se trata de um filme cuja narrativa seguirá os tropos discursivos do teatro mambembe. Uma lona de circo vermelha com o céu e nuvens ao fundo, aparentemente desenhada sobre papelão, se expõe no cartaz em que aparecem os créditos da película, seus autores, seus colaboradores e o seu próprio título. Fica evidente, nas cores expostas, com forte tom avermelhado, que não há uma preocupação em manter-se um clima ameno: a função da cor parece ser exatamente a da provocação, a da agressão dos sentidos, a de tomar de assalto o espectador. À medida em que a imagem e os créditos avançam, a música mambembe, alta, quase escandalosa, vai conformando o cenário que a película ganhará.



Figura 20: Cartaz de abertura do filme *O Palhaço Degolado* (1977).

³⁷⁶ MORISON, James Douglas. *Os mestres e as criaturas novas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1994.

³⁷⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Michel Foucault e a Mona Lisa ou como escrever a História com um sorriso nos lábios. In: _____. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história. Bauru: EDUSC, 2007. p. 187-188.

Toca uma sineta e a música dá lugar à batida de palmas do palhaço. Sua indumentária remete à configuração estética de um personagem arquetípico, o *clown*, oriundo das artes de palco britânicas, mais especificamente do teatro de moralidades inglês da segunda metade do século XVI.³⁷⁸ Na forja de um “corpo-clown”, com “mãos, braços e pernas desviantes”³⁷⁹, o personagem assume uma figura que transborda as barreiras das temporalidades, deslocando-se, como uma espécie de fantasma, para a cidade do Recife dos anos 1970. A primeira imagem, descrita na intrusão que abre esse capítulo, lança o autor-personagem no cenário que o mesmo tomará como lugar de aprisionamento da cultura brasileira. A Casa de Cultura do Recife, anteriormente utilizada como casa de detenção, transforma-se para o palhaço na Casa-Grande de Detenção da Cultura, espécie de bricolagem irônica que a aproxima tanto da ideia de aprisionamento, vigilância e punição daqueles que desobedecessem as ordens do “mestre” Gilberto Freyre, quanto da imagem da casa-grande, tão propalada da obra do referido “mestre”. Trata-se de um espaço amplo, que guarda ainda certa imponência, semelhante à de seu patrono, que aparecia em *Recifernália* com um ar de simpatia habitual de um “bom velhinho”, o oposto da identidade que Jomard, futuramente, arrogaria para si mesmo. É ali na casa-grande que o palhaço vislumbra a existência de sua antípoda, a senzala, a outra dimensão dos *tristes trópicos*, clara alusão deste à obra escrita pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss em 1955, pela oportunidade de sua viagem e estada no Brasil, na qual foi professor visitante da Universidade de São Paulo.

A remetência a Freyre e Lévi-Strauss, notadamente dois nomes de peso no cenário intelectual brasileiro e mundial, é arrombada pela disritmia do palhaço, que termina por atingir a ele próprio, na medida em que se afasta dos referenciais aos quais se ligava no passado. Ao contrário do tom cerimonioso com o qual, via de regra, são tratados os intelectuais, ele não apenas se veste de maneira extravagante, mas pula, grita, incomoda, bate palmas, rompe com a fleuma silenciosa. Como mostram os fotogramas abaixo, na qual o palhaço aparece em frente à Casa-Grande de Detenção da Cultura, sua postura é teatral, e seu tom, falsamente respeitoso, esconde por trás de si um desejo de promover uma rachadura nas coisas e nas palavras, nas relações tradicionais e institucionais construídas entre saber e poder, entre as dimensões do visível e do enunciável e as diferentes relações de força³⁸⁰, rompendo, assim, com a distância estabelecida entre o intelectual e o povo.

³⁷⁸ BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003. p. 62.

³⁷⁹ SANTOS FILHO, Francisco Aristides Oliveira dos. *Jomard Muniz de Britto e O Palhaço Degolado*: laboratório de crítica cultural em tempos de repressão no Brasil pós-1964. 2012. 302 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

³⁸⁰ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 120.



Figuras 21 e 22: O palhaço bate palmas, corre, pula e grita pelo “mestre” Gilberto Freyre.

Ao contrário de *Recifernália*, em que os significados eram capturados apenas pelas sensibilidades do ver e sentir as imagens e sons, *O Palhaço Degolado* transborda em palavras. A tagarelice do palhaço faz com que esse se exponha, de maneira a troçar com os estandartes de seu tempo, suas opiniões, marcadas pela ironia e pelo ressentimento, e, reforçada pelo *mise en scène*, extrapolando a barreira entre o personagem e o sujeito que escreve ou dirige. A face narcisística do personagem transborda, na medida em que ele rompe com a *imagem de representação*, aquela que tem por base algo que se coloca externo ao corpo, e assume uma atitude performativa, que lhe produz o sentimento de exotismo, mas, ao mesmo tempo, lhe confere autenticidade.³⁸¹ Rompendo a barreira do personagem clássico, espécie de “vetor da verdade psicológica e social, meio de exploração do real”³⁸², o palhaço e Jomard, seu criador e performer, se confundem, na composição do que podemos chamar de um *cinema de artista*, que pode ser compreendido como “uma soma de duas linguagens específicas, a do cinema propriamente dito e das artes plásticas que, pela fusão de dois media acabaria por se configurar na terceira linguagem, particular e autônoma”³⁸³.

Voltemos para as cenas do filme. A sequência seguinte leva o palhaço para dentro da dita Casa-Grande de Detenção da Cultura, na qual ele adentra e age como se estivesse em sua própria morada. É importante ressaltar, nessa atitude performática do arquétipo construído por

³⁸¹ PISCITELLI, Adriana. Exotismo e autenticidade: relatos de viajantes à procura de sexo. *Cadernos Pagu*, n. 19, 2002. p. 195-231.

³⁸² OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos Gonçalves. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. 2010. 161 p. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 140.

³⁸³ CANONGLIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. p. 08.

Jomard Muniz de Britto, que essa casa³⁸⁴, bem como outros tantos signos e metáforas de uma cultura brasileira conservadora, embora se tornem objetos das suas esgrimas, guardam forte presença de memória e saudade, mesmo naqueles que a afrontam. Seja como uma espécie de *lugar de memória*³⁸⁵, onde o conforto terno da infância nos soca o estômago, seja como um *ritornelo*, apresentando-se como um espaço de afago, de afeto, de segurança, pleno de um passado imemorial e doce, onde as palavras ainda pareciam ser condutoras de uma verdade eterna, imutável, impassível de problematizações. Numa sequência em plano americano, na qual o personagem é enquadrado apenas parcialmente, o palhaço aparece sentado à mesa, olhando diretamente para o espectador. Parece ser uma forma de expor-se diretamente aos seus desafetos e aos seus ressentimentos, como se aquela fosse uma mesa nas quais as cartas fossem colocadas sinceramente, olhos nos olhos. Ali, o personagem passa, mais uma vez, a lançar palavras sobre Gilberto Freyre e o “encarceramento” da cultura nas grossas e sombrias paredes da antiga casa:

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.³⁸⁶

Nessas palavras, o palhaço passeia por uma série de expressões que atravessam diretamente a obra-prima de Gilberto Freyre. Seu tom, ao mesmo tempo irônico e denunciativo, exprime seu desejo de questionar a história da cultura brasileira a partir de uma outra perspectiva. Tendo buscado interpretar o Brasil, tal como analisei no primeiro capítulo, a partir de uma lógica das ciências sociais norte-americanas, a sociologia freyreana estabelecería um discurso sobre a modernidade brasileira a partir de uma lógica regional, “à sua maneira ou ao

³⁸⁴ Para pensar a casa como uma metáfora de diversas dimensões das subjetividades, ver: REZENDE, Antonio Paulo de Moraes. A casa nossa de cada dia: metáforas e histórias da pós-modernidade. In: NASCIMENTO, Alcides; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *História e historiografia*. Recife: Bagaço, 2006. p. 31-51.

³⁸⁵ O conceito de lugar de memória é forjado por Pierre Nora, visto como um lugar de manutenção da memória, na medida em que esta necessitaria dos lugares para continuar existindo. Ver: NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993. p. 07-28.

³⁸⁶ BRITTO, Jomard Muniz de. O palhaço degolado. In: _____. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 46-47.

seu modo”, sem, no entanto, romper totalmente com os discursos intelectuais produzidos em outros espaços do Brasil, tal como o Modernismo de Mário e Oswald de Andrade. Como é ressaltado na fala de Jomard, é interessante notar que há, em ambos os casos, uma adesão às chamadas “vanguardas europeias”, que pipocavam já nos primeiros anos do século XX, embora essa apropriação se processasse de maneiras diferentes. Se, de um lado, o discurso do nacional tomaria o cosmopolitismo trepidante de São Paulo como sendo sua referência, de outro, esse se desdobraria da necessidade de apropriar-se dessas “vanguardas” de forma a valorizar as questões locais. Assim como coloca a pesquisadora Moema Selma D’Andrea, trata-se de uma produção de sentidos que, buscando conformar uma identidade nacional, trazia a consciência de uma modernidade nova para o país. Essa ideia de modernidade, no entanto, passa pelo questionamento de Jomard na medida em que essa se pauta em um ideal de aristocracia, que, no entanto, se apresenta de forma diferente para cada um dos intelectuais, apontando aí, para D’Andrea, sua diferença central:

Portanto, o conceito aristocrático – seja de espírito, ou seja de estirpe – é um ponto de acordo na divergência de Gilberto Freyre com o modernista Mário de Andrade. A divergência reside na escolha do modelo: Gilberto Freyre abraça a “aristocracia improvisada do império” ligada ao colonizador, “ao império dos plantadores de cana” e a de Mário a aventura bandeirante, mameluca, dos paulistas quatrocentões.³⁸⁷

Esse vínculo com uma cultura aristocrática, com constantes remissões ao alpendre da casa-grande, expressa-se também na denúncia de Jomard às diversas ligações políticas e institucionais promovidas por Gilberto Freyre, especialmente após a eclosão do golpe de 1964. O Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, exemplo de instituição de fomento e valorização das tradições no espaço nordestino, aparece na fala de Jomard, que insinua a sintonia fina entre a entidade e o Mestre de Apipucos, um de seus principais patronos, naquela época já ocupando lugar privilegiado em espaços tais como a Universidade Federal de Pernambuco e o Conselho Federal de Cultura, através de eventos da natureza do Seminário de Tropicologia, tal como apontei no início do trabalho. Na fala do palhaço, a contradição central da sociologia freyreana se apresenta justamente no paradoxo entre a escrita ousada, “libérrima”, permissiva, e o conservadorismo político, elitista, escondido por entre as dobras dos corpos e desejos de negros e brancos, tão evidenciados nas linhas lascivas de seu *Casa-grande & senzala*.

³⁸⁷ D’ANDREA, Moema Selma. O regionalismo freyreano e o modernismo em Mário de Andrade: contradições e consensos. In: DANTAS, Elisalva Madruga; BRITTO, Jomard Muniz de (Org.). *Interpenetrações do Brasil: encontros & desencontros*. João Pessoa: UFPB, 2002. p. 108.

É importante ressaltar, também, o atravessamento da ideia de saudade, tanto na historiografia produzida por Gilberto Freyre quanto na fala e na performance do palhaço. Se da parte de Freyre havia a saudade do passado, a saudade do engenho, a saudade de um tempo em que as relações de classe eram naturalizadas, postas, parte de uma cultura dominante, da parte de Jomard parece haver uma estranha saudade de sentir saudade, um ressentimento por ter sido colocado no ostracismo da ideia dominante de saudade, que imperava na cultura brasileira e nordestina. Por um lado, na medida em que tenta questionar a linearidade produzida para a história da cultura brasileira, Jomard recusa que é saudoso, tenta contar sua história negando ser nostálgico, buscando ter mais atenção ao presente e ao futuro. Por outro, no entanto, seu fazer é pleno de passado, de uma saudade não admitida, de uma saudade que ele esconde por trás de sua roupa e de sua maquiagem de palhaço. A postura de *clown*, que ao mesmo tempo se configura como uma postura vampiresca, tenta, renitentemente, dar à sua crítica um tom racional, que liberte seu discurso do lugar da nostalgia. No entanto, como é comum quando tratamos de algo presente em nós, ele recai fatalmente na assombração de um tempo vivido, de um espaço de experiências, que, se não é seu, o atravessa também, o afeta, e, entranhado em sua carne, o incomoda, o penitencia, o faz desejar libertar-se.³⁸⁸

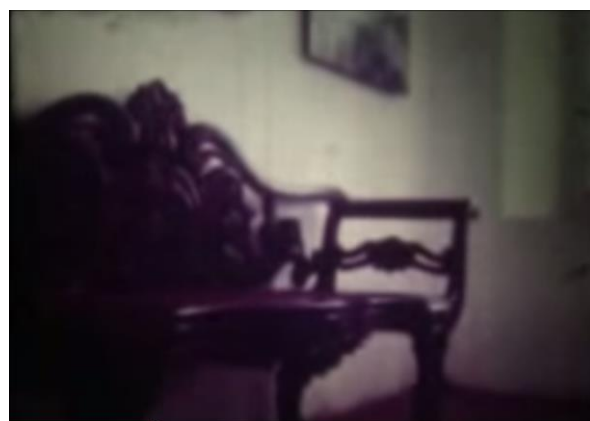
Mas o que faz o palhaço naquele lugar, além de denunciar seu patrono? Pode-se entrever em sua atitude diversas outras vontades de verdade³⁸⁹. Há, como aponta George Bataille, uma necessidade humana de, no ato do sacrifício, restituir o mundo sagrado daquilo que o uso servil, mundano, profanou. Nesse sentido, o ato de sacrifício, de imolação, aparece como uma tentativa de destruir o outro enquanto coisa, restirando-a do mundo utilitário e fazendo-a transcender. Quando observamos as tentativas de patrimonialização da cultura brasileira à luz das análises apontadas por esse estudioso, percebemos que elas aparecem como um esforço de “arrancar à ordem *real*, à pobreza das *coisas*, de restituir à ordem divina”³⁹⁰. A atitude do palhaço vem, nesse sentido, promover uma ação inversa: sua esgrima atenta contra a ordem divina, canonizada, que se impôs sobre a cultura brasileira e nordestina, buscando reverter o mundo sagrado em um mundo das coisas, reduzi-lo à ordem real, à sua “pobreza”, ao seu devir menor.

³⁸⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Prefácio – Saudades desse engenho. In: FREIRE, Diego José Fernandes. *Contando o passado, tecendo a saudade: a construção simbólica do engenho açucareiro em José Lins do Rego (1919-1943)*. João Pessoa: Ideal, 2014. p. 19-20.

³⁸⁹ A ideia de vontade de verdade é, aqui, tomada a pretexto de Michel Foucault. Ver: 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, 2012.

³⁹⁰ BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica,

Essa tentativa de dessacralização das coisas, de sua redução à ordem do real, aparece, pois, em algumas atitudes performáticas do personagem, como, por exemplo, o ato de deitar-se, de forma espreguiçada, *a la vonté*, sobre uma das cadeiras da antiga mobília que, igualmente, se mantém no local como um lugar de memória. Ali, passa a tomar, em tom performativamente contemplativo, as lembranças gastronômicas da casa-grande: “Ai, que saudade dos quitutes e dos quindins preparados pelas sinhaninhas formosas em seus engenhos e pelas piedosas freirinhas em seus conventos”, fala o palhaço. Afinal, diz ele, um povo, na essência pretendida, “só se conhece e se preserva pela sua cozinha”³⁹¹. Trata-se de uma remetência à própria dimensão gastronômica que tinha a obra de Gilberto Freyre, tanto em sua dimensão sociológica quanto no já comentado *Manifesto regionalista*, que publica efetivamente em 1952, dimensão que levaria seu primo, João Cabral de Mello Neto, a tê-lo provocado, dizendo ser ele produtor de uma “sociologia de sobremesa”.³⁹² Em seguida, o palhaço desaparece da tela, deixando claro que ele percorre aquele espaço não como um sujeito qualquer, mas fantasmagoricamente, como um espectro. Assim como fica expresso nas figuras, o palhaço se serve do espaço, praticando-o de maneira tática³⁹³, uma vez que age na contramão da ordem, revertendo o consumo normativo e promovendo sua fratura.



Figuras 23 e 24: O palhaço deitado na mobília da Casa Grande de Detenção da Cultura, e, em seguida, desaparecendo dela.

Como fica evidente, tanto nas imagens quanto no roteiro de *O Palhaço Degolado*, o tropo discursivo da ironia o atravessa por inteiro. Em cada palavra ou atitude performática do

³⁹¹ BRITTO, Jomard Muniz de. O palhaço degolado. In: _____. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

³⁹² Para uma discussão a respeito, ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Receitas regionais: a noção de região como um ingrediente da historiografia brasileira ou o regionalismo como modo de preparo historiográfico. *Anais do XIII Encontro de História ANPUH-Rio – Identidades*. 04 a 07 de agosto de 2008. p. 01-12.

³⁹³ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. v. I. Artes de fazer. Tradução: Ephraim Ribeiro Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.

palhaço há a presença de um tom satírico, na medida em que adota o ceticismo de sempre admitir que seus interlocutores, afetos e desafetos, desejam dizer alguma coisa para além do que aparentemente dizem, ou então que não dizem o que realmente querem dizer.³⁹⁴ Sua tentativa de promover uma desconstrução, de desdobrar as vísceras daqueles que desejavam traçar uma linha evolutiva para a cultura brasileira, de desordenar a narrativa meta-histórica que se configurara a respeito dela, incide num desejo punjante de promover uma arqueologia³⁹⁵ da cultura brasileira. Esse desejo aparece claramente na cena seguinte do filme, onde, numa sequência em *contra-plongé*, o palhaço começa a questionar:

Onde escavar no Nordeste
as mais legítimas raízes da cultura brasileira?
Raízes da cultura?
Isso é ou não é complexo de intelectuais?
Tanto faz no Sul como no Norte.
Elegia para uma região. Religião?
Paixão, economia, desenvolvimentismo?
Filosofia, ideologia?
O que temos em comum com a nostalgia
dos meninos de engenho?
O que sobrou da Bagaceira?
Para os ultra-dependentes
Filhos de quem? De Kennedy?
Ou do Castelo Malassombrado?
Nordestinados: de todas as assombrações.
e sertanejos de ficção.
Muita ficção nas pedras e pedradas do Reino.
Nossas vidas secas... encontrar o sonho
Da grande cidade? Ou o medo de sempre
Ou a auto-censura?
Dez anos depois, as manhãs de liberdade
E as manhas do li-be-ra-lis-mo insistem
Em dourar as pílulas
de nossas ilusões televisivas.
A praça é do povo como o céu
é dos poetas populistas?
Dos líricos burocratas?
Dos intelectuais funcionários públicos,
dos épicos nordestinados,
dos sertanejos de ficção?
Diarreia da classe média ou
Derrame do populismo?³⁹⁶

³⁹⁴ WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica no século XIX*. Tradução: José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 383.

³⁹⁵ O conceito de arqueologia é aqui utilizado na perspectiva de Michel Foucault, na qual propõe escavar as raízes de certo saber, como forma de desdobrar sua historicidade. Ver: FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

³⁹⁶ BRITTO, Jomard Muniz de. O palhaço degolado. In: _____. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

Nessa sequência, Jomard Muniz de Britto age enquanto uma *máquina de guerra*³⁹⁷, atacando duplamente a proposta freyreana de pensar o Brasil e sua cultura. Destroça os discursos que inventam a Ilha Brasil, primeiro, ao questionar o método adotado por Freyre, centrado, em larga medida, na antropologia estruturalista, base teórica central de seus professores na Universidade de Columbia. Não é de admirar que seja justamente essa vivência universitária de Freyre nos Estados Unidos que também tenha se tornado um ponto de crítica do palhaço, ao ver em sua escrita, pretensamente nacionalista, um esmaecer de um esforço cultural eminentemente regional, como dispostos nas obras *Meninos de engenho*, de José Lins do Rego³⁹⁸, *A bagaceira*, de José Américo de Almeida³⁹⁹, *Nordestinados*, de Marcus Accioly⁴⁰⁰ e *Elegia para uma re(li)gião*, de Francisco de Oliveira⁴⁰¹, em favor da influência norte-americana, metaforizada na expressão “filhos de Kennedy”. Se essas três obras, assim como a produção histórico-sociológica de Freyre, ou mesmo a literatura denunciativa de Graciliano Ramos e a poesia de Manuel Bandeira, também subliminarmente citadas, contribuem de maneira muito semelhante para um processo de invenção discursiva da região Nordeste, Freyre traz para essa invenção o elã academicista, dotando-o de um elitismo a mais, além da própria vivência casa-grande que o afetara de forma semelhante aos outros.

A busca pelas “raízes da cultura”, esse “complexo de intelectuais do Sul e do Norte” parece, nas palavras ferinas do palhaço, aproximar Freyre de um outro intelectual pernambucano, mas que, no entanto, construíra sua vida acadêmica no Rio de Janeiro: Sergio Buarque de Holanda, autor de *Raízes do Brasil*. Nesse sentido, a crítica do palhaço se volta, mais diretamente, às diferentes tentativas de canonização e linearização de nossa cultura, esforço tão presente desde os acordes modernistas, mas que, nos anos 1930 e 1940, tornara-se objeto não apenas do desejo intelectual ou de uma política cultural, mas de uma necessidade exacerbada de raízes, um desejo quase edipiano de encontrar o pai, sem, no entanto, desejar eliminá-lo. De maneira semelhante, o aproximar de um outro nordestino, talvez o desafeto que mais tenha mobilizado a produção superoitista jomardiana: Ariano Suassuna, em cuja dramaturgia emergem os personagens aos quais, indiretamente, ele também se refere: os “sertanejos de ficção”, tais como João Grilo e Chicó, do *Auto da Compadecida*, ou Pedro Diniz Quaderna, protagonista do *Romance d’A Pedra do Reino*, em torno dos quais se desdobraria a

³⁹⁷ Para pensar o conceito de *máquina de guerra*, ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. v. V. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.

³⁹⁸ REGO, José Lins do. *Meninos de engenho*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1932.

³⁹⁹ ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1928.

⁴⁰⁰ ACCIOLY, Marcus. *Nordestinados: poemas-canção*. Recife: Editora Universitária, 1971.

⁴⁰¹ OLIVEIRA, Francisco de. *Elegia para uma re(li)gião*. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

configuração mais efetiva da inventada Ilha Brasil e do seu sertão ao mesmo tempo medieval e colonial.

Essa é a deixa para que a sineta toque novamente, e os canhões do palhaço se voltem, agora de forma direta, para Ariano Suassuna. Sua voz se agudiza, e a câmera, em *plongé*, focaliza na sua figura, então capturada numa angulação que lhe sombrifica, dando-lhe o tom de *noir*. Há, nessa forma de tratar a imagem, uma tendência a evidenciar o sombrio, numa relação de claro e escuro, na qual ou o personagem ou o cenário é colocado contra a luz. No caso de *O Palhaço Degolado*, esse recurso estético propicia uma valorização do cenário frente à submersão do personagem, que fica, portanto, implicado nas sombras. Aqui, mais uma vez, se conforma uma tentativa de dar ao palhaço um tom espectral, o que o aproxima da maquiagem paródica de Nosferatu, o vampiro, como já dito, um dos primeiros ícones da filmografia superoitista no Brasil. Escondendo-se nas trevas, o personagem passa a irromper em novos gritos. Sua voz se agudiza, e ele começa a clamar por seu outro “mestre”: “Mestre Ariano Suassuna! Mestre Ariano! Mestre Armorial!”⁴⁰²

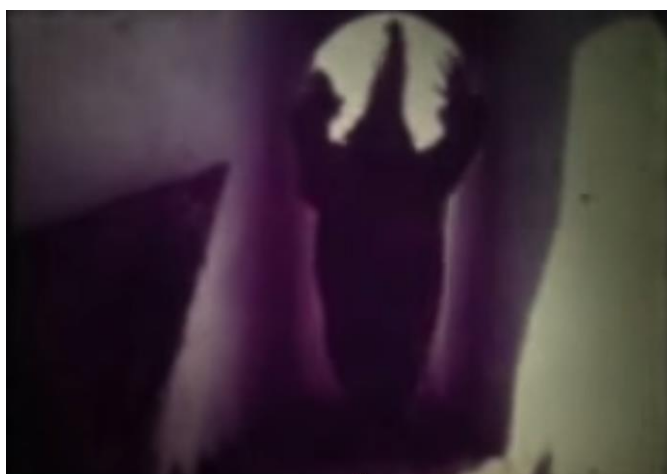


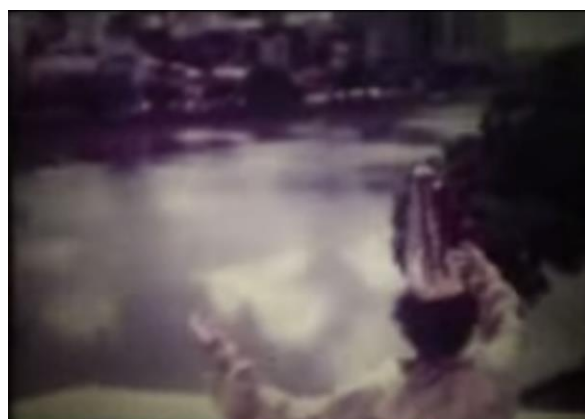
Figura 25: O palhaço, em imagem *noir*, começa a clamar por Ariano Suassuna.

É fato, tal como registrei no primeiro capítulo, que em 1976, ano anterior ao lançamento de *O Palhaço Degolado*, Ariano Suassuna havia lançado o *Manifesto armorial*, espécie de reação dele, juntamente com um grupo de intelectuais pernambucanos, muitos remanescentes fiéis do Movimento de Cultura Popular, às iniciativas tropicalistas que eclodiram na cidade do Recife, capitaneadas por Aristides Guimarães, Celso Marconi e Jomard. Tendo recebido apoio de ampla parcela da intelectualidade nordestina, o chamado Movimento Armorial encontraria, no entanto, uma leitura impiedosa por parte do filmmaker, que enxergaria no movimento uma

⁴⁰² BRITTO, Jomard Muniz de. O palhaço degolado. In: _____. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

iniciativa reacionária de, assim como fizera Gilberto Freyre, cristalizar a cultura brasileira sob uma ótica romançal. É isso que ele diria na continuidade de seu discurso, quando chega ao topo da Casa-Grande de Detenção da Cultura, e passa, lá de cima, a olhar para a cidade do Recife:

- “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
Povo, povo, povo armorial
Ioga armorial
Empreguismo armorial
Sexologia armorial
Subvenções armoriais
Sobrados & Mocambos, quem diria, armoriais
Megalomania armorial
Piruetas armoriais
Dança armorial :
como é mesmo profa. Flávia Barros,
a referência armorial?
(Quem sabe é a Maria Paula?)
Heráldica e Ministérios armoriais
Onça armorial
O Príncipe dos príncipes, Estética, Metafísica...
Capibaribe armorial, Capiberibe armorial.
Orquestral, não!
Orquestra romançal!⁴⁰³



Figuras 26 e 27: Os “brasões armoriais” e o palhaço contemplando o Recife.

Tanto no trecho quanto nas imagens, o profundo conhecimento do palhaço sobre a filosofia e a extensão alcançada pelo Movimento Armorial se reveste numa pontuação

⁴⁰³ BRITTO, Jomard Muniz de. O palhaço degolado. In: _____. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 48-49.

escarnada de suas muitas dimensões. Destaca figuras tais como Flávia Barros e Maria Paula Costa Rêgo, figuras importantes do Balé Armorial do Recife. Fica evidente que, para ele, parece existir um esforço de “armorialização do Nordeste”, de forma a tentar contemplar toda e qualquer iniciativa cultural, toda e qualquer simbologia, toda e qualquer gesto local como sendo uma iniciativa, uma simbologia e um gesto armoriais. Ou seja: para Jomard, falando pela boca do palhaço, existiria um desejo, colocado pelas iniciativas de Ariano e de seus apoiadores, de vestir com o armorialismo as mais diferentes práticas culturais da tradição nordestina, tais como a literatura de cordel, a dança, a música e o teatro, e, no limite, externá-las para as diferentes práticas que compõe o arcabouço da cultura brasileira, dotando-lhes de vestes recheadas de adornos, de uma lógica, se não academicista, certamente reativa, combativa, contrária aos arroubos de conduzir para essa cultura elementos externos, tal como buscavam os tropicalistas. Nas imagens do filme, ficam claras algumas das asserções do palhaço, que, falando também com o uso da câmera, contempla e leva o espectador a contemplar uma pretensa “armorialização do Recife”. As imagens acima são, portanto, enunciadoras de uma maneira de olhar para a cidade como um lugar do possível, que percebemos inserir-se na narrativa do palhaço desde *Recifernália*. Olhando a cidade de cima, de forma a vislumbrar o rio Capibaribe e os diferentes espaços, ora apropriados como signos armoriais, o palhaço age como uma espécie de panóptico, que a tudo vigia, ainda que de maneira contemplativa.

No entanto, suas palavras e seus atos parecem não desejar apenas contemplar. A sineta toca novamente, e vemos no personagem uma expressão de que procura algo: “É a Onça Caetana! É a Onça Caetana? Ou é a crítica fazendo cobrança? É a repressão ministerial ou a esquerda oficial?”⁴⁰⁴ Não sabemos. Mas sabemos que essas poucas palavras contemplam alguns dos diferentes locais da cultura que foram ocupados por esse palhaço ao longo de sua trajetória. A *onça caetana*, ou *onça castanha*, um dos mais fortes emblemas da sagração armorial, carrega consigo toda a carga de invenção discursiva da Ilha Brasil por Ariano Suassuna, habitando desde seu *Romance d’A Pedra do Reino* até se tornar o pretexto de sua tese de livre-docência. A remetência à “repressão ministerial” e à “esquerda oficial” parece falar tanto do regime político que ora vivenciava o país quanto dos antigos mandatários de Pernambuco, figurados no grupo do ex-governador Miguel Arraes. Essa esquerda, embora não mais “oficial”, visto que havia sido colocada na clandestinidade, fizera parte da formação intelectual de Jomard Muniz de Britto, outrora vinculado a grupos tais como o Movimento de Educação de Base, juntamente com o educador Paulo Freire. A atitude contemplativa do palhaço dá lugar, pois, a um ato de

⁴⁰⁴ BRITTO, Jomard Muniz de. O palhaço degolado. In: _____. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 49.

intervenção: pula o muro da Casa-Grande de Detenção da Cultura e sai às ruas, como que esgueirando-se como um fugitivo. No fotograma abaixo, escorre, rente à parede, em uma atitude performática que lembra a dos condenados ao fuzilamento, nos grandes paredões de uma ditadura que o aprisiona. Deseja chegar às ruas, mas, já cansado, dá-se conta que a atitude de escrever e de viver, ou *escreviver*, de *cenaviver*, trata-se de uma esgrima muitas vezes inglória: “Lutar com o super-8 é a luta mais vã”⁴⁰⁵.

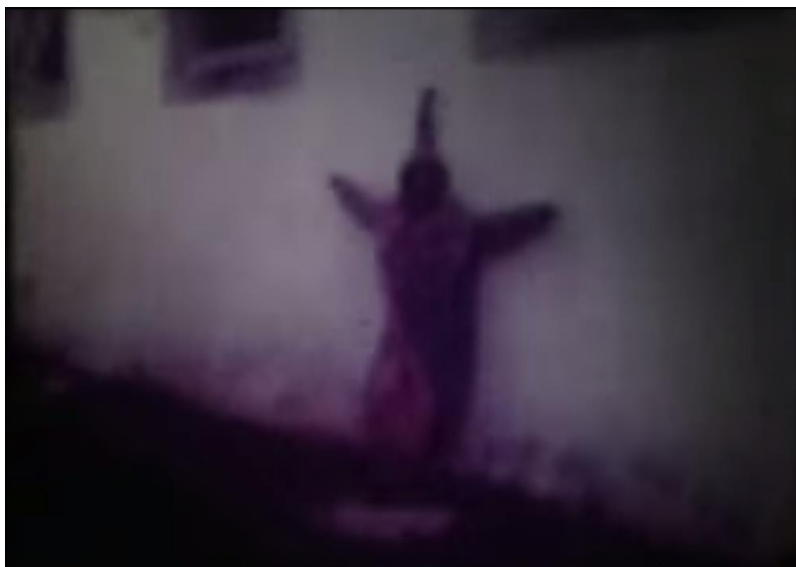


Figura 28: “Lutar com o super-8 é a luta mais vã”.

Assistir *O Palhaço Degolado* é acompanhar uma narrativa onde impera o *travelling*. Assim como coloca Carlos Cordeiro, que co-dirigiu o filme com Jomard Muniz de Britto, em entrevista concedida a Aristides Oliveira, na Casa de Cultura, em Recife, este conduzia a câmera de forma que “seguia os impulsos do Palhaço, não sabia o que ele ia fazer, não tinha a menor ideia do que ele estava fazendo, apenas acompanhava”⁴⁰⁶. De fato, em todas as sequências, a câmera necessita acompanhar o palhaço, irrequieto, pelos muitos espaços pelos quais esse passa. Assim prossegue a narrativa do filme, quando o personagem começa a passear pela cidade, abordando as pessoas, interpelando-os com sua verborragia. É visível que ele não se contenta mais em gritar apenas para a câmera que o acompanha: necessita gritar para todos e todas, espalhar suas ideias, falá-las aos ventos. Como se fosse possível, deseja denunciar que há algo de podre na *linha evolutiva da cultura brasileira*, uma vez que esta, traçada desde os modernistas, sob influência das vanguardas europeias, prosseguia reproduzindo os valores

⁴⁰⁵ Ibid., p. 50.

⁴⁰⁶ CORDEIRO, Carlos. Entrevista concedida a Francisco Aristides Oliveira dos Santos Filho em 28 de outubro de 2011. In: SANTOS FILHO, Francisco Aristides Oliveira dos. *Jomard Muniz de Britto e O Palhaço Degolado: laboratório de crítica cultural em tempos de repressão no Brasil pós-64*. 2012. 302 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina. p. 292.

trazidos pelos outros, atendendo a certas intencionalidades subterrâneas, a certas vaidades, a desejos que nem sempre eram ditos. É na oitava cena do filme, já se aproximando de seu final, que o personagem ziguezagueia por uma viela, jogando no chão diversos livros que, como mostram as figura abaixo, são exemplares da formação de militantes e educadores marxistas.



Figuras 29 e 30: Livros de formação marxista espalhados pelo chão.

Como pode ser visto, são exemplares de Caio Prado Júnior, György Lukács e tantos outros autores que, entre as décadas de 1950 e 1960, período em que vigorava o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, conformavam a vanguarda da literatura universitária e a formação intelectual vigente no Brasil. Jomard Muniz de Britto é, como sabemos, resultado, também, de uma formação militante, na qual constavam tanto as inspirações quanto os clássicos oriundos da geração de Caio Prado Júnior, Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso e Octávio Ianni. Assim continua gritando esperançoso de que alguém o escute:

A irmandade dos Campos inaugurou as cercas
trans-nordestinas da vanguarda:
Joyce, Pound, Oswald de Andrade, Mallarmé,
João Cabral, Bauhaus, Guimarães Rosa,
Sousândrade, Teoria da Informação, Max Bense,
ideogramas, Eisensteins...
o que não seja estrutura verbo-voco-visual
já era... Instauração práxis cerceada em nada.
E todos chegaram primeiro, pioneiríssimos,
ao ovo novo da galinha primal;
até o rasga-rasga do poema processo
e a mais recente internacional
arte correio / arte postal;
o intelectual que não pronunciar
até a exaustão a palavra ideologia...
o intelectual que não pode viver, morre.
Morre!⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ BRITTO, Jomard Muniz de. O palhaço degolado. In: _____. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 50.

Pensando os filmes como “produções de um tempo e um espaço numa sociedade determinada, compreensíveis por meio de uma linguagem específica que lhe permite uma leitura pela sociedade”⁴⁰⁸, *O Palhaço Degolado*, assim como os outros filmes de Jomard, não se encontra exterior ou à frente ao seu tempo, mas sim como seus fragmentos, cuja pretensão é a de abalar as estruturas de sentido que a ele são inerentes. Ao tentar apontar, em tom de denúncia, as mazelas que enxerga no interior da cultura brasileira, Jomard termina por conformar, finalmente, uma leitura arqueológica dessa dita cultura. Demonstra acreditar que os pensamentos não se remetem a um certo sujeito fundador da verdade, ou a uma realidade em si. No entanto, compreende também que não se pode “fazer tábula rasa dos conceitos”, estando, ainda que involuntariamente, em consonância com a lição nietzscheana de que todos os conceitos deveriam contornar, na medida do possível, os universos antropológicos, para, dentro deles, interrogar suas condições históricas.⁴⁰⁹ Nesse sentido, a cena que reproduzi textualmente acima ajuda a referendar a ideia de que Jomard, para dar fundamentação à sua esgrima, se esforça em vasculhar os arquivos da cultura brasileira, para desdobrar de seus vestígios as vísceras de um Brasil inventado como sendo contemporâneo. Seríamos, a seu ver, fruto tanto da teoria e da crítica literária de Ezra Pound e Stéphane Mallarmé quanto da invenção nacional presente na antropofagia oswaldiana e na poetização da “vida severina” em João Cabral de Mello Neto, mesmo que isso incorra em uma mistura nem sempre pacífica, e, na verdade, quase sempre marcada pelo conflito e pela tentativa de sobreposição de uma a outra, a partir de diferentes lógicas que se tornam, em diferentes circunstâncias históricas, dominantes.

Além disso, é possível de ser observado no filme uma questionamento renitente da própria ideia de vanguarda, que serve de interessante pretexto para que pensemos a respeito do que, em tese, se configurou como uma “arte de vanguarda” no Brasil. Se concordarmos com Hélio Oiticica, que, nos anos 1960, afirmara ser a vanguarda um libelo, que estabelece uma força contrária às noções já postas, apresentando-se como uma contra-argumentação com relação a ela⁴¹⁰, em que medida é possível perceber as críticas do palhaço à “situação da vanguarda no Brasil”? A resposta nem sempre é aparente, mas existe em algumas de suas entrelinhas. Por um lado, ele questiona o lugar da arte concreta de Décio Pignatari e do poema processo dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, mas é visível que não estende essa crítica

⁴⁰⁸ LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Imagens do moderno: o olhar de Jacques Tati*. São Paulo: Annablume, 1998. p. 34.

⁴⁰⁹ VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. p. 97.

⁴¹⁰ OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil (1966). In: PECCINNI, Daisy. *O objeto na arte: Brasil anos 1960*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978. p. 69-70.

a algumas outras manifestações, ditas como “vanguardistas”, tal como a Tropicália, à qual parece guardar posição de uma curiosa indulgência, poupando-lhes de suas críticas mais severas. Afora a trupe de Caetano Veloso e Gilberto Gil, ninguém mais escapa ao bombardeio do palhaço, que passa a lançar, aos gritos, perguntas de respostas difíceis. Quem, efetivamente, teria primeiro dito a “verdade” sobre a contemporaneidade brasileira? Quem seriam nossos intérpretes pioneiros? Afinal, quem teria chegado primeiro: o “ovo novo” ou a “galinha primal”?

O palhaço não responde a essas perguntas. Mas nem por isso elas deixam de ecoar, desconcertantes e incomodamente pelas vielas, provavelmente denunciadas pela boca pequena dos transeuntes por ele abordados e até mesmo agredidos. Não dá outra: a música circense é substituída pela sirene policial e o palhaço é capturado e detido. Volta para a Casa-Grande de Detenção da Cultura, mas agora é colocado detrás das grades, aparentemente vencido em sua guerrilha contra os cânones. Sua fala indisciplinada, selvagem, passava agora a sofrer o cercamento do Estado, que finalmente lhe submete ao lugar onde os discursos dominantes parecem desejá-lo. No filme, a prisão do palhaço metaforiza tanto a ditadura civil-militar quanto a própria ação dos poderes culturais, que, desejosos de manter sua hegemonia sem oposições, usam de seus dispositivos de coerção para confinar seus desafetos, censurá-los, calá-los. E é com o palhaço por trás das grades que chegamos a uma das mais emblemáticas sequências do filme, onde o tom burlesco que predominara até então é substituído por uma narrativa que foge à sátira, ganhando, a partir de então, um tom profundamente dramático. Agora, o personagem rasteja por uma cela, humilhado, aparentemente percebendo ali seu fim definitivo. Resolve clamar por outro “mestre”, Paulo Freire, seu antigo companheiro nas atividades de educação de jovens e adultos. Agora, a ironia parecer ser substituída por uma espécie de súplica sincera, que descarrega sobre a superficial profundidade do vídeo:

Onde está o prof. Paulo Freire
Em Genebra? Ou na Guiné-Bissau?
Nas ilhas greco-socráticas ou na ilha de Maruim?
O que restou? O que restou?
O que restou de seus círculos de cultura?⁴¹¹

Como parte das táticas de linguagem das quais faz uso no filme, Jomard estabelece aqui um momento em que passa a operar com alguns fragmentos de suas próprias memórias, principalmente relacionadas à repressão sofrida com o advento do regime civil-militar no

⁴¹¹ BRITTO, Jomard Muniz de. O palhaço degolado. In: _____. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 50.

Brasil. Cabe ressaltar que, em 1964, seu companheiro de atividades educacionais Paulo Freire, perseguido pelos militares pelo caráter subversivo do seu método de alfabetização de jovens e adultos, é preso e exilado do Brasil, com passagens por diversos países, dentre os quais a Suíça e Guiné-Bissau. Não podemos desconsiderar a representatividade de Paulo Freire, não apenas para uma mudança de paradigmas que se operaria na pedagogia nos dias de hoje, mas, naquele momento, para todos os círculos de esquerda existentes no país à época, para os quais o mesmo se destacava como um esperançoso estandarte de transformação do Brasil através da educação. Seu desaparecimento produziria uma sensação de desânimo no palhaço, que perceberia que a ausência de seu método, parte de um esforço de constituição de um espírito crítico, tal como o próprio Jomard tentara, também, sistematizar em suas *Contradições do homem brasileiro*, dá lugar a uma educação que buscaria, sistematicamente, fabricar corpos dóceis e sujeitados à violência de uma educação disciplinadora.⁴¹² Nisso, o palhaço levanta-se de sua posição de inércia, deitado a um canto da cela, e chega até a parede, onde algumas palavras encontravam-se escritas a giz:

TI JO LO
VOTO LIVRE
FOME
1968
1978⁴¹³

É a senha para que percebamos, na fala do palhaço, sua conclamação, ainda que, talvez, tardia, por uma cultura como devir político, que buscasse romper com as amarras da tradição em prol de uma efetiva transformação da sociedade. A palavra TIJOLO, separada em sílabas, seguida da expressão VOTO LIVRE e da palavra FOME, remetem à própria forma do chamado Método Paulo Freire, na qual a alfabetização consistiria em partir das vivências e conhecimentos prévios do aluno tanto para promover um aprendizado da língua portuguesa pautado em palavras já existentes em seu vocabulário, quanto na necessidade de educação dos sujeitos para conscientizá-los da opressão sofrida em suas relações de trabalho e na busca por mudança social.⁴¹⁴ Sua ausência significa a ausência de uma esperança de que as coisas se transformem, de que exista uma saída possível. Tudo parece, portanto, escuro, à exceção de

⁴¹² Utilizo aqui a ideia de corpos dóceis na perspectiva apontada por Michel Foucault, em seus estudos sobre a história da violência nas prisões. Nesse estudo, especialmente na obra *Vigiar e punir*, a prisão é vista como um espaço de disciplina e docilização dos corpos, como forma de ordenar aqueles que fugissem das normatizações sociais. Ver: FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução: Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2008.

⁴¹³ BRITTO, Jomard Muniz de. O palhaço degolado. In: _____. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 50.

⁴¹⁴ Ver: BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é Método Paulo Freire*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

uma luz tímida que nasce, quadrada, tal como mostra a figura abaixo, por entre as grades da cela. Só resta ao palhaço, pois, gritar. Não mais o grito irônico e contestatório de outrora, mas, naquele momento, o grito desesperado de quem enxerga a saída, mas, paradoxalmente, enxerga também a surdez de seus contemporâneos, que parecem, em sua grande maioria, seduzidos pelos signos de tradição e modernidade, pela *linha evolutiva da cultura brasileira*, que lhes chega como algo tão adocicado, tão confortável, a ponto de lhes impedir de perceber que algo existe para fora dela. Assim, irrompe o palhaço em seu soluço, enquanto olha para a luz, tão distante, por razão de seu encarceramento: “A saída... Até quando? Até quando?”⁴¹⁵



Figura 31: A cela da prisão “A saída... até quando?”

O Palhaço Degolado compreende, nesse sentido, a mais expressiva experiência superoitista jomardiana, na medida em que nele existem traços muito marcantes de sua trajetória pessoal, dando a esse filme um caráter intenso de autobiografia. Trata-se de uma experiência do fora, na medida em que o sujeito que enuncia o discurso da transgressão – no caso, Jomard Muniz de Britto e sua travessão de palhaço – transgride o fora que encontra-se redobrado em si mesmo, e, ao transgredi-lo, termina por expor-se, transgredindo a si mesmo.⁴¹⁶ É, portanto, essa dimensão de seu trabalho que ajuda a perceber que nele são produzidos sentidos nem sempre confortáveis ao palhaço, na medida em que dão visibilidade ao conteúdo contraditório de suas próprias vivências. Está presente ali sua formação intelectual, que ele não deixa de evidenciar, de maneira narcisística, na mesma medida em que também está presente sua necessidade vampiresca de esconder-se nas sombras. Encontram-se dispostos seus afetos, como Paulo

⁴¹⁵ BRITTO, Jomard Muniz de. O palhaço degolado. In: _____. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 50.

⁴¹⁶ FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: _____. *Ditos e escritos*. v. III. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 223-250.

Freire, e seus desafetos, como Ariano Suassuna e Gilberto Freyre, que, ao serem evidenciados como tais, revelam a faceta mais incômoda de um personagem: em seus amigos deposita afetos que lhe tornam parte deles, mas tal atitude também se desdobra quando este fala daqueles que observa com restrições. Acima das contradições, é possível vislumbrar nesse filme que Jomard Muniz de Britto buscava evidenciar as diversas vozes que o precederam, inserindo-se na arriscada ordem do discurso⁴¹⁷, na qual seu riso maquiado não só esconde um homem sem rosto como revela uma voz dissonante, estranha até mesmo a ele próprio, cuja estranheza não se resumiria a esse exemplar, havendo nele a necessidade de retomar seus antigos escritos, em especial os manifestos tropicalistas, os quais desdobrariam em mais uma iniciativa guerrilheira contra esse ser fascinante e autoritário que é a linguagem.

3.3. “É preciso e urgentíssimo que alguém escreva, para não sobrar nada, nem mesmo a alegria”: a “beleza do morto”, ou um contra-inventário da cultura brasileira

É exatamente isso que o historiador – é, afinal, nosso lugar – pode apontar aos analistas literários da cultura. Por função, ele desaloja estes últimos de uma pretensa condição de puros espectadores ao lhes manifestar a presença, por toda parte, de mecanismos sociais de seleção, de crítica, de repressão, mostrando-lhes que é sempre a violência que funda um saber. A história está nisso, ainda que não seja senão isto: o lugar privilegiado onde o olhar se inquieta.⁴¹⁸

Esse fragmento de Michel de Certeau, contida no capítulo *A beleza do morto*, de seu livro *A cultura no plural*, oferece um pretexto bastante pertinente para as questões que analisarei a partir de agora. Trata-se de uma tentativa de localizar o historiador numa dimensão diferente daquela ocupada por outros sujeitos que, pretensamente, arrogam para si o lugar de autoridade na sala sobre a cultura, em especial o que chamamos de cultura popular. Esse sujeitos, em larga medida memorialistas da cultura, voltam seus esforços para buscar patrimonializá-la, estandarizá-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 morto, forjando-lhe uma sobrevida, ainda que saiba sê-la fugaz. Ao historiador, ao contrário, cabe o esforço de despatriomonalizar a cultura popular, desdobrar e revolver o morto, mas sem, no entanto, tentar dar-lhe vida. Não cabe

⁴¹⁷ 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, 2012. p. 05-07.

⁴¹⁸ CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Tradução: Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papirus, 2012. p. 81.

resgatar o que já foi dado aos mortos, mas sim abrir-lhe as vísceras, observar do que ela foi feita.

Nesse sentido se localiza a discussão que é possível ser desenvolvida a partir do cenário cultural brasileiro e pernambucano da segunda metade dos anos 1970. Naquele momento, em que a arte dita urdigruði ocupava diferentes dimensões, e em que o super-8 já aparecia como uma arma de guerrilha na mão de intelectuais como Jomard Muniz de Britto, é possível perceber que filmes como *Recifernália* e *O Palhaço Degolado* reperticutiam entre diferentes círculos. Curiosamente, *O Palhaço Degolado*, ainda que recheado de críticas aos patronos da cultura pernambucana, receberia, em 24 de novembro 1977, o prêmio de melhor filme pernambucano, concedido pelo júri do I Festival de Cinema Super 8 do Recife, em evento promovido pela Fundação do Patrimônio Histórico de Pernambuco (FUNDARPE), ligado ao governo daquele Estado⁴¹⁹, na então gestão do governador Moura Cavalcanti, revelando certo clima de otimismo, como apontado no texto publicado por Celso Marconi no *Jornal do Comercio* de 03 de setembro de 1977, que evidencia o esforço do festival em priorizar filmes ligados a uma pretensa “realidade regional”.⁴²⁰ De alguma forma, a prisão do palhaço nas paredes largas da Casa-Grande de Detenção da Cultura parecia ter sido temporária, de forma que ele retornava, disposto a manifestar, mais uma vez usando a tática de guerrilha do cinema, seus descontentamentos para com as políticas de cultura.

Tratava-se, portanto, de um momento aparentemente propício para que debates de outrora, que mobilizaram emoções e tensões entre artistas e intelectuais pernambucanos, fossem retomados. Quando, em 1968, Jomard assinava, juntamente com Aristides Guimarães, Celso Marconi, Caetano Veloso, Gilberto Gil e tantos outros o manifesto *Inventário do nosso Feudalismo Cultural*, publicado originalmente no *Jornal do Commercio*, talvez buscasse, naquela atitude, uma tentativa inicial de solapar com uma gama de certezas construídas a respeito do ser do Brasil e da cultura brasileira. Certezas das quais ele próprio participara, em suas manifestações anteriormente publicadas: afinal, enquanto *Contradições do homem brasileiro* articulava-se a uma nomeação marxista do Brasil, posicionando o homem e a cultura como instrumentos de uma revolução, *Do Modernismo à Bossa Nova* vinculava-se a uma estética moderno-tropicalista como forma de elaborar um panorama da cultura contemporânea a partir do signo da antropofagia, o que tornaria expressões tais como a Tropicália uma dita “retomada oswaldiana”. No manifesto, os intelectuais apontavam uma tentativa de revisão dos

⁴¹⁹ FUNDAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE PERNAMBUCO. Ofício nº 344/77. Recife, 24 nov. 1977.

⁴²⁰ MARCONI, Celso. Governador dá apoio ao I Festival de Cinema Super 8. *Jornal do Commercio*, 03 set. 1977.

ideais culturais então difundidos: os acordos educacionais do então governo civil-militar, os conselhos de cultura e academias de letras, os departamentos universitários de cultura.

A iniciativa engendrada naquele momento, embora já indicasse uma tentativa sistematizada de lançar questionamentos a respeito do tónus que ganhava a cultura brasileira em sua forma ordenada, aparentemente, ainda não dava conta da necessidade de enfrentamento que Jomard alimentava desde sua ruptura com Ariano e com suas antigas concepções de esquerda. 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. Portanto, é no interior de uma gama de demandas culturais que se encontravam as temáticas que apareceriam como refluxos na cinematografia superoitista jomardiana na década de 1970. Se *O Palhaço Degolado* estabeleceria uma tentativa de ruptura com os padrões culturais nordestinos, outro filme, cuja inspiração seriam os manifestos tropicalistas lançados por Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos, travaria um embate com uma série de práticas culturais e estereótipos nordestinos. Na contramão de um processo de nordestinização do Nordeste⁴²¹, *Inventários de um Feudalismo Cultural Nordestino*⁴²², contando com a performance do Grupo Vivencial, organizava-se em torno de uma problematização do Nordeste, mais precisamente de Pernambuco e da cidade do Recife, tomados como ponto central da nomeação canônica do Brasil, proposta por Gilberto Freyre.

Uma das perguntas possíveis de se lançar, quando desejamos construir uma análise desse filme, é qual Jomard encontra-se ali manifesto. Em outras palavras, que faceta do palhaço degolado aparece ali, seja no *front* da película ou em seu subterrâneo? Embora a resposta não se revele como algo imediato, é possível, nas entrelinhas, ler ali uma tentativa de promover, a partir de uma maneira dançarina de escrever a si mesmo, um relato de Pernambuco e do Brasil, mas pelo avesso da forma. Os espaços da cidade, outrora cartografados em *Recifernália*, e, posteriormente, atacados pela guerrilha que Jomard traveria em *O Palhaço Degolado*, passam a ser objeto de uma outra apropriação que, embora não menos marcada pela ironia, procura revolver acontecimentos descontínuos de uma história cultural da região, promovendo um contraponto às maneiras como, tradicionalmente, essa história encontrava-se produzida. Se sua esgrima, no filme produzido em 1976, voltava-se principalmente para sujeitos como Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, agora ela parece endereçar-se aos produtores de um corpus histórico

⁴²¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

⁴²² INVENTÁRIOS DE UM FEUDALISMO CULTURAL NORDESTINO. Direção: Jomard Muniz de Britto. Recife, 1978, 12 min., cor., son.

de Pernambuco, tais como Evaldo Cabral de Mello. Numa espécie de genealogia, Jomard encontra-se, mais uma vez, no ato de “rir das solenidades de origem”⁴²³, provocando e escapando da conformação de um télos, de uma narrativa canonizada a respeito da identidade e da cultura pernambucana e brasileira. Em entrevista a José Carlos Targino, publicada em 1979 no *Jornal Universitário do Recife*, Jomard dá algumas pistas sobre suas intenções com o filme. Nela, comenta a publicação, subsequente ao filme, do livro *Inventário de um feudalismo cultural*, publicado em 1979, e que, para ele, compunha parte de um *corpus* documental e analítico que se esforçava em construir naquele momento:

Antes do livro em parceria com Sérgio Lemos, existiu o filme Super-8 homônimo. Mais uma tentativa de assumir o corpus antropofágico de Oswald de Andrade através da linguagem audiovisual: deglutição de influência, desmistificação de nossa deformação bacharelesca, desconstrução de nossos ideais megalomaníacos, devoração do machismoralizador e do nacionalismorredor. Quem sabe também uma autocrítica de nossos transe entre os feudos do elitismo cultural e os terreiros da cultura popular. Ensaio de fricção histórico existencial, a partir de várias leituras sugeridas pelo prof. Roberto Maia Martins. Memórias, lapsos de linguagem, rupturas acadêmicas, perversões intelectuais, impasses metodológicos.⁴²⁴

Se tomarmos em perspectiva a história da cultura brasileira contemporânea, especialmente dentro do recorte que aqui busquei estudar, poderemos perceber que esta cultura, em grande medida, esforçou-se em atingir duas grandes frentes que considerava essenciais para delinear, de maneira cirúrgica e correta, aquilo que se pretendia no tocante a uma escrita do Brasil. Uma delas é a tentativa de usar a cultura como um elemento constitutivo de um inventário patrimonial do país, postura percebida, por exemplo, em folcloristas da gapa de Silvio Romero, Câmara Cascudo, ou mesmo de cartógrafos da cultura, tais como Mário de Andrade, cuja tentativa de produzir um inventário dos sentidos do Brasil – desde a música, passando pela pintura e pela poesia – apareceu, na primeira metade do século XX, como uma forma de conformar uma ideia de brasilidade.⁴²⁵ Essa postura pode ser percebida no cinema nacional, que, desde o início século XX, esforçava-se em produzir um cinema cujo objetivo seria o de patrimonializar o Brasil, cristalizá-lo sob uma história linear, oficial e canônica. O cinema documentário ganharia espaço em produções tais como as do cineasta Humberto Mauro, que, articulado ao Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), braço cultural do governo

⁴²³ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução: Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2013. p. 59.

⁴²⁴ TARGINO, José Carlos. Retomemos os debates na universidade. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 62.

⁴²⁵ Para uma discussão a respeito, ver: NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: FAPESP/HUCITECT, 2005.

na sétima arte, produziria filmes tais como *O Descobrimento do Brasil* (1937), *Argila* (1940) e *O Canto da Saudade* (1952).⁴²⁶

Não menos canonizado, mas certamente sob a perspectiva de constituição de um inventário da cultura brasileira, os filmes do grupo que teria como expoentes figuras como Thomaz Farkas, Sergio Muniz, Maurice Capovilla, Manuel Horácio Gimenez, Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares – dentre os quais se destacariam exemplares tais como *Subterrâneo do Futebol*, de Capovilla, *Memória do Cangaço*, de Soares, *Nossa Escola de Samba*, de Gimenez, *Viramundo*, de Sarno e *De Raízes e Rezas*, de Muniz – buscariam promover, no âmbito da cinematografia brasileira já dos anos 1960 e 1970, “o estudo das mais diferentes realidades do país, a busca em revelar as múltiplas vozes do homem brasileiro”⁴²⁷.

Na produção fílmica pernambucana, a tentativa de patrimonializar a cultura popular também se mostrou presente nas iniciativas fílmicas em super-8. Como uma forma de contra-ataque aos terrorismo linguístico de Jomard Muniz de Britto, alguns cineastas pernambucanos, tais como Fernando Spencer, produziram filmes em formato semelhante, como forma de ocupar espaço em uma seara cultural até então ocupada unicamente pelos seus críticos. Spencer, então presidente da Associação Brasileira de Documentaristas e por quarenta anos cronista de cinema do *Diário de Pernambuco*, encontraria, na crítica de sua época e posteriores, uma nada surpreendente receptividade e devolutivas sintomaticamente positivas, carregadas de elogios. Figura conhecida como “cineasta das três bitolas”, pelas produções em formatos de 16 mm, 35 mm e super-8, preservada como “patrimônio vivo de Pernambuco”, Spencer se tornaria verbete em diversas publicações que reuniram “grandes nomes” da história e da cultura nordestina e brasileira.⁴²⁸ Filmes como *Caboclinhos do Recife* (1974), ganhador do I Festival Brasileiro de Cinema Super-8, *A Eleição do Diabo e a Posse de Lampião no Inferno* (1977), *Farinhada* (1977) e *As Corocas se Divertem* (1978) aparecem como exemplos da proposta de Spencer para uma cultura popular com tendências fortemente armoriais.

Possível de ser tomado como um emblema da proposta do diretor, em suas experiências com super-8, e, mais do que isso, da resposta que endereçava às críticas dos filmes experimentais de Jomard Muniz de Britto, *As Corocas se Divertem*, considerado melhor filme

⁴²⁶ MORETTIN, E. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013.

⁴²⁷ LUCAS, Meize Regina de Lucena. Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro. *O Olho da História*, III Simpósio Nacional de História Cultural (Florianópolis, 18 a 22 de setembro de 2006), ano 12, 9 dez. 2006. p. 07.

⁴²⁸ Em publicação lançada em 2010, financiada pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, Fernando Spencer apareceria ao lado de figuras como Ana das Carrancas e J. Borges e de instituições como o Maracatu Leão Coroado, o Teatro Experimental de Arte, dentre outras Ver: AMORIM, Maria Alice. *Patrimônios vivos de Pernambuco*. Recife: FUNDARPE, 2010.

de comunicação no Festival Nacional de Cinema Amado de Sergipe⁴²⁹, se trata de um exemplar com muitos elementos que expressam uma busca pelas tradições. Experimento de animação, o filme tem como “personagens” centrais uma série de bonecas de agave - as *corocas* do título do filme –, que, ao som de chorinho, relacionam-se com outros símbolos da cultura popular pernambucana: um pilão de concreto, as carrancas de madeira feitas pelos ribeirinhos do rio São Francisco, tradicionais violas, etc. O formato, as cores e o próprio tom da animação parecem obedecer a uma série de procedimentos e práticas que, desde o início do século XX, surgem como esforços de folclorização da cultura popular do Nordeste, ou, em outras palavras, em um dos “mecanismos de de incorporação e de controle das camadas populares pelo Estado, ao mesmo tempo em que este oferece reconhecimento, legitimação, visibilidade”⁴³⁰, tal como é possível observar nas imagens abaixo:



Figuras 32, 33, 34 e 35: *As Corocas se Divertem* (1978): os signos da cultura popular tradicional pernambucana

O filme sinaliza para um Nordeste e um Brasil cuja produção cultural guarda permanências que devem ser preservadas. Em larga medida, é perceptível o esforço de Spencer em fazer do filme um instrumento a partir do qual essa dita cultura seria não apenas

⁴²⁹ Obtido em: <<http://fernandospencer.com/as-corocas-se-divertem-1978/>> Acesso em: 24 jul. 2015.

⁴³⁰ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de “O morto vestido para um ato inaugural”: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular. São Paulo: Intermeios, 2013. p. 268.

salvaguardada, mas com ela se construiria uma relação de devoção. É, portanto, a tentativa de promover a cultura popular a partir de um dado regime de visualidade, ou seja, uma forma de representar o mundo visível, cujas mudanças se dão de acordo com a época e o lugar⁴³¹, de forma a estabelecer tais imagens como discursos produtores de sentido àquela época, percebendo sua imbricação com os significados e a dinâmica dos afetos que dão forma àquela ambiência histórica que este filme se esforça não apenas em representar, mas, certamente, em apresentar, e, a partir dos lugares sociais de saber e poder da qual seu autor parte estabelecer enquanto um discurso vitorioso.

Essa tendência de patrimonialização da cultura através de vários objetos culturais, tais como os filmes experimentais, é seguida de outra tendência, muito presente nos prodecimentos de artistas brasileiros, em especial de cineastas, desde o início do século XX. Trata-se aquilo que Ismail Xavier chamaria de *alegoria histórica*. Inserida em uma perspectiva de que a história constituiria um processo ininterrupto de produção e transformação, sempre linearizada, essa alegoria terminou por, desde o final do século XIX, instaurar um sentido de exaltação e naturalização da história nacional. Em grande medida, também ela ajudaria a compor um inventário nacional sob a forma de uma arte, uma vez que, intencionalmente, ela ajuda a conformar uma ampla gama de signos cujo devir é o de educar historicamente um povo – educação histórica que, necessariamente, atende a certos projetos nacionais propostos pelos grupos com poder nos espaços de cultura em certos locais. Nesse sentido:

A persistência e a presença significativa da alegoria nacional em nossos tempos sugere sua força dentro dos campos de representação, mesmo quando a questão nacional perde a sua centralidade. [...] Um olhar retrospectivo sobre a produção cinematográfica no século XX revela que modos mais convencionais de prática alegórica ressurgiram na medida em que a idéia de nação substituiu as doutrinas religiosas na criação de esquemas e teleologias discursivas.⁴³²

É curioso perceber que, com relação a essas duas tendências possíveis de se observar nas artes e na produção fílmica brasileira e pernambucana do período, os embates fílmicos travados por Jomard Muniz de Britto, e especialmente, o filme que este produziria em 1978, agem a contrapelo. Particularmente nessa década, época em que se localiza com maior intensidade a produção superoitista jomardiana, são recorrentes as tentativas de promover

⁴³¹ LOPES, Marcelo Silvío. *Os espaços internos na obra de arte contemporânea: a antropologia a partir da fenomenologia merleau-pontiana*. 2011. 146 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. p. 102.

⁴³² XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. v. I. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: SENAC, 2005. p. 364.

inventários de alegorias históricas que buscassem exaltar o *ser* de um Brasil mestiço, visto como um espaço demarcado pela tradição cívica, o patrotismo e a conservação dos valores e tradições mais caras – fidegna representação da Ilha Brasil. Como uma antípoda a essa tendência, assim como propunha nos filmes anteriores, e agora, finalmente, configurando de forma sistemática, a guerirlha semântica de Jomard Muniz de Britto se volta para um desejo de reduzir a tradição brasileira, dita moderna, a seus começos, pulverizá-la, construir sobre ela uma contra-história. A cartografia dessa contra-história nordestina inicia-se, portanto, a partir de um olhar panóptico sobre sua pretensiosa historicidade. Caminhando contra o vento por entre seus signos patrimonializados, o palhaço configura, em *Inventários de um Feudalismo Cultural Brasileiro*, um cenário repleto de ironias para com outros tantos *monstros sangrados* do Nordeste e do Brasil, promovendo um inventário ao avesso do Brasil, na medida em que, diferente de tentativas anteriores de inventariar nossa cultura, não deseja erigir uma identidade para ela, mas destrói-la, combatê-la, denunciar a familiaridade de suas estruturas e solapar, portanto, suas certezas.⁴³³ Cabe, portanto, conhecer, ainda que brevemente, alguns elementos do enredo do filme.

É dia na iluminada cidade. A Veneza brasileira se abre diante da ponte sobre o rio Capibaribe, antes vista pelo palhaço do alto da antiga Casa de Detenção da Cultura. Outrora aprisionado, ele consegue se esquivar pelas grades daquela antiga cela e fugir da prisão. Passa, agora, a utilizar outros disfarces, com os quais continuará a perambular pelo Recife antigo, marcando-o com seu olhar ferino e passando, agora, a documentá-lo. A obstinação do palhaço para com os signos cristalizados do Brasil e da cultura brasileira, para com a forma na qual foi petrificada a Ilha Brasil, se volta, agora, para outras dimensões: se outrora este se voltou para observar a cidade e seus desusos, as permanências incômodas das tradições na parafernália urbana; se, em seguida, resolveu denunciá-la e foi preso por isso; seu desejo passa, agora, a ser o de fazer um anti-inventário delas, cartografá-las, riscar sua aparente estabilidade.

Evocando a influência oswaldiana, Jomard clarifica uma tendência presente na estética de *Inventário de um Feudalismo Cultural Nordestino*: descrito pelo seu próprio diretor como uma “fricção histórico existencial”⁴³⁴, esse filme tem uma proposta antropofágica, desejando

⁴³³ Utilizo-me aqui de licença poética para pensar a tática de combate jomardiana à atitude de Michel Foucault para com o seu próprio presente, o qual deseja desnaturalizar, submetê-lo a um devir menor. Ver: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Desfamiliarizar o presente e solapar suas certezas: receitas de Michel Foucault para uma escrita subversiva da história. In: PINHEIRO, Áurea da Paz; CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; NASCIMENTO, Francisco Alcides do (Org.). *História: cultura, sociedade, cidades*. Recife: Bagaço, 2005. p. 25-42.

⁴³⁴ A expressão encontra-se presente no cartaz de abertura do filme. Ver: INVENTÁRIO DE UM FEUDALISMO CULTURAL NORDESTINO. Direção: Jomard Muniz de Britto. Recife, 1978, 12 min., cor., son.

consumir todas as matrizes conformadoras de uma certa ideia de cultura, promovendo, ali, um despejo dos dejetos. A cada cena, a profusão de imagens, signos de uma produção cultural e de vivências intelectuais que, durante séculos, demarcaram um local para a cultura pernambucana, explodem como petardos que se destinam a atingir essa própria cultura. As primeiras imagens do filme iluminam, taticamente, o espaço que Jomard buscava ocupar nos esforços anteriores de produção superoitista. Cabe perceber em sua narrativa a singularidade que destaquei anteriormente, inerente ao experimentalismo fílmico pernambucano, amarrado a uma esgrima recorrente que busca afrontar os ideais de pernambucanidade, nordestinidade e brasilidade construídas pelos espaços institucionais de cultura. Sob esse propósito, o filme é aberto com uma tomada geral do Recife antigo, como um vislumbre amplo de um espaço sob o qual, outrora, o palhaço perambulava.



Figura 36: Imagem do Recife em *Inventário de um Feudalismo Cultural Nordestino* (1978)

Conforme é possível perceber na imagem, assim como em *Recifernália*, essa tomada procura explorar a aparente serenidade que reinaria sob a cidade antiga, da qual se observa o cosmopolitismo da cidade nova, com seus arranha-céus. Os “arrecifes do desejo” e e tantos outros espaços, cuja “armorialidade” era denunciada em *O Palhaço Degolado*, aparecem aqui, nesse primeiro plano, como uma contemplação panóptico de controle e disciplinação da cidade, cuja tradição deveria ser preservada pelos defensores da cultura nacional, agindo como cães de guarda que a protegeriam do avanço dos prédios para a outra margem da metrópole nordestina. Em uma relação descontínua com a placidez da imagem, cuja câmera se movimenta dos recifes para o Recife, ressoa o poema *Como se fosse*, de Jomard, musicado por Tonico Aguiar, cuja letra reflete justamente a tentativa de subversão desse conjunto imagético-discursivo de

manutenção da cultura, ao propor que sua escrita, numa operação oposta, a destronasse e sangrasse:

como se estivesse
 como se desejasse/
 (como se ou como sim?)
 é preciso e urgentíssimo
 que alguém escreva
 para não salvar nada
 (como se ou como não?)
 nem mesmo a alegria
 aproximando-se
 afastando-se
 sem jamais recuar
 eu não quero não
 (como se ou como a fim?)
 porque não posso nem pretendo
 falar e s c r e v i v e r
 a não ser como se
 a não ser como sim
 como se fosse possível
 como se estivesse perto
 próximo parente próximo
 (como se ou como a fim?)
 como se desejasse a intimidade
 do futuro mais próximo
 como se fosse possível falar
 sem pretensão de dizer (ou de escutar)
 verdades verídicas verdadeiras verdadeiramente
 como se como sim
 como assim e afim
 como se desejasse
 apenas mente ou
 apenas o corpo
 do verossímil
 da verdade (im)possível
 muito mais do que da verdade pretensamente
 verdadeiramente unicamente do único verdadeiro
 (como se ou como terceiro?)
 é preciso e urgentíssimo
 que alguém escreva para não
 salvar nada nem
 mesmo a alegria das alegorias.⁴³⁵

No confronto com a dita *linha evolutiva da cultura brasileira*, encontra-se presente a tentativa jomardiana de arrombar a submissão para com a *pernambucanidade tropicológica*, amparada na proposta freyreana de cultura brasileira, e promover, delirante, sua transmutação em uma *pernambucália tropicalista*, conforme outrora teria sido lançada nos manifestos

⁴³⁵ BRITTO, Jomard Muniz de. Como se fosse. In: _____. *Bordel brasileiro bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992. p. 27-28.

publicados por ele e seus contemporâneos.⁴³⁶ Logo na segunda cena do filme, o personagem representado traveste-se de Duarte Coelho, emblemático personagem histórico de um Pernambuco colonial, primeiro donatário da Capitania de Pernambuco e fundador de Olinda, condição na qual foi cristalizado no imaginário regional. Configura-se, neste filme, da primeira tática do palhaço de efração da alegoria histórica, parodizada na forma de uma performance que a tonifique em cores mais fortes, dando-lhe, portanto, um tom de cena mambembe.



Figura 37: Representação de personagem da história colonial pernambucana

“- Desta olinda cidade, antes incendiada pelos holandeses, hoje em artes renascida, contemplo o Recife e seus arrecifes.” Declamada em uma das primeiras cenas do filme, a expressão, entoada pelo intérprete do personagem, estabelece a pedra fundamental do debate que dele irá se desdobrar. Trata-se, portanto, de um texto paródia⁴³⁷, que busca não necessariamente *resgatar* a figura do emblemático administrador colonial português, mas *problematizar* a fabricação de um discurso reificante que sobre ele incidiu. Tal como fizera o historiador Peter Burke, em *A fabricação do rei*, onde desmonta a imagem do monarca absolutista francês Luís XIV⁴³⁸, o filme, remetendo ao clássico da historiografia pernambucana, *Olinda restaurada*, de Evaldo Cabral de Mello, questiona a construção imagético-discursiva de personagens históricos, resultado de uma narrativa de exaltação dos chamados “heróis nacionais”, posicionados, quase sempre, de forma pomposa, como visionários do Nordeste

⁴³⁶ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; SILVA, Roniel Sampaio. Recifernália: sabotagens simbólicas na filmografia superoitista de Jomard Muniz de Britto. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009. p. 25.

⁴³⁷ VIEIRA, João Luiz. Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro. *Filme e Cultura*, ano XVI, n. 41-42, maio 1983.

⁴³⁸ BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

advir, ao mesmo tempo em que observa-o como pedaço de um movimento do tempo. Trata-se, pois, do desmonte de um emblema cultural do passado que se presentifica no ato da representação de uma dada história pernambucana, que, desejosa de inserir-se no concerto do Brasil, se quis e se fez grandiosa.

Na medida em que os fotogramas avançam, a postura de questionamento adotada por Jomard Muniz de Britto, que segue implícito na película, metamorfoseado em outros sujeitos, se desdobra no passeio por diversos espaços que representam o tradicionalismo cultural pernambucano: o prédio do Diário de Pernambuco, fundado em 1825 e considerado o mais antigo jornal da América Latina, a Faculdade de Direito do Recife, tradicional espaço de formação de intelectuais em todo o Nordeste, a Igreja da Sé, o Teatro de Santa Isaura, o Fórum do Recife e o Palácio do Campo das Princesas, dentre outros, emergem diante da câmera como lugares patrimonializados, investidos de uma grandiloquência que lhe conferiam as elites locais. A câmera em *travelling* acompanha o personagem que, ainda perambulando pelo Recife antigo, conduz a narrativa, aparecendo agora travestido de um bacharel de Direito, remetendo a um dos principais arquétipos da cidade na virada do século XIX para o século XX. A Faculdade de Direito se tornaria um espaço divulgador da noção de modernidade propalada na emergência da República. A própria figura do bacharel se tornaria “o exemplo modelar da subjetivação que se articula com a tradição [...], pois, além da formação acadêmica, são homens letrados, marcados por uma trajetória escolar, contraposta ao modelo hegemônico de base tradicional”⁴³⁹, numa sociedade em que os antigos proprietários de engenho de cana-de-açúcar, saudosos das condições de existir da casa-grande, mas perdendo poder da propriedade rural, passam a ver na formação acadêmica dos filhos a manutenção de prestígios sociais.⁴⁴⁰ Cabe lembrar que a grande maioria dos personagens, ditos *nordestinados*, que, no espaço do Recife, buscaram sistematizar uma visão de cultura a partir dos aportes tradicionais – tais como Evaldo Cabral de Mello, Frederico Pernambucano de Mello ou João Cabral de Mello Neto – foram formados em faculdades de Direito, que lhes deram uma visão de modernidade pautada nos ideais positivistas, sinalizando para uma formação centrada no louvor da ordem e do progresso, bem como de formação como homens de letras e homens, na acepção sexual do termo.⁴⁴¹ Com efeito, esse ideal se evidencia tanto na performance do personagem, nos adereços que o cobrem, quanto

⁴³⁹ AVELINO, Jarbas Gomes Machado. *A escrita dos bacharéis: a ciência e o direito como mediadores para a construção de uma sociedade republicana*. 2010. 193 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

⁴⁴⁰ SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. Nordeste e contradições. In: BRITTO, Jomard Muniz de; DANTAS, Elisalva Madruga (Org.). *Interpenetrações do Brasil: encontros & desencontros*. João Pessoa: EDUFPB, 2002. p. 95.

⁴⁴¹ Ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do falo. Uma história do gênero masculino*. São Paulo: Intermeios, 2013.

em seu tom de voz, pomposa e falsamente empostada, na qual ironiza com o devir supostamente valoroso do “bacharelismo”, cujo discurso incidente o empoderava dos saberes necessários para conduzir a sociedade e seu processo de modernização:

Os bacharéis e doutores vinham chegando de Coimbra, de Paris, da Alemanha, de Montpellier, Hidemburgo... Depois saindo de Olinda, de São Paulo, da Bahia... todos sofisticados. Trazendo com seu verdor as ideias dos ingleses e as modas dos franceses. Aqui vindo acentuar com seus pais.⁴⁴²

Com efeito, *Inventário de um Feudalismo Cultural Nordestino*, assim como os outros exemplares do experimentalismo jomardiano que aqui elenquei, convida seu espectador a colocar em suspeição não apenas os acontecimentos históricos do Recife e seus signos patrimonializados, como, no limite, impele esse espectador a questionar a si próprio. Atravessado por uma visão antípoda da nordestinidade, é possível tomar o filme como um detonador de instabilidade, visto que desvela uma relação turbulenta entre os sujeitos que apresenta e o mundo – sujeitos e mundo submetidos aos limites de sua própria distorção. Não há, pois, uma busca pelo dever e pela honra, mas sim pelo seu avesso, para o aparentemente improdutivo, para o dispêndio, a *parte maldita*.⁴⁴³ A parte maldita, uma vez que, sempre sob a presença metafórica do palhaço, desinventa o Nordeste festivo e desejado pelas suas elites de saber e poder, que o procura detoná-lo, explorar suas raízes incômodas, revelar a outra face de Janus, usando, quase sempre, o tropo discursivo da ironia, da paródia, do escárnio.

É justamente esse tom de escárnio, tão presente em *O Palhaço Degolado*, que é explorado em seu limite na parte final do filme. Percorrendo o centro histórico de Recife, a câmera em *travelling* passa a acompanhar um cortejo. São carpideiras, mulheres que acompanham funerais, chorando e lamentando-se. Vestindo preto, essas mulheres – grande parte delas interpretadas por homens, parte do Grupo Vivencial, que protagoniza o filme – exploram maximamente seu lamento pelo defunto. Esse morto, um palhaço de pano, espécie de Judas, aquele das malhações tão comuns nas festividades de Semana Santa no Brasil, é carregado em uma rede, outro hábito recorrente nos rituais fúnebres da cultura popular sertaneja. Seu cortejo, atravessado por lamúrias barulhentas, que mais parece um riso velado, lamentam a morte da cultura brasileira.

⁴⁴² INVENTÁRIO DE UM FEUDALISMO CULTURAL NORDESTINO. Direção: Jomard Muniz de Britto. Recife, 1978, 12 min., cor., son.

⁴⁴³ BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.



Figuras 38, 39, 40 e 41: As carpideiras e a cultura brasileira – o “enterro do morto”

De um simbolismo bufo, circense, esse ritual se evidencia nas imagens, onde seus personagens aparecem, em procissão de tom escandaloso, atravessando os espaços da cidade antiga, como se desejassem para si chamar o máximo de atenção. O condutor do cortejo, o mesmo que outrora travestira-se de colonizador português e de bacharel em Direito, reverbera: “As subvenções estão enterrando a cultura nacional!”, seguida pelo choro ainda mais performático de seus acompanhantes. O *travelling* da câmera, assim como é possível perceber nas imagens acima, percorre os vários transeuntes que acompanham o funeral, em tom de tristeza e desespero. Parece, portanto, ser um ritual de enterro que celebra o morto, em sua beleza patrimonializada, cristalizada.⁴⁴⁴ Esse morto cristalizado, folclorizado, “vestido para um ato inaugural”, sobre o qual incide o desejo de que permanecesse como tal, é, pois, submetido à emergência de novas configurações do tempo histórico, ao fenômeno urbano, efeito deflagrador de uma gama de ressentimentos.⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Tradução: Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 2012.

⁴⁴⁵ A expressão de João Cabral de Melo Neto, no poema *Duas das festas da morte*, é apropriada pela pesquisa de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em pesquisa na qual estuda os procedimentos e práticas dos estudiosos de folclore e de cultura popular. Ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. “*O morto vestido para um ato inaugural*”: procedimentos e práticas dos estudiosos de folclore e de cultura popular. São Paulo: Intermeios, 2013. p. 32-33.

É visível, além disso, no filme em questão, a presença do saudosismo como uma dimensão de tempo presente nos sujeitos performatizados e satirizados por Jomard Muniz de Britto. O saudosista é alguém que se encontra no presente como se nele estivesse vivendo uma espécie de exílio, como se desejasse, ao contrário, viver no passado. Nesse sentido, seu desejo tende a ser o de reprodução e repetição constante do passado no presente. Expresso no discurso regionalista nordestino, e, notadamente, pernambucano, encontra no filme uma antípoda que é, em larga medida, uma reflexão das aporias do olhar jomardiano, que espreita o saudosismo de esgelha, rindo-se dele, mas relembrando que outrora estivera integrado a esse saudosismo, que deseja-se, em certo sentido, saudoso de suas próprias identidades, de um passado que também o confaz, e que informa suas contradições, as contradições que, como disse anteriormente, ele tenta enterrar. *Inventários de um Feudalismo Cultural Nordestino*, assim como tantos outros filmes do espectro experimental capitaneado por Jomard Muniz de Britto, age na contramão de uma relação pacífica entre o sujeito espectador e as imagens. Diferentemente do que faz Fernando Spencer, ou do que fizeram os dramaturgos armoriais, os luso-tropicologistas que gravitavam e gravitam em torno de Gilberto Freyre, os músicos das bandas tradicionais nordestinas e os tantos outros defensores empedernidos das tradições populares, os filmes em super-8 produzidos sob o signo do palhaço degolado atuam numa relação contrária à de arquissemelhança, ou seja, de uma semelhança que, não sendo a réplica de uma realidade, aparece como o testemunho imediato de um outro lugar, de onde ela provém, que “faz seu próprio jogo passar justamente pela brecha que separa as operações da arte das técnicas de reprodução, dissumulando suas razões na da arte ou nas propriedades das máquinas de reprodução”⁴⁴⁶

Uma vez que, como já foi evidenciado, a fimografia em super-8 de Jomard Muniz de Britto se constrói a partir do tropo discursivo da ironia, esse recurso nos permite suspeitar de alguns dos seus signos, explorando a dimensão dos enunciados que este nos apresenta. O palhaço, mimetizado por Jomard, que se expressa através de diferentes personagens e circunstâncias ao longo dos seus filmes, poderia ser, talvez, os seus próprios desafetos, aqueles a quem ele critica e os que busca desconstruir. Essa possibilidade ganha corpo principalmente quando percebemos que em *Inventário de um Feudalismo Cultural Nordestino* o palhaço representa a cultura brasileira morta. Não seria surpreendente que a figura palhaço tivesse, portanto, uma dupla significação em sua obra: é ele mesmo e o seu espelho invertido. Significaria, provavelmente, a ironia que destrata e ri das solenidades de origem da cultura

⁴⁴⁶ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 17.

brasileira, mas também essa própria cultura e seus mandatários, tais como Gilberto Freyre e Ariano Suassuna. Jomard procura, em sua combatividade, não celebrar, mas sangrar os signos da tradição cultural nordestina, despir o morto, desconstruí-lo, promover seu arrombamento. Coloca-se na dobradiça entre dois tempos, o passado consagrado pelos que critica, no esforço de reproduzi-lo no presente, e o seu sangramento nesse mesmo presente. Usa, em alguma medida, de uma atitude historiadora, de um *pensamento infame*, procurando fazer uma espécie de diagnóstico do presente, colocando-se na orla do tempo, conseguindo estabelecer um lugar na borda que estabelece uma distância entre o presente e o passado, percebendo a diferença dos tempos.⁴⁴⁷ No entanto, essa combatividade, aliada às muitas tantas refregas que Jomard travou historicamente, as quais discuti aqui, o levaria a agir, por diversas vezes, de forma beligerante com relação a seus interlocutores, parecendo transpor para esses os ressentimentos para com seus críticos, como se percebesse em todos a desconfiança para com suas atitudes, suas produções, suas maneiras de vislumbrar a cultura. É o que fica evidente, mais uma vez, na entrevista que dá a José Carlos Targino, quando provocado sobre a relação entre cultura e política, temática que, ostensivamente, ocupava sua produção intelectual:

[...] Bem ou mal disfarçadas, as ideologias se retratam e se transfiguram através das manifestações culturais. Digamos que nos projetos políticos elas se evidenciam mais do que nas produções artísticas. Digamos apenas. Digamos, para não recairmos nos requentados idealismos e/ou mecanicismos que, em última instância, os fatores econômicos condicionam na medida em que são justificados pelas criações ideológicas. Digamos por reforço, não por fatalidade. Digamos que tudo isso são ge-ne-ra-li-da-des e que o mais importante é “a análise concreta de uma situação concreta”. O poder cultural, do Brasil-Colônia ao Milagre Brasileiro, sempre esteve vinculado ao poder político. [...]

Retomando a pergunta primeira do questionário, é sempre bom lembrar a existência – marginal, pobre, dominada – do *corpus* de uma “cultura de resistência”. Apesar das classes médias televisivas. Apesar dos intelectuais fantasticamente esquecidos. Apesar da bela adormecida que se chama Universidade.⁴⁴⁸

Como pode ser visto, trata-se de um texto em que, diferente dos demais, Jomard investe em uma linguagem sem metáforas, versos, referências e analogias. Além disso, é visível que o argumento central de sua busca por uma estratégia comunicacional alternativa, a partir do super-8, evidenciava seu ávido desejo de fazer-se perceber no interior dos debates que vinham sendo travados a respeito da cultura brasileira. Evidencia seu ressentimento ao lembrar/denunciar o esquecimento para com alguns intelectuais, “fantasticamente esquecidos” – grupo no qual,

⁴⁴⁷ VAZ, Paulo. *Um pensamento infame*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

⁴⁴⁸ TARGINO, José Carlos. Retomemos os debates na universidade. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 60.

provavelmente, ele se colocava. Vivenciava o lado *outsider*, de crítico incômodo, de palhaço com sorriso nos lábios, ao mesmo tempo em que acreditava e exultava com o “mito da civilização atlântica”, sorrindo, por vezes de forma nem sempre tão irônica, para alguns dos cânones nos quais tal cultura foi demarcada, desejando, muitas vezes, ainda que silenciosamente, ter permanecido como parte dele, ou ter suas ideias inseridas nesse bojo vitorioso. Se, de maneira vampiresca, atuava pelas margens, escondendo-se por trás da capa de Nosferatu, também não deixou, em nenhum momento de sua trajetória, seja como ensaísta, literato ou *filmmaker*, de desejar, como Narciso, dar a ver-se, e ver-se refletido num espelho, ainda que invertido, do *status quo* que então discutia o ser dessa dita cultura. Por um lado, parece ter buscado seguir a dica existencial de Torquato Neto, de “conquistar espaço, tomar espaço, ocupar espaço”⁴⁴⁹, mas sem perder de vista uma constatação de Glauber Rocha, por acaso um desafeto de Torquato, sobre si mesmo: assim como Glauber, Jomard parecia, desde aquela época, ter consciência de que tudo o que fizera o transformara numa espécie de monstro estranho a ele mesmo.⁴⁵⁰

Jomard Muniz de Britto era, pois, semelhante ao que descrevera Paul Veyne sobre Michel Foucault: enquanto pensador, crítico, mantinha-se fora do aquário, observando os demais peixes (artistas, intelectuais) que por ele ficavam girando. Mantinha o filme como um sabre, de forma que “nada nem ninguém fazia recuar”. Mas também compreendia-se como parte de um todo, ou desejava ser parte, e via-se, ele próprio, no aquário, “peixe ele também”.⁴⁵¹ E é ante esse Jomard, que se enxerga esquecido, que se percebe contraditório, e que, ao mesmo tempo, chega à radicalidade da constatação funesta de que sua luta com o super-8 trata-se da “luta mais vã”; ao mesmo tempo *samurai* e *peixe vermelho*⁴⁵², que observaremos de que forma ele passa a olhar com olhos menos combativos – embora não menos críticos – para a Ilha Brasil. Esse Jomard, decepcionado com os caminhos que, renitentemente, insistem em manter-se na cultura brasileira, passará a ver o Brasil como o lugar do fim, seu abismo, seu câncer coletivo, berço de suas/nossas contra-dicções. É justamente nesse momento que ele parecerá abrir mão da esgrima para configurar-se como um sujeito líquido, que vaza pelas margens da *linha*

⁴⁴⁹ ARAÚJO NETO, Torquato. Mais conversa fiada. In: _____. *Os últimos dias de Paupéria*. Organização: Waly Sailormoon. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 29.

⁴⁵⁰ LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*: Glauber Rocha e a invenção do Cinema Brasileiro Moderno. Curitiba: Prismas, 2015.

⁴⁵¹ Na obra de Paul Veyne, Michel Foucault é visto como um sujeito situado entre si mesmo e o pensamento que desenvolvia sobre o mundo. Ao mesmo tempo um peixe-vermelho dentro e fora do aquário, e que, como samurai, esgrimia o mundo no qual vivia. Ver: VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. p. 10-11.

⁴⁵² VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. p. 10-11.

evolutiva da cultura brasileira, e que aprende, assim como alguns outros visionários da profundidade do Brasil, a delirar e deslizar por entre as brechas da brasilidade.

4

TROPI-KAOS:visões *deslizantes* do Brasil

1.. Entender, compreender, saber, saborear, recriar. Transar bem dentro do que está mais vivo. Entender como exercício de desmascaramento: tirar as cortinas e couraças do cotidiano bestificante.

2. Experimente não comparar o espetáculo com encenações anteriores que você admirou ou detestou: Macunaíma, A Donzela Joana ou a Cordélia Brasil. É bem verdade que algumas argutas comparações podem fingir um julgo de inteligência, mas isso apenas não basta. Mergulhe fundo.

Jomard Muniz de Britto

Ela abandonou-nos e entrou em outro grande éon e em outra grande geração que não tinha provindo do éon do qual nós viemos, eu e Eva, tua mãe. E ele (o conhecimento) entrou na semente dos grandes éons. Por este motivo eu mesmo te atribuí o nome daquele homem que é a semente da grande geração que dela deriva.

Apocalipse de Adão, livro apócrifo.

*Visões. Imaginações. Novos sonhos.
(Pode-se também experimentar de tudo; brincar nas onze. [...]
experimentar e aceitar a plenitude, o progresso técnico e científico,
até a Suprema Revelação. [...])*

Luis Carlos Maciel

*Os trópicos são transportáveis, perfeitamente transportáveis e a saudade pertence ao velho vocabulário.
Palmeiras, sóis, bananeiras, palmito, tudo isto é transportável. E, se não for, a gente mesmo se transporta em imagem simultânea.*

Jorge Mautner

4.1. “Se Deus não existisse, tudo seria permitido”: arrebentações da *linha evolutiva da cultura brasileira*

Em 1999, a publicação de dois textos reascendia um debate e mostrava que, se não havia algo de novo no *front*, velhos ressentimentos continuavam habitando as discussões sobre a cultura brasileira. Esses textos, publicados no jornal *Folha de S. Paulo*, colocavam em cena uma antiga disputa que ora havia oposto, historicamente, o Movimento Armorial de Ariano Suassuna e a Tropicália, para a qual Caetano Veloso havia, dois anos antes, com a publicação de sua *Verdade tropical*, assumido definitivamente a autoria. Na esteira das discussões que vinham sendo levantadas nesse final de século, quando o nomeado “movimento tropicalista” comemorava os trinta anos de seu acontecimento, Ariano, no artigo *Dostoiévski e o mal*, retomava as discussões que ora constituíam as divergências e ressentimentos entre uma e outra visão de Brasil. Para ele, em tom provocativo, o refrão da canção *É proibido proibir*, lançada por Caetano em 1968, auge das acontecimentos tropicalistas, dava a ler o argumento ateu do movimento: se “é proibido proibir”, tudo seria permitido, tal como colocaria a célebre frase do personagem Ivan Karamazov, no clássico livro do escritor russo Fiodor Dostoiévski⁴⁵³. Se Deus não existisse, tudo seria permitido, insinuava Ariano, opondo a essa reflexão sua própria impressão sobre o mundo e a cultura. Para ele, ao contrário do que dizia enxergar nos “arroubos juvenis” da Tropicália, não se poderia nem deveria “desvencilhar-se de Deus”, lançando, pois a lição: “Vejo que nem tudo é permitido, então Deus existe”.⁴⁵⁴

A remessa de Ariano a Caetano parecia tratar-se de uma discussão de cunho ontológico, possivelmente amparada no existencialismo sartreano⁴⁵⁵, compondo-se de um debate moral. A tomar pela personalidade polemista de seu principal interlocutor, o texto, certamente, se desdobraria em um contraditório. Em resposta, o compositor baiano escreveria o artigo *Dostoiévski, Ariano e a pernambucália*, onde defenderia que a opinião de Ariano incorria em “um ataque insidioso contra a razão e a lógica”⁴⁵⁶. Sua defesa de uma moral cristã e o

⁴⁵³ DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Os irmãos Karamazov*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008.

⁴⁵⁴ SUASSUNA, Ariano. Dostoiévski e o mal. *Folha de S. Paulo*, 28 set. 1999. Opinião. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz2809199907.htm>> Acesso em: 22 dez. 2014.

⁴⁵⁵ O filósofo francês Jean-Paul Sartre, em sua obra *O existencialismo é um humanismo*, tornou-se, provavelmente, o inaugurador de um equívoco interpretativo da reflexão de Dostoiévski, reduzindo a ideia à sua essência, formatando, a partir daí, uma discussão de cunho ético e moral. Para uma discussão mais ampla a respeito, ver: SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo: Abril Cultural, 1973; PARANHOS, Flávio. O odor deletério de Dostoiévski. Disponível em: <<http://psiquecienciaevida.uol.com.br/ESFI/Edicoes/76/artigo272960-1.asp>> Acesso em: 18 jan. 2015.

⁴⁵⁶ VELOSO, Caetano. Dostoiévski, Ariano e a pernambucália. *Folha de S. Paulo*, 02 nov. 1999. Folha Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0211199915.htm>> Disponível em: 22 dez. 2014.

atrelamento desta a uma expressão da música tropicalista pareceria, aos olhos do autor da *Verdade tropical*, a expressão de uma não declarada antipatia de Ariano pela Tropicália, a qual, segundo ele, não seria recíproca. Em tom igualmente provocativo, Caetano Veloso toca no ponto que considera central no debate. Não seria a questão de cunho moral, mas sim a busca pouco disfarçada de Ariano por uma cultura eminentemente regional, pela qual esgrimia com toda e qualquer atitude que ampliasse os horizontes do Brasil. Devolve a provocação, especialmente quando insinua que a discussão levantada pelo autor do *Romance d'A Pedra do Reino* incidia, principalmente, nas tensões existentes no interior do próprio debate cultural pernambucano:

A frase “É proibido proibir” é uma deliberada transgressão das leis da lógica que, com sua carga de humor e poesia, não atrapalha os verdadeiros amantes da razão. 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?⁴⁵⁷

É necessário perceber que ambos os textos se localizam em um momento histórico em que os embates culturais eram mais uma vez acionados diante da comemoração dos 30 anos do chamado movimento tropicalista. Esse momento arredondaria um sem número de discussões sobre a cultura, tão caras em momentos anteriores, que seriam expressas em produções artísticas, ensaios e trabalhos acadêmicos. Aparentemente, tanto às iniciativas que partiam das esquerdas organizadas quanto ao grupo do nomeado movimento tropicalista, ou mesmo com relação ao armorialismo de Suassuna, ganhavam espaço em uma ampla produção historiográfica que visa não apenas compreender seu lugar em uma época, mas também propor olhares mediados pelas vivências de certos sujeitos – então no âmbito da academia – a respeito do que se passara no miolo dos grupos-núcleo produtores de arte e cultura do Brasil do período. Tidos hoje como clássicos, o trabalho de Heloísa Buarque de Holanda, o de Marcelo Ridenti e o de Maria Thereza Didier apontam caminhos para se pensar os debates e embates promovidos entre as artes ditas “revolucionárias”, por seus vínculos de esquerda, seja entre si, seja estabelecendo-o com o que Holanda chamaria, já na primeira edição de seu *Impressões de viagem*, em 1979, de *susto tropicalista* da virada da década de 1960 para a década de 1970. Por

⁴⁵⁷ VELOSO, Caetano. Dostoiévski, Ariano e a pernambucália. *Folha de S. Paulo*, 02 nov. 1999. Folha Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0211199915.htm>> Disponível em: 22 dez. 2014.

sua vez, publicado em 2000, o trabalho de Marcelo Ridenti expressa o teor revolucionário que atravessaria toda a sua obra sociológica até então. Estudioso do chamado “fantasma da revolução brasileira”, Ridenti redirecionava seu olhar sem perder seu foco. O que antes se encaminhava para a constituição da esquerda brasileira no âmbito dos partidos políticos e das agremiações estudantis se voltava, em seu *Em busca do povo brasileiro*, para o amplo debate que envolvia grupos juvenis vinculados às artes. O livro, uma espécie de inventário analítico do que se havia produzido no âmbito cultural, constituía um lugar de fala de um sujeito que outrora se envolvera nas atividades políticas e culturais do Brasil em tempos de regime civil-militar⁴⁵⁸. Para ele, em claro direcionamento político de seu texto, a cultura brasileira esteve, no período da ditadura civil-militar, a serviço da resistência e das esquerdas, que se organizavam também nessa dimensão como forma de conquistar espaço e dizer o Brasil sob sua ótica. Por fim, mais direcionado aos debates localizados no espaço pernambucano, o trabalho de Didier, em forma de tese de doutorado, se trata de uma desconstrução do dito Movimento Armorial, visto por ela como uma iniciativa que, propondo-se uma inovação no olhar sobre a cultura brasileira, guardava relação com apoios políticos e motivações de cristalização do Nordeste como espaço de tradição, de forma a evitar que este espaço do Brasil ganhasse dimensões que extrapolassem suas fronteiras geográficas, promovendo, para isso, a invenção de um território imaginoso.⁴⁵⁹

Mais do que produções acadêmicas que lançam sentidos a acontecimentos de uma época, esses textos dão embasamento para os próprios sujeitos que, nesse âmbito temático, buscaram, do lugar de produtores e divulgadores de cultura, instaurar um local para o Brasil e para a cultura brasileira. Tomando tanto as produções que partiam da chamada esquerda organizada, em especial o CPC, quanto o dito movimento tropicalista, ou mesmo a figura emblemática de Glauber Rocha, em torno do qual construiu-se uma espécie de síntese do cinema brasileiro moderno, ou, por fim, o próprio Ariano Suassuna e seus contemporâneos, é possível perceber que eles se tratam de repertórios interpretativos, tendo como objetivos mais profundos o de “demarcar o rol de possibilidades de construções discursivas” a respeito dos

⁴⁵⁸ Utilizo nesse trabalho a designação *ditadura civil-militar* ou *regime civil-militar* em consonância com a produção de Daniel Aarão Reis Filho, na medida em que compreendo ter sido o regime de exceção que vigorou no Brasil entre 1964 e 1985 demarcado pela participação não apenas de uma ampla parcela dos militares quanto também de um número expressivo de sujeitos da sociedade civil. Ver: REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

⁴⁵⁹ DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o movimento armorial (1970/76)*. Recife: UFPE, 2000.

sujeitos e práticas em questão.⁴⁶⁰ Não são incomuns, a partir dos anos 1980 essas tentativas de produzir um revisionismo, de lançar interpretações ou de configurar sentidos a respeito de certas produções artísticas brasileiras, na intenção de lhes empoderar, dar legitimação à sua maneira de falar do Brasil. Essa perspectiva, de demarcar o rol de possibilidades a respeito do qual algo será dito historicamente, é percebido no texto que Holanda escreveria em 1983, publicando-o em duas partes no *Jornal do Brasil*. *Poetas rendem chefes de redação* seria, portanto, uma forma, posterior à publicação de *Impressões de viagem*, com a qual essa autora reafirmaria os sentidos da Tropicália e sua vontade de verdade sobre um período político e cultural do Brasil:

Não seria exagero afirmar que, hoje, a coluna *Geléia geral* tornou-se material indispensável para o estudo e para se ter o *feeling* da polêmica história da cultura no início da década de 70. Mas antes de demonstrar a importância do “conteúdo” que circulou, ou da frente de resistência que foi *Geléia geral*, quero falar de seus aspectos propriamente formais enquanto prática jornalística experimental. Ideólogo do Tropicalismo [...], Torquato traduz na escrita do jornal e no formato da coluna diária a estética do fragmento que norteia o discurso tropicalista. “Sínteses. Painéis. Afrescos Reportagens. Sínteses. Poesia. Posições. Planos gerais. *O close up é uma questão de amor*. Amor.” Apostando em Oswald de Andrade quando disse “no jornal anda todo o presente”, Torquato descobre esse presente maior do que o fato e trabalha na composição de um mural em mosaico, quebrado, fragmentado, [suspeito].⁴⁶¹

Armada, ela própria, de um discurso que buscava celebrar “o projeto existencial e político com que o Tropicalismo enfrentou aqueles tempos de espaçonaves e guerrilhas”⁴⁶², Heloísa Buarque de Holanda promove um revisionismo no qual resguarda à Tropicália – ou, de maneira mais cristalizada, ao movimento tropicalista – uma ética e uma estética.⁴⁶³ Mais do que isso, um projeto estético, político e ideológico para o Brasil. Para isso, toma Torquato Neto, entendido, via de regra, como uma figura marginalizada na história “oficial” do movimento, e, paradoxalmente, romantizada pela posterior produção acadêmica, a quem ela própria exalta, lhe dotando da alcunha de “ideólogo do Tropicalismo”, e tradutor de uma estética do fragmento na imprensa brasileira da época em que circulava, no mesmo *Jornal do Brasil* em que publica seu

⁴⁶⁰ SPINK, Mary Jane P.; MEDRADO, Benedito. Produção de sentidos no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: SPINK, Mary Jane P. (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentido no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999. p. 41-61.

⁴⁶¹ HOLANDA, Heloísa Buarque de. Poetas rendem chefes de redação (II). *Jornal do Brasil*, Coluna B. Rio de Janeiro, 12 nov. 1983.

⁴⁶² Ibid.

⁴⁶³ Essa leitura da Tropicália é recorrente em várias produções. Ver: CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 2013; COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010; DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Tradução: Cristina Yamagami. São Paulo: UNESP, 2009; FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê, 1996.

texto, a coluna *Geléia geral*. A despeito da possibilidade de considerá-lo um mito cultural, forjado nas práticas discursivas produzidas no Piauí, terra natal do poeta, e mesmo fora dela⁴⁶⁴, não me parece, portanto, inocente a atitude de Holanda, em exaltar Torquato e a dita coluna nesse espaço, assim como não me parecem inocentes outras iniciativas posteriores de afirmação de mais uma tentativa midiática de refletir sobre a cultura brasileira.

O tom utilizado por Heloísa Buarque de Holanda, em 1983, faz ainda mais sentido se pensarmos que outros discursos a respeito dos acontecimentos culturais do Brasil emergiriam, ainda com mais força, no final da década de 1990. Naquele momento histórico, especificamente nos anos 1996 a 1998, se tornavam recorrentes notícias, matérias de jornal, programas de televisão, entrevistas e tantos outros eventos midiáticos que comemoravam os 30 anos da Tropicália, inserindo-a no interior de tantas outras iniciativas e movimentos da música popular brasileira. Em paralelo à produção acadêmica já citada, emergiam textos que partiam dos próprios artistas e intelectuais que participaram dos acontecimentos da época. Obras revisionistas, tais como *Tropicalista luta lenta*, de Tom Zé⁴⁶⁵, *Noites tropicais*, de Nelson Motta⁴⁶⁶, ou *Chega de saudade*, de Ruy Castro⁴⁶⁷, fermentavam um debate que já era feito pelo crítico cultural Carlos Calado, que, em seu *Tropicália: a história de uma revolução musical*, buscava evidenciar o “movimento tropicalista” como sendo algo centrado nas figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil, sendo as demais produções futuras, encabeçadas por artistas como Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Kleiton e Kledir, herdeiras do Tropicalismo.⁴⁶⁸

Nesse momento histórico, figuras como Gal Costa e Caetano Veloso demonstravam seu esforço para agregar em torno de si os múltiplos significados que se construía em torno da Tropicália, e, em medida mais ampla, das dizibilidades a respeito do Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Nesse mesmo contexto, em janeiro de 1998, jornais noticiavam que a Tropicália teria um bloco de Carnaval na Bahia⁴⁶⁹, e, em maio daquele mesmo ano, artistas como Belchior e Cássia Eller, dentre outros, participariam da coletânea musical *Canções do Divino Mestre*, conceituado pela imprensa da época como uma produção “pós-tropicalista”.⁴⁷⁰

⁴⁶⁴ BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica*. Curitiba: Prismas, 2016.

⁴⁶⁵ ZÉ, Tom. *Tropicalista luta lenta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

⁴⁶⁶ MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

⁴⁶⁷ CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

⁴⁶⁸ CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

⁴⁶⁹ TROPICÁLIA terá bloco no Carnaval baiano. *O Dia*, Teresina, p. 21, 15 jan. 1998.

⁴⁷⁰ No âmbito televisivo, é possível lembrar que, no final do ano de 1997, era realizado o especial Som Brasil Tropicália, promovido pela Rede Globo de Televisão, que propunha uma reunião dos antigos “amigos tropicalistas”, congregando tanto figuras como Caetano e Gilberto Gil, quanto a dita “nova geração de baianos”,

Tanto no texto de Holanda quanto nos múltiplos acontecimentos que se processariam na década de 1990 é possível perceber que estes sujeitos sentiam uma necessidade premente em remeter à continuidade. O texto de Holanda, por exemplo, se esforçar em pinçar, no fragmento que toma de Torquato Neto, aquilo que nas suas maneiras de enxergar, no momento histórico que pinça, a cultura brasileira, uma retomada de visões modernistas. Se Heloísa Buarque de Holanda vê remessas de Torquato a Oswald de Andrade, quando esse diz “no jornal ando todo o presente”, ao falar da Tropicália nos anos 1990, ao celebrá-la como uma tentativa de dizer o Brasil sob a ótica de uma antropofagia cultural, um outro tanto conjunto de sujeitos promovia uma reapropriação dos discursos de outrora, dando-lhes vitória.

O caso a ser pensado, nesse trabalho, é que a Tropicália, tal como defendera Edwar de Alencar Castelo Branco, não se tratou de um movimento cultural organizado *a priori*. Sua conformação se deveu, muito mais, a um conjunto descontínuo de acontecimentos, na história da cultura brasileira recente, presente em iniciativas artísticas de muitas naturezas.⁴⁷¹ No entanto, o peso das análises produzidas *a posteriori* se impõem às tentativas, que se desenrolaram a contrapelo, de desconstruir, arqueologicamente, os discursos de vitória sobre o chamado movimento tropicalista como uma tentativa marginal de dizer o Brasil. No entanto, aquilo que poderia ser visto, em meados dos anos 1960, como iniciativas de ruptura e fragmentação com as propostas estéticas e políticas de um tempo – a bossa nova, a arte engajada, a Jovem Guarda – ganhava, poucos anos depois, forma de um movimento organizado, grandioso, com amplo espaço na mídia e defensores empedernidos. Não é estranho perceber, mesmo nas linhas que se propõem mais sóbrias sobre o assunto, como aquelas escritas por Frederico Coelho, autor da tese *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*, resquícios de uma Tropicália que se deseja vencedora, armada de amplo aparato ideológico e evidentemente organizada⁴⁷², tal como fala a canção homônima de Caetano Veloso, que, assim como a coluna *Geléia geral*, foi voluntariamente indicada como um dos manifestos do dito “movimento”.

Voluntariamente nomeada como um movimento plural, antropofágico e demarcado pela estética do deboche, a Tropicália, tal como aponte no primeiro capítulo, não seria, em suas intenções, muito diferentes de outras tentativas de afirmação da cultura brasileira. Dizia-se

tais como Daniela Mercury e Carlinhos Brown. Ver: SOM Brasil apresenta “Tropicália”. *O Dia*, Teresina, p. 23, 19 dez. 1997; UMA visão excêntrica do Tropicalismo. *O Dia*, Teresina, p. 18, 14 mar. 1998.

⁴⁷¹ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

⁴⁷² COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*: cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

herdeira de Oswald de Andrade e de algumas – muitas – propostas do modernismo paulista. Assim como a luso-tropicologia freyreana, buscava dar forma a uma cultura brasileira híbrida, e, se não harmoniosa, certamente celebradora da pluralidade. Tal como o armorialismo de Ariano Suassuna, encontrou na mídia espaço de divulgação de suas ideias. Exemplo disso seria o amplo amparo de artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia em programas de televisão, a aliança destes com grandes gravadoras, tais como a Polygram, e a evidente tendência de serem os detentores das verdades presentes nos discursos de documentários sobre a época, tais como *Uma Noite em 67*, de Renato Terra e Ricardo Calil, lançado em 2010⁴⁷³, e *Tropicália*, de Marcelo Machado, lançado em 2012⁴⁷⁴. A grande preocupação em ambos em muito se assemelha àquela da produção memorialística e historiográfica que se deu desde os anos 1970: queria-se demarcar um lugar de poder sobre uma época, um lugar hegemônico e patrimonializado, que deveria ser reverenciado pelas gerações futuras.

Pensado como parte de uma discussão que vinha sendo retomada, as questões que medeiam a querela entre Ariano Suassuna e Caetano Veloso dizem respeito, portanto, a um lugar próprio na história do Brasil. A dimensão de tempos que se inter cruzam na história da cultura brasileira parece ganhar, nesse sentido, a lógica proporcionada por um *espaço de experiências*⁴⁷⁵ vivenciadas pelos sujeitos postos. Suas vivências, no entorno das décadas de 1960 e 1970, instituíam os lugares que ocupavam nos debates intelectuais dos anos 1990, nos quais se punham à prova seus posicionamentos e suas contradições. A invocação do folclórico e de uma cristianização da cultura brasileira por Ariano Suassuna, insinuando o maniqueísmo – a busca por demarcar claramente a existência do bem e do mal – aparecem, portanto, como a motivação central da provocação lançada a Caetano Veloso, contrapondo-se, dessa maneira, à teogonia dos baianos. A “resposta tropicalista” continuaria, na mesma esteira filosófica lançada por seu provocador:

Se digo que sua verdadeira discussão seria aquela, é por causa do exemplo escolhido por Ariano. Mas igualmente verdadeiro e seu seria discutir com Ariano se a afirmação cultural do Brasil reduz-se mesmo ao programa algo kitsch de estilização bairrista da arte folclórica do Nordeste como forma de restauração do medievo ibérico. Porque o verdadeiro opositor do dogma armorial é o natural rigor da bossa nova.

⁴⁷³ UMA NOITE EM 67. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. Brasil, 2010, 93 min. son. color.

⁴⁷⁴ TROPICÁLIA. Direção: Marcelo Machado. Brasil, 2010, 87 min. son. color.

⁴⁷⁵ A ideia de *espaço de experiências* se observa como uma dimensão temporal que diz respeito às vivências de sujeitos em um certo tempo-espaço, cuja temporalidade se observa no seu entrecruzamento com o *horizonte de expectativas*. Ver: KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: uma contribuição para a semântica dos tempos históricos*. Tradução: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006. p. 21-39.

Tom Zé está certo. O valor do tropicalismo se resume a sua coragem de gritar que não podemos fugir às responsabilidades criadas por João Gilberto e Tom Jobim. Ariano fala com frequência contra o tropicalismo, mas suas poucas palavras de desprezo pela arte de Jobim foram mais eloquentes.

[...]

E não porque Ariano creia em Deus e eu não creia – que João Gilberto crê talvez com mais firmeza –, mas porque o que vislumbro por trás da hipótese de o armorial (e não a bossa nova) ser o dominante ou hegemônico é um Brasil onde ódios irracionais como esse contra travestis sejam a norma e a lei oficiais. Quando grito, cada vez que se arma uma celebração retrospectiva do tropicalismo, “a luta continua”, é isto que estou querendo dizer.⁴⁷⁶

A querela cultural, travestida de debate filosófico, entre Ariano Suassuna e Caetano Veloso, traz consigo um bom pretexto para algumas das discussões possíveis a respeito da constituição de uma *linha evolutiva da cultura brasileira*, que se precipitariam nos momentos posteriores aos filmes de Jomard Muniz de Britto nos anos 1970. O debate erudito, ora travado por armorialistas e tropicalistas, vaza as fronteiras da cultura brasileira para perscrutar, além de si mesmos, alguns argumentos possíveis, nos quais consolidariam suas muralhas conceituais. Dessa maneira, a reflexão feita por Dostoiévski, através de seu personagem, Ivan Karamazov, ora tomada por Ariano, incide em outras reflexões possíveis, transformando-se em uma metáfora. Deus, a figura sagrada, poderia ser lida como signos que representam as visões canonizadas, sacralizadas, de Brasil. “Se Deus não existisse, tudo seria permitido”, diria o romancista russo, pelos lábios de Ivan. No tempo-espço em que se discute um lugar para essa cultura, no entanto, é possível perceber que o posicionamento do dramaturgo de Taperoá é favorável à existência de Deus, e, portanto, de limites aos significados do Brasil. A metáfora de Dostoiévski se aplica, nesse sentido, às possibilidades oferecidas aos vislumbres de um país, uma vez que se as tentativas de delimitação da ideia de cultura brasileira – salvaguardadas, deificadas e cristalizadas por instrumentos políticos, ideológicos e institucionais – não existissem, todo e qualquer delírio sobre esta referida cultura seria permitido.

A partir dessa análise, cabe notar que a tentativa de nomeação e demarcação de um local para a cultura configurou, em uma duração que extrapolava mesmo os momentos em que tais eventos eram mais evidentes, uma relação identitária de tensões e aproximações. Na medida em que se pode compreender a inexistência de um *eu* idêntico a si mesmo, particularizado, iluminista e único, é igualmente possível pensar a necessidade de vislumbrar a identidade como algo fluido, móvel, configurado na multiplicidade de matrizes que ora compõem os sujeitos.⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ VELOSO, Caetano. Dostoiévski, Ariano e a pernambucália. *Folha de S. Paulo*, 02 nov. 1999. Folha Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0211199915.htm>> Disponível em: 22 dez. 2014.

⁴⁷⁷ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

Esses sujeitos eram e são profundamente diversos, e igualmente diversas eram as suas expressões. Provavelmente, no entanto, algo todos eles tinham em comum: a necessidade de produzir, discursivamente, um Brasil dos sonhos. Mas que sonhos, afinal, traziam consigo? É provável que a colocação de Castelo Branco, a pretexto do processo de invenção discursiva da Tropicália, que ora vinha sendo expressa na figura de Caetano Veloso, nos ajude a refletir a respeito:

[...] Está claro – creio – que um Brasil dos sonhos é algo muito relativo em uma sociedade, como a nossa, com grande desigualdade social, se este for o critério, mas também com múltiplas referências artísticas e culturais, o que também torna difícil a unanimidade em torno de um sonho. Penso então que apenas porque aprendemos a ver o sujeito Caetano como o nosso guia, na verdade tropical – isto ainda antes do lançamento do livro –, desaprendemos a ver outros sujeitos e manifestações que igualmente propunham um sonho de Brasil. [...] ⁴⁷⁸

Penso, pois, que nem Ariano nem Caetano – embora ambos estabelecessem tal coisa como devir –, tampouco Gilberto Freyre, Florestan Fernandes, ou quaisquer outros que, historicamente, tenham isso buscado, acumulavam em torno de si a *verdade tropical*, ou seja, a única maneira de dizer e pensar o Brasil. Suas visões, a pretexto de demarcar um lugar para a contemporaneidade brasileira, tinham como objetivo maior manter vivo um debate que continuaria ainda mais vivo nos anos que viriam a seguir. A exemplo disso, em 2003, o intelectual multimidiático Rogério Duarte publicava *Tropicaos*, compilação de um conjunto de textos seus, nos quais conformava uma espécie de inventário da Tropicália dos anos 1960, vista, evidentemente, a seu modo. Inserida no âmbito de uma série de outras leituras que remetiam aos acontecimentos do período, a publicação trazia como seu diferencial o fato de perceber, de maneira provocativa, a existência de pelo menos três dimensões de Tropicália: a dos *tropicalistas mortos* (Hélio Oiticica e Torquato Neto), a dos *tropicalistas ricos* (Caetano Veloso e Gilberto Gil) e, por fim, o *verdadeiro tropicalismo*, aquele que, em sua visão, jamais teria acontecido, uma vez que fora reprimida pela ditadura. Em suas próprias palavras, potencialmente autobiográficas, o Brasil que emergiria dessa Tropicália era um Brasil revolucionário, cuja potência existiria no mito da sua transformação em uma nação grandiosa e eloquente. Para ele, as respostas estariam justamente na “manifestação dessa audácia

⁴⁷⁸ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 106-107. Grifo do autor.

brasileira”: a verdadeira vida ainda estaria por ser inventada, bem como o “verdadeiro tropicalismo”.⁴⁷⁹

Corroborando com o revisionismo potencialmente crítico de Rogério Duarte, em 2012, o compositor Tom Zé, também considerado uma das figuras proeminentes, porém pouco evidenciadas, da Tropicália, lançaria não um livro, mas um álbum sonoro, onde igualmente produziria uma revisão crítica dos anos 1960 e 1970. *Tropicália lixo lógico* já nascia, desde seu título, como um instrumento que pretendia submeter o *movimento tropicalista*, tal como essa havia se constituído, ao formigamento constitutivo de seus começos. Em cada uma de suas canções – tais como *Tropicalea Jacta Est*, que grava com a cantora Mallu Magalhães – Tom Zé, ainda que revestido de um possível ideal conciliatório⁴⁸⁰, procura explodir os alicerces nos quais se basearam esse movimento cultural, alterando sua imagem para a de um antimovimento. Uma das letras com maior potencial detonador é a de *Apocalipsom A (O Palco no Fim do Começo)*, gravada em dueto com o rapper Emicida, no qual enxerga a Tropicália não como uma unidade, mas como uma mistura difusa de signos, imagens, textos e personagens, nascendo como um jorro de vômito, uma mistura nada fina, mal aceita e mal digerida entre “Deus e o Diabo”, “fé e conhecimento”, “o saber de Aristóteles com a cultura do mouro”, “Apolo, Macunaíma, Diana, Vênus, Urânia, Chiquinha Gonzaga e Bethânia”:

Personae iures alieni
 Diabo e Deus numa sala
 Firmou-se acordo solene
 De unir em casamento
 A fé e o conhecimento

Casou-se com muita gala
 O saber de Aristóteles
 Com a cultura do mouro
 Pra ter num só filhote
 O duplicado tesouro

E toda casta divina
 Estava lá reunida
 Apolo e Macunaíma
 Diana, Vênus, Urânia
 Chiquinha Gonzaga Bethânia

O diabo ali presente

⁴⁷⁹ DUARTE, Rogério. Tropicália revisitada. In: _____. *Tropicaos*. Organização: Narlan Ramos, Mariana Rosa e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azogue, 2003. p. 149-150.

⁴⁸⁰ Tal como afirma Emília Saraiva Nery, em sua tese de doutorado, Tropicália lixo lógico marcaria uma reconciliação entre Tom Zé e Caetano Veloso, que faria questão de elogiar o trabalho, elogio que seria divulgado pelo próprio Tom Zé em entrevistas e em seu site. Ver: NERY, Emília Saraiva. *A imprensa cantada de Tom Zé: entre o tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964-1999)*. 2014. 274 p. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. p. 242.

de todo banco gerente
(Conforme o cabra da peste
chamado Bertold Bretch)

Tinha comida e regalo
tinha ladrão de cavalo
pai de santo e afetado
Padre, puta e delegado

E as meninas meu rapaz
Cresceu depressa demais
anda presa na soltura
circula na quadratura
e o sossego ela não deixa em paz

Cada dia mais esperta
A molecada desconcerta
No senso que ela retalha
Não há quem bote cangalha
se você faz represália
ela não passa a mão na genitália
esfrega na sua cara

Mas...
Onde a cultura vige
e o conhecimento exige
recita noblesse oblige
com veludo na laringe
castiça cantarolando
Quod era demonstrandum
e recebida na sala
Se trata por tropicália⁴⁸¹

Como se pode perceber, exemplificados no trecho de ensaio e na canção, as afirmações de Rogério Duarte e Tom Zé frutificam quando pensamos no conjunto de visionários que, entre as décadas de 1960 e 1980, lançaram olhares sobre o *Brasil profundo*, desinventando-o e invertendo o polo de sua realidade. Tomando os escritos desses personagens, analisados anteriormente, o Brasil emergiria do potencial criador do *caos*, de uma visão de sua tropicalidade que ainda não havia sido fabricada, encontrando-se do lado de fora dos espaços institucionais de saber e poder que mediam a relação entre o conhecimento (ou uma ideia de cultura) e o povo. Esses espaços, responsáveis pela elaboração de uma produção discursiva empoderada, potencializada como verdade, haviam construído dizeres e fazeres que, impedindo a passagem de outros, reificavam seus sujeitos e suas próprias narrativas.⁴⁸² Por todos esses

⁴⁸¹ ZÉ, Tom. Apocalipsom A (O Palco no Fim do Começo). In: _____. *Tropicália Lixo Lógico*. São Paulo: Natura, p2012. 1 disco sonoro.

⁴⁸² FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

motivos, a economia simbólica contida nos escritos de Rogério Duarte e na musicalidade de Tom Zé dão vazão ao fato de que essa pretensa *cultura brasileira* – dita, afirmada, inventada e, em larga medida, imposta como padrão estético, político e ideológico para o Brasil – não daria conta de necessidade de entrever as questões profundas de um país cuja potência deveria ser historicizada.

Essas considerações permitem que entrevejamos um sujeito perdido entre as deserções de uma linguagem entre a qual cambiava. Afinal de contas, Jomard Muniz de Britto percorreu, entre os anos 1960 e os dias que se aproximavam, um caminho nada ortodoxo, em se tratando de formação intelectual e de militância cultural. Entre a vivência universitária do início dos anos 1960 e a experiência tropicalista do final dessa década, entre essa e a guerrilha superoitista dos anos 1970, e, mais adiante, entre esse momento de sua vida intelectual e o que viria a seguir, temos a constituição de muitos Jomares, de tantos sujeitos que efluem, que lutam entre si, que se enfrentam, que morrem e nascem outro. No final dos anos 1970 e início dos anos 1980, e a ainda tímida abertura do regime político civil-militar do Brasil, Jomard vivencia novamente a experiência de docente universitário, voltando a atuar como professor da Universidade Federal da Paraíba. Na mesma época, passa a atuar na Fundação de Cultura, órgão então vinculado à prefeitura da cidade do Recife. No entanto, em 1987, sob a gestão de Jarbas Vasconcelos na administração da cidade, Jomard é tomado de assalto com a notícia de sua demissão do órgão. Aparentemente surpreso com a notícia, concede, em 03 de maio daquele ano, uma entrevista ao *Jornal do Commercio*, onde, em sua conversa com o jornalista Marcelo Pereira, atribui sua demissão à permanência de valores conservadores nas políticas culturais pernambucanas:

[...] A psicanálise que faço é que a cultura pernambucana continua sendo uma cultura muito enfeudada. São grupos, micropoderes, que lutam até o fim dentro das suas fronteiras. O desejo nosso sempre foi alargar essas fronteiras. Eu disse em uma entrevista que inclusive desagradou algumas pessoas, uma coisa que achou boa repetir: me perguntaram o que eu achava da cultura pernambucana, quando o governador estava assumindo, e eu dizia que o governador falava muito do ponto de vista que “a cultura é do povo”. Mas para chegar a essa captação, a essa recepção da cultura legitimamente do povo, você tem que passar por muitas mediações, que são os grupos culturais, organizadores da cultura, os presidentes das fundações.⁴⁸³

Não cabe a mim especular sobre os motivos que levaram, de fato, Jomard Muniz de Britto a ser demitido da Fundação de Cultura. Entretanto, é curioso perceber que a forma com a qual se apresenta nessa fala é distinta da que explora em outras formulações suas. Trata-se de

⁴⁸³ PEREIRA, Marcelo. Tempos e abismos de Jomard Muniz. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 124.

uma fala institucional, uma fala que ele parece desejar que seja entendida de uma maneira mais clara, ausente das suas constantes metáforas. Cabem, além disso, algumas considerações que, a partir de sua fala, ficam implícitas sobre suas opiniões, ainda permanentes, sobre a condução das políticas culturais em Pernambuco. Para ele, permanecia o chamado “feudalismo cultural”, averso à modernidade; permanecia o jogo de poder que, no âmbito da cultura, fazia valer os dispositivos de disciplinação das práticas culturais, como formas de enquadrar as políticas de valorização de uma certa cultura brasileira, nordestina e pernambucana no interior de uma função estratégica dominante.⁴⁸⁴ E, diante dessas permanências, se instaurava, agora de maneira definitiva, o espectro do ressentimento, o apodrecimento de uma linguagem já gangrenada, que, se outrora gerara guerra, agora o conome, confirmando que sua luta contra gigantes moinhos de vento parecia, mais do que nunca, uma luta vã.

Nesse sentido, as esgrimas de Jomard Muniz de Britto, que, a certa altura, havia se enxergado como um exército de um homem só, apareciam como vertentes que escorriam pelos entremeios da cultura canônica, espertando lugares de fala outros, e estabelecendo contrapontos à sua linha evolutiva. Na medida em que seria considerado, inclusive pela própria imprensa que o buscou entrevistar e enquadrar, como *último dândi*, Jomard passaria a não mais propor uma tentativa de explicá-la, ainda que de maneira combativa, em relação às concepções mais aceitas. Procuraria, ao contrário, fugir dela, romper com ela, escapar pelas brechas de suas possibilidades. Suas entrevistas mais recentes são potentes em denotar um personagem que em nenhum momento nega a si mesmo, mas que, no ato de aceitar as suas contradições, desliza por entre os dedos dos enquadramentos, das tentativas de captura e de canonização de suas ideias, potencialmente subcanonizadas. Tal maneira de se posicionar encontra lugar, por exemplo, na entrevista concedida ao jornalista Carlos Adriano, da qual tratei anteriormente. Nesta, em uma das partes estrategicamente silenciadas em sua posterior publicação no volume *Encontros*, organizado por Sergio Cohn, ao ser indagado sobre suas polêmicas com Ariano Suassuna, sua amizade com Glauber Rocha, ou mesmo sobre movimentações culturais mais recentes, como o *mangue beat*, Jomard parece não se deixar tomar, sempre usando da linguagem como um instrumento de fuga, atentando contra a palavra, usando e abusando dos sofismas, fazendo da linguagem uma forma de promover o enigma:

Quando A.S. (amado sofista?) defende como fundamento do Armorial “uma arte erudita brasileira a partir das raízes populares”, seu projeto estético-ideológico está bem definido. Paradigma transdogmático. De Euclides da

⁴⁸⁴ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução: Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2013.

Cunha a Mário de Andrade, ultra(re)passando o integralismo de Plínio Salgado. Ou não, como ainda repetiriam os indóceis bárbaros.

De qualquer entre-lugar do planeta mangue-dendê-olodum-aparelhagem. Ariano Suassuna, em termômetro global do “conteúdo Brasil”, representa a vitória ou hegemonia do nacional-popular: tanto do ponto de vista fervoroso da esquerda católica e do catolicismo sertanejo (sic) como da mais-valia do riso globalizado. Pela intervenção audiovisual de Guel Arraes chegamos ao clímax misericordioso do Neon-Armorialismo. O “Auto da Compadecida” enfrentando não apenas as guitarras elétricas da arqueologia tropicalista, mas também desmascarando todas as terras em transe e bandidos da luz vermelha. Em nome do Pai e do Brasil Profundo. Muito além e aquém dos “dogmas mentais” e metaleiros. Muito pelo contrário: transpondo e transbordando as teorias da complexidade. Pós-Freud. Pós-Marx. Pós-Morin. Ariano par-lui-même.

[...]

Diante do perfil tão multifacetado, como não continuar admirando e homenageando nosso gênio da nordestinidade? Da brasilidade? Do terceiro-mundismo? Do nacional-popular eternamente em berço esplêndido?⁴⁸⁵

O que é possível entrever dessa maneira de posicionar-se diante do Brasil adotada por esse Jomard Muniz de Britto, que parece, curiosamente, hoje, querer se desvencilhar do conflito com Ariano Suassuna, que outrora marcou suas vivências? O que, numa primeira e mais ingênua visada, poderia parecer uma tentativa de reconciliação, aponta para muito além das polêmicas que, no passado, os envolveram. Se tomarmos esse trecho de entrevista juntamente com os artigos publicados por Ariano Suassuna e Caetano Veloso nos anos 1999 – embora os dois artigos, ao contrário da entrevista, assumam a postura do debate frontal –, encontramos neles questões que mobilizaram artistas e intelectuais no passado, vivas e presentes. São elas que, hoje, ainda parecem entrelaçar não apenas Jomard aos seus antigos afetos e desafetos, mas também aos demais visionários de um Brasil profundo, que, numa dimensão temporal elasticizada, propuseram vislumbres da brasilidade. Podemos perceber, no trecho acima, que o tom aparentemente conciliatório de Jomard cai por terra diante da ironia que assume ao chamar Ariano Suassuna de “gênio da nordestinidade, da brasilidade, do terceiro-mundismo, do nacional-popular eternamente em berço esplêndido”, ao celebrá-lo “em nome do Pai e do Brasil Profundo”.

A postura de escárnio, portanto, é uma permanência na visão de Brasil lançada por Jomard. A mesma postura que demarcou sua decepção com o Brasil, sua necessidade de vê-lo explodir em mil pedaços, dá forma ao sorriso recheado de ironia que este abre ante a denotação dessa ilha. Esses imprevisíveis significados que explodem a partir dos estilhaços chamuscados da carbonizada Ilha Brasil expressam a ruptura com a ideia tóxica de uma identidade fixa e a

⁴⁸⁵ ADRIANO, Carlos. O último dândi. *Revista Trópico*, 2005. Obtido em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2604,3.shl>> Acesso em: 27 fev. 2016.

emergência de um ideal de subjetividades, de identidades flexíveis. Uma vez que pensamos a *vontade de verdade* como estando articulada a um poder do qual emanam os discursos⁴⁸⁶, cabem pensar que suas falas intentaram interditar tantas outras, cujo desejo de falar terminou sendo calado ante as vozes vitoriosas. À margem da linha evolutiva que, rivalmente, cada um deles tentou nomear, perambulavam outros sujeitos e leituras sobre o Brasil. Convergindo com minha afirmativa, é possível ver pelas frestas o extrato de uma carta, endereçada do escritor paraibano Bráulio Tavares a Jomard Muniz de Britto em 8 de junho de 1984. O conteúdo da carta, enigmático e fragmentário, pode servir de pista para as discussões que pretendo fazer neste capítulo:

Jomard:

Literalmente soterrado sob laudas e laudas de Modernidade, não tenho outra alternativa senão pensar no assunto. Primeiro ponto: gostaria que fosse inventada uma palavra nova para falar no assunto sem que todo mundo começasse a pensar na Semana de 22. Segundo ponto: uma referência mais substancial seria o Tropicalismo, embora já seja também verbete de enciclopédias da Editora Abril: mas já é algo que envolve música popular & cinema & TV & cultura-de-massas, portanto dá de goleada nessas outras modernidades antigas. Terceiro ponto: a Modernidade fluida, impalpável, ectoplásmica de H. Lefebvre (tô citando a partir das citações no teu artigo no “Correio”) é uma coisa meio **atonal**, né não? Propor uma coisa com essa vagueza toda é garapa, se eu quisesse eu inventaria uma moda assim toda semana. Quarto ponto: se até Zé Guilherme Melquior, que nunca li, mas que não tenho vontade de ler, se permite inventar uma modernidade própria para consumo interno, então, ora que diabo, qualquer um pode inventar a sua. Eu também posso inventar uma minha, de repente batizo até de Silibrina, que pelo-sim-pelo-não é um nome carismático e que não tem no dicionário. Porque de repente chega um cara e diz que moderno é tudo que mistura a casa-grande e a senzala (e eu perguntaria: e por que, em vez de Casa-grande, não se mistura Sócrates?). E vem outro e diz que moderno é o que mistura o primitivismo e a tecnologia, formiplac-e-céu-de-anil. E vem um terceiro e diz que moderno é o que mistura o LSD com o PMDB; e outro diz que não, que é misturar ideogramas chineses com video-games americanos, e por aí vai. Resultado: cada qual inventa sua receita de ser moderno – mas nenhum ainda disse nada do modelo do meu terno.⁴⁸⁷

Esse trecho pode ser tomado como um pretexto para observar as discussões sobre o Brasil e a cultura brasileira forjados ao longo das décadas anteriores, mas vívidos na época em questão. Se, por um lado, expressa uma necessidade de manter vivo um debate antigo – a indagação sobre que lugar ocupa a cultura na forjação de uma nação e de sua pretensa modernidade –, por outro, torna-se um exemplo potente de como a ideia do *moderno*, no interior

⁴⁸⁶ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola

⁴⁸⁷ TAVARES, Bráulio. Cartas de Bráulio Tavares. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Bordel brasileiro bordel*: antropologia ficcional de nós mesmos. Recife: Comunicarte, 1992. p. 171. Grifo do autor.

dessa mesma cultura, ganha uma extensão fluida e profundamente problemática. Refletindo mais detidamente sobre esse texto, é possível perceber que nele é colocado em suspeição o conceito tradicional de modernidade, uma vez que seu autor, em tom irônico, polemiza o local que este ocuparia nas discussões sobre a cultura brasileira, bem como sua própria nomeação, sob a forma de uma linha traçada em forma de reta no sentido evolutivo. Assim como o famoso cachimbo do quadro de René Magritte nos denota uma relação entre a imagem e o seu significado, a ideia de *modernidade* se articula aos movimentos e textos que a ela fizeram reverência⁴⁸⁸, tal qual levanta Braulio Tavares: a Semana de Arte Moderna de 1922, a Tropicália e as reflexões do filósofo Henri Lefebvre⁴⁸⁹. O resultado dessa reflexão parece ser uma tentativa rebelde de (re)nomeação de um conceito, que se desdobra a partir de muitas possibilidades, uma vez que “cada qual inventa sua receita de ser moderno”: a *casa-grande* de Gilberto Freyre, o hibridismo tropicalista *formiplac-e-céu-de-anil*⁴⁹⁰, a articulação entre os universos orientais e ocidentais.

A carta nos dá outras pistas e serve como importante ponto de partida. Cabe observar que nela fragmenta-se um olhar sobre o Brasil: não mais Pindorama, o país do futuro, ordenado por uma lógica de progresso, tal como desejavam os modernistas de São Paulo da década de 1920, tampouco o saudoso Brasil freyreano, onde ressonavam no mesmo compasso batuques negros e acordes portugueses. Também parecia ser um Brasil incomodado com as amarras de uma inventada Tropicália, que se tornara um objeto enlatado, capturado pelos instrumentos

⁴⁸⁸ A análise do quadro *Ceci n'est pas a pipe (Isto não é um cachimbo)*, de René Magritte, é feita por Michel Foucault, onde este coloca o quão desconcertante é tanto o fato de ser inevitável relacionar o texto com o desenho quanto ser impossível definir o plano que permitiria dizer que a asserção é verdadeira, falsa ou contraditória. Ver: FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução: Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2014. p. 22.

⁴⁸⁹ LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Tradução: Jehovanira Chrysóstomo de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

⁴⁹⁰ A referência é à canção *Geléia geral*, com letra de Torquato Neto e música de Gilberto Gil: “Um poeta desfolha a bandeira / e a manhã tropical se inicia / Resplandente, cadente, fagueira / Num calor girassol com alegria / Na geléia geral brasileira / Que o jornal do Brasil anuncia // Ê bumba iê iê boi / Ano que vem mês que foi / Ê bumba iê iê iê / É a mesma dança, meu boi // Ê bumba iê iê boi / Ano que vem mês que foi / Ê bumba iê iê iê / É a mesma dança meu boi // ‘A alegria é a prova dos nove’ / E a tristeza é teu Porto Seguro / Minha terra é onde o Sol é mais limpo / Em Mangueira é onde o samba é mais puro / Tumbadora na selva-selvagem / Pindorama, país do futuro // Ê bumba iê iê boi / Ano que vem, mês que foi / Ê bumba iê iê iê / É a mesma dança, meu boi // É a mesma dança na sala / No Canecão, na TV / E quem não dança não fala / Assiste a tudo e se cala / Não vê no meio da sala / As relíquias do Brasil / Doce mulata malvada / Um LP do Sinatra / Maracujá mês de abril / Santo barroco baiano / Super poder de paisano / **Formiplac e céu de anil** / Três destaques da Portela / Carne seca na janela / Alguém que chora por mim / Um Carnaval de verdade / Hospitaleira amizade / Brutalidade, jardim // Ê bumba iê iê boi / Ano que vem, mês que foi / Ê bumba iê iê iê / É a mesma, dança meu boi // Ê bumba iê iê boi / Ano que vem, mês que foi / Ê bumba iê iê iê / É a mesma dança, meu boi // Plurialva, contente e brejeira / Miss linda Brasil diz: ‘Bom Dia’ / E outra moça também, Carolina / Da janela examina a folia / Salve o lindo pendão dos seus olhos / E a saúde que o olhar irradia // Ê bumba iê iê boi / Ano que vem, mês que foi / Ê bumba iê iê iê / É a mesma dança, meu boi // Um poeta desfolha a bandeira / E eu me sinto melhor colorido / Pego um jato, viajo, arreberto / Com o roteiro do sexto sentido / Faz do morro, pilão de concreto / Tropicália, bananas ao vento // Ê bumba iê iê boi / Ano que vem, mês que foi / Ê bumba iê iê iê / É a mesma, dança meu boi // Ê bumba iê iê boi / Ano que vem, mês que foi / Ê bumba iê iê iê / É a mesma dança, meu boi”

mediáticos. No interior de sua narrativa, pulula uma modernidade brasileira marcada pela bricolagem, a mistura fina que a delinearla seria modeladora de um Brasil que escorria pelos significados de palavras novas, ou pelo menos pouco utilizadas nas suas delimitações mais tradicionais:

Porque eu vejo essa multiplicidade como uma coisa essencial para um trabalho criador. Alguns a sacrificaram em benefício de uma obra mais nítida, mais cortante, mais monobloco. Mas se existe algo que eu me atreva a chamar de Modernidade na minha língua, passa por aí. Não é um critério cronológico, não é um critério vanguardista (“Quem primeiro fez isso foi Fulano de Tal”), não tem muito a ver com contestação em qualquer plano (estético, político, existencial), ou pelo menos não-o-tem-necessariamente: tem a ver com o fato de permitir múltiplas leituras, uma vez que se trata de uma escritura múltipla. E essa multiplicidade, em grande números dos casos, é obtida através da mistura, que pra mim é a figura poética por excelência. Miami com Copacabana, chiclete com banana, Smetak com muzak, maracatu com Maracanã. [...] ⁴⁹¹

As diferentes perspectivas apontadas por Bráulio Tavares, em torno da modernidade proposta para o Brasil, se apresentavam, ao mesmo tempo, como uma interpretação e um projeto político para o país. Se, por um lado, a atitude desse autor poderia denotar algum traço de narcisismo conceitual, é evidente em seu texto a necessidade de gestar palavras, ou, pelo menos, de perceber que nelas nada se encerra, mas que tudo pode se metamorfosear, ganhando outros tantos possíveis – e imprevisíveis - significados⁴⁹². Diferente dos sujeitos a quem, direta ou indiretamente, se refere, sua ideia de modernidade não se centra em uma linha evolutiva, tal como propuseram, anos atrás, intérpretes do Brasil como Gilberto Freyre ou Caetano Veloso, tampouco numa vertente político-ideológica, como apontara Florestan Fernandes e seus contemporâneos, muito menos em uma dimensão conceitual-estético-existencial, como, em linhas gerais ou específicas, propuseram figuras tais como os modernistas paulistanos de 1922 ou Ariano Suassuna em recortes mais recentes.

Dessa maneira, a cultura brasileira que emergiria entre *tradições* e *dicções*, tal como esforçaram-se em estabelecer os sujeitos que cito acima, habitaria, igualmente, um outro terreno, o das *contra-dicções*, menos falado porque menos desejado e potencialmente incômodo, no interior do qual haveriam de explodir suas principais linhas de fuga. Em suma, é no interior dessas *contra-dicções* que explodem uma gama de possibilidades-limite para se pensar o Brasil. Não mais organizadas, canonizadas, parte de uma nomeação legitimada por

⁴⁹¹ TAVARES, Bráulio. Cartas de Bráulio Tavares. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Bordel brasileiro bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992. p. 173.

⁴⁹² ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. *Os últimos dias de Paupéria*. Organização: Waly Sailormoon. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

saberes e poderes institucionais, acadêmicos ou midiáticos. Nasceram, portanto, como experiências marginais, bastardas, que buscam *escrever* o Brasil a partir de deslizamentos por entre as entranhas dos cânones, e, ao mesmo tempo, de delírios, psicodelismos, próprios de sujeitos que investiram em enxergar o mundo para além da dobra que os articula a uma realidade imposta⁴⁹³. Quais seria, afinal, o suporte discursivo no qual se processavam essas contradições? No interior de que dispositivos estas atuariam, no sentido de desenredar a trama-Brasil, que problemas emergiriam, que instrumentos narrativos seriam utilizados, e, principalmente, de que forma esses instrumentos se empenhariam em fazer aparecer um Brasil profundo, cujo nascedouro não necessariamente se comportasse nos pilares ordenados dos cânones?

4.2. “O Brasil não é o meu país, é o meu abismo”: Jomard Muniz de Britto, a *festa da insignificância* e as entranhas repulsivas da Ilha Brasil

No romance *A festa da insignificância*⁴⁹⁴, do escritor tcheco Milan Kundera, quatro amigos se preparam para a festa de um quinto. Alain, Ramon, Calibã e Charles, os quatro convidados da festa de D’Ardelo, que se acredita estar à beira da morte, são jovens problemáticos e assombrados pelos fantasmas de suas vidas medíocres e desafortunadas. O primeiro, abandonado pela mãe quando pequeno, é o oposto do mito edipiano, na medida em que enxerga nas mulheres e na própria vida a existência repulsiva do feto e da maternidade. O segundo, indolente consigo e com seus desejos, sempre procrastina sua visita a uma exposição de arte pela imensa fila que sempre se apresenta. O terceiro, um ator frustrado, se faz passar por um garçom paquistanês, inventando uma língua para si mesmo, para tornar-se às pessoas mais interessante do que é. O quarto é obcecado por um livro sobre a vida do dirigente soviético Joseph Stálin. Para todos os personagens que se preparam para a festa, inclusive para Alain, que a rejeita, esta é um evento insignificante, como é insignificante a vida de D’Ardelo, fadada ao fim, e como parecem ser insignificantes as suas vidas perante as grandes transformações pelas quais passava o mundo após os acontecimentos de 1989, com a queda do Muro de Berlim e a derrocada das certezas do socialismo. Se há a necessidade de materializar em alguém esse sentimento, isso acontece na figura de Qualqueline, um “homem qualquer” que se viu vitorioso em suas aspirações de vida. O sentimento não é de decepção ou de derrota, mas de um vislumbre distópico de si, da impossibilidade de se enxergar como uma visão vitoriosa, e, nesse sentido, na aceitação de que o único caminho de suas vidas é andar pelas margens, perambular pelo

⁴⁹³ DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

⁴⁹⁴ KUNDERA, Milan. *A festa da insignificância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

insólito, vazar por entre as frestas obscuras e repulsivas do mundo e da sociedade que jamais os aceitará como modelos.

Essa reflexão, em torno de um romance recente do mesmo autor do consagrado *A insustentável leveza de ser*⁴⁹⁵, pode parecer desnecessária quando tomamos o nosso objeto. No entanto, ela remete a questões extremamente pertinentes se observarmos, de maneira mais ampla, as perguntas que lancei anteriormente. O livro expressa a falta de projetos unificadores, a ausência das utopias, que grassam o nosso tempo presente. Restaria, segundo sua proposta, viver o cotidiano sem grandes arroubos ou perspectivas. É a partir dessa época, dessa condição de existência, que se estabelece nosso argumento principal. Na medida em que se percebem lugares institucionalizados para a cultura brasileira, difíceis de se romper através de esgrimas mais diretas, parece sentir-se a insignificância de estar fadado a jamais ser um cânone, ou de jamais possuir dos cânones um lugar de destaque e respeito. Nesse sentido, a visão canonizada de Brasil, embora nada tenha de mais verdadeiro ou definitivo com relação a tantas outras, subterrâneas, se mostra vitoriosa, assim como Qualqueline, o “homem qualquer”, que, embora medíocre, venceu e legitimou-se nos espaços em que frequentava. Em contrapartida, tantos outros olhares, possibilidades de leitura, encontram-se às margens e fadadas a jamais se tornarem, elas próprias, cânones. Assim como aqueles que participariam da festa da insignificância, estes sujeitos se deixariam escorrer pelos espaços obscuros, pelos lugares onde não haveria como ser capturado, onde só seria possível vislumbrar outros mundos, com a liberdade que apenas os insignificantes possuem.

As perguntas que lancei anteriormente, a propósito dos dispositivos possíveis a partir dos quais alguns sujeitos, marcados por uma pretensa “insignificância” perante as tentativas canonizadas de dizer o Brasil buscariam, também fazê-lo, embora, aparentemente, caracterizem um nó górdio para o pesquisador em História, são problemáticas capazes de conduzir a chaves de leitura pouco convencionais, mas que, no entanto, ajudam a pensar historicamente as movimentações de sujeitos e discursos pelos labirintos da cultura brasileira. No limite, seria necessário tomá-las para entrever o bailado de palavras e significados que se instrumentalizaria em textos tais como o de Jomard Muniz de Britto, especialmente nas verberações que lançaria a partir dos anos 1980, e de todas as vivências que acumularia nesse período. Afinal, é justamente no ano de 1980 que este reassumiria suas atividades docentes na Universidade Federal da Paraíba⁴⁹⁶, espaço nos qual perceberia que os debates que iniciara décadas antes

⁴⁹⁵ KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza de ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

⁴⁹⁶ 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. 04.

encontravam-se datados, e que era necessário reescrevê-los, propondo novas *escrevivências do Brasil*. Percebendo ser um sujeito pleno de linguagem, pedaço do dinamismo, do movimento no qual essa opera, Jomard se volta para palavra literária, e, através dela, passa a desenvolver novas experiências de escrita: a de investir contra os significados, detoná-los, usá-los e abusá-los, romper as amarras que o suturam a uma lógica e desdobrá-los em outros, não idênticos a si mesmos. São desse momento de suas vivências algumas produções, tais como *Terceira aquarela do Brasil* (1982), *Bordel brasilírico bordel* (1992) e, mais recentemente, os *Atentados poéticos* (2002), que continuam sendo divulgados em textos lançados pelo poeta, pessoalmente, em espaços públicos, ou nos e-mails de amigos e conhecidos.

O destaque a uma ideia de cultura brasileira que não se centra em uma linha evolutiva pode proporcionar uma visada continuada das andanças de Jomard Muniz de Britto pelos terrenos de um Brasil profundo. Se é possível apontar que, entre o meio e o final dos anos 1960, este se deteve em lastros das matrizes canonizadas de Brasil – mais especificamente o estruturalismo marxista de Florestan Fernandes, Paulo Freire e dos CPCs, ou, futuramente, na remessa na qual buscava constituir uma filosofia da cultura brasileira e sua adesão à *pernambucália* – e que, nos últimos anos da década de 1970, investiu em bombardeios às noções tradicionais dessa referida cultura em sua produção fílmica e literária experimental, o início dos anos 1980 e sua continuidade nas duas décadas seguintes mostraria um sujeito muito mais difícil de delimitar. De um jovem professor marxista, Jomard caminharia no sentido que ele mesmo chamaria de um *setentonto bricoleur*, onde elementos de uma condição de existência fluida, líquida, refratariam as tentativas de defini-lo e enquadrá-lo.

É no interior destas novas posturas jomardianas, que o percebemos como um sujeito que, dadas as circunstâncias históricas nas quais se insere, também se localiza no porão, também curte a festa da insignificância. Nessa perspectiva, esse sujeito começa a vislumbrar o Brasil a partir de outras forjas linguísticas. Provavelmente, a publicação de *Terceira aquarela do Brasil*, no Recife, em 1982, seja um dos mais marcantes exemplos do olhar que Jomard começaria a lançar sobre o Brasil que ora inventara e desinventara: não era mais um Brasil marcado pela ideia de revolução, tampouco palco de uma cultura que tendia à contemporaneidade, muito menos era objeto que merecesse suas batalhas com outros sujeitos atuantes na discussão sobre cultura. Sua expressão literária mostra, muito diferente disso tudo, um sujeito que enxerga o Brasil sob uma ótica mais pessimista e repulsiva. Seria, portanto, um Brasil que envenenaria qualquer tentativa de implosão dos ideais de uma cultura tradicional, que se rendia às tradições e as aceitava, tomando-as para si. Em dois de seus poemas, Jomard expressa sua relação ao mesmo tempo saudosa, apaixonada e decepcionada com este Brasil, cuja profundidade, de tão

evidente, negava-se a se mostrar plenamente. O primeiro deles, um intertexto com o poema *Também já fui brasileiro*⁴⁹⁷, de Carlos Drummond de Andrade, aparece como uma espécie de *ritornelo*, onde o autor, apontando em reminiscências vislumbres antigos que tivera da Ilha Brasil, expressa, igualmente, a dimensão descrente. Não se trata, para ele, de um país potente de transformações pelo campo da cultura, como ele próprio acreditara décadas antes, mas um espaço que necessariamente cederia aos encantos de uma modernidade cristalizada, aquela que outrora buscara combater. Substantivamente, trata-se de uma expressão de Jomard Muniz de Britto, agora posicionado como um sujeito marcado pelo desencanto:

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.⁴⁹⁸

Compondo-se como parte de uma *escrita bailarina*, na medida em que se desdobra em um texto cuja sinestesia se sobrepõe a um desejo de compreensão lógica⁴⁹⁹, é possível perceber um Jomard Muniz de Britto esforçado em se colocar no texto como alguém que atravessou todos os marcos de interpretação do Brasil que se expressaram desde seu nascimento: a brasilidade matuta do Jeca Tatu de Monteiro Lobato, o romantismo lírico à moda dos literatos

⁴⁹⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. Também já fui brasileiro. In: _____. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 16.

⁴⁹⁸ BRITTO, Jomard Muniz de. TAMBÉM JÁ FUI BRASILEIRO ou ainda sou macunaíma. 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.

⁴⁹⁹ LINS, Daniel Soares. *O último copo: álcool, filosofia e literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

do século XIX, o regionalismo na esteira dos escritos de Joaquim Nabuco, a ideia de democracia racial atribuída à obra de Gilberto Freyre, o sentimento revolucionário dos filhos de 1964 (ou seria 1969?). Em uma instância mais específica, tal como já foi apontado, é nesse momento que acabara de reassumir suas atividades como professor universitário, cargo no qual fora interditado após o golpe civil-militar de 1964. Essa dimensão temporal ajuda a compreender que este busca dizer aos seus leitores que não se enxerga mais como o visionário de um Brasil onde se podia realizar uma revolução através da educação e da sistematização de uma ideia sobre sua cultura, mas sim de um país marcado por uma série de alegorias da derrota, que ganhariam forma na emergência e permanência do espectro autoritário no Brasil e em outros países latino-americanos. Jomard parece, aqui, enxergar-se como parte de um país que desistiu da alegoria revolucionária, do desejo de transformação social, e que sucumbiu ao luto, desistindo de si mesmo. Tal perspectiva fica mais clara quando as pensamos a partir do que fala Idelber Avelar, na medida em que esse aponta, em sua “genealogia da derrota”, a dispersão constitutiva desse sentimento de fracasso que assola alguns artistas e intelectuais no contexto histórico em questão, cujo sentimento corrente é o de abandono do conflito, de batida em retirada de uma guerra que já foi perdida:

Estes conflitos se desvanecem nas alegorias que proliferam sob ditadura. O enfrentamento de ordens opostas dá lugar a um sepultamento total da lógica alternativa, seja cosmogônico-pré-capitalista, seja estético-epifânica, pela racionalidade das tiranias retratadas. O locus de enunciação do qual se conta a história já caiu, ele mesmo, na imanência do material narrado, de tal modo que a aterradora totalidade permanece indecifrável ao longo do romance, irreduzível a um princípio explicativo, tanto para o narrador ou o leitor como para os perplexos personagens. Estas alegorias nos apresentam, portanto, um mundo desprovido de toda exterioridade, onde o fundamento último se tornou invisível. Não por acaso, todas elas têm lugar dentro de um espaço circunscrito: uma casa, um vilarejo ou uma república imaginária, imagens da petrificação da história característica de toda alegoria. Mais além dos muros alegóricos, pode existir um domínio ou uma lógica alternativa, mas esse espaço se tornou inenarrável. A linguagem da derrota só pode narrar a radical imanência da derrota.⁵⁰⁰

No caso de Jomard Muniz de Britto, essa imagem de petrificação da história, que caracterizaria a sua alegoria da derrota, seria, no sentido apontado no texto, a incendiada Ilha Brasil, em pleno caos destruidor. O vislumbre de Brasil pretendido por Jomard deve, no entanto, ser submetido ao olhar acurado do historiador. Afinal, se seu desejo é o de apresentar-se como alguém que, decepcionado com os caminhos assumidos pela nação, com o destino

⁵⁰⁰ AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução: Saulo Gouveia. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 91-92.

aparentemente manifesto de sua cultura, é possível entrever no texto algo além disso. É possível perceber ali uma potente carga de ressentimentos, devidos, provavelmente, ao fato de ver vencido seu desejo de destronar aquilo que outrora chamara de *monstros sangrados* da cultura brasileira. Uma vez que se via menor que o que também nominou como *feudalismo cultural nordestino*, parece, nesse momento de sua produção intelectual, e, notadamente, das memórias que ali emprega, dar vazão aos recalques que outrora o apartaram dos grupos aos quais esteve vinculados: sejam os movimentos culturais e educacionais de esquerda, a universidade, em sua forma romântica, com a qual criou vínculos, o mesmo os circuitos culturais tais como o Teatro Popular do Nordeste, do qual, igualmente, tributa grande parte de sua formação enquanto agitador cultural no espaço pernambucano. Penso que não se trata, nesse sentido, tal como relembra Pierre Ansart, somente de análise dos ódios, “mas de compreender e explicar aquilo que precisamente não é dito, não é proclamado; aquilo que é negado e que se constitui, entretanto, como um móbil das atitudes, concepções e percepções sociais”.⁵⁰¹

No interior dessa questão, se esse primeiro texto aponta um possível desencanto e um amplo conjunto de ressentimentos de Jomard Muniz de Britto para com o Brasil e as canonizações vencedoras no âmbito da cultura brasileira, é em *Terceira aquarela do Brasil*, último texto publicado no livro homônimo, que a sensação de enxergar o país a partir do foco destrutivo torna-se mais evidente. Neste, as representações nacionais ganham uma forma de aterramento, onde os sonhos pareciam diluir-se numa antimatéria, fugindo, escapando aos dedos dos sujeitos que outrora procuraram perceber nas marcas do *ser* brasileiro as possibilidades de *vir a ser outro*:

o brasil não é o meu país: é meu abismo. o terreiro de minhas, nossas contradições. é meu câncer coletivo e a força luminosa da escuridão. é nosso discurso interrompido sufocado e arrebatador. o brasil não é o meu país: é meu veneno. é a miséria que nenhum milagre ocultou. não é a esperança discreta mas concreta e escandalosa de que tudo (ainda) pode acontecer para melhor. é a dificuldade de conscientização diante de tantos séculos de escravismo colonial. o brasil não é o meu país: é o meu antidiscurso. são idéias e traumas dentro e fora do lugar. são corpos em tempo de fome, mesmo assim luzindo de paixão. é o ódio latindo no peito dos poderosos e seus pacotões pesadíssimos para nós. são, apesar de, todos os projetos de democracia sem adjetivos de importação ou tapeação. o brasil não é o meu país: é a nossa esquizofrenia. é o medo de sempre doendo e até anestesiado. 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 a demora no jeitinho de esperar sem desespero. são os rasgos de genialidade no mar de tanta imbecilidade. 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.

⁵⁰¹ ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). *Memória e (res)sentimento*: indagações sobre uma questão sensível. São Paulo: FAPESP, 2003. p. 29.

é cinquenta mil terras em transe. são os bóia-frias em trânsito. são os trâmites da cultura oficiosa. é o neocapitalismo de sampa. é a boca do lixo luxuriosa. é a confiança nem tão ingênua como se propala, das classes oprimidas, reprimidas, deprimidas, proletarizadas, encarceradas, ofendidas e humilhadas. é a dependência corroendo tudo para nada. o brasil não é o meu país: é nosso buraco cada vez mais embaixo do outro buraco. é a luta dos severinos da vida contra os severinos 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. os maiores 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.⁵⁰²

Tanto na dimensão estética quanto política, o texto de Jomard pode ser entendido como um instrumento de efração da ideia de Brasil. Esteticamente marcado pelo não compromisso com a norma cultura, visto que é escrito integralmente em letras minúsculas, quebrando regras de gramática e ortografia, tal como o texto anterior, o texto guarda consigo uma multiplicidade de referências às letras e às artes de seus contemporâneos. Quando este nomeia o Brasil como um “videotape de horror”, “cinco mil vezes favela”, “cinquenta mil terras em transe” e “boca do lixo luxuriosa”, é possível ler, através de Jomard, referências à produção fílmica do cinema novo de Glauber Rocha, Cacá Diegues e Leon Hirszman⁵⁰³, bem como da cinematografia dita *marginal* da Boca do Lixo. Também são perceptíveis remessas subliminares a João Cabral de Melo Neto e Torquato Neto, quando este enxerga o Brasil como “a luta dos severinos da vida contra os severinos da indústria cultural”, ou como “a rima pobre da prosa nossa de todo dia é dia d de poesia”. No filme em super-8 posterior⁵⁰⁴, no qual este texto seria recitado como roteiro e performatizado por Vavá Paulino, o poeta-filmmaker aponta a maneira como enxerga o Brasil naquele momento. O ato de vampirizar os espaços do Recife, promovido pela performance de Vavá, tal como exemplifica a imagem abaixo, coaduna com o texto, no qual a interpretação lançada sobre o Brasil em muito leva a percebê-lo como uma *ilha em chamas*: não mais um espaço ordenado, disciplinado por diversas nomeações e canonizações, mas sim um ambiente aterrado pelas incendiárias investidas de uma linguagem detonadora. As expressões usadas por Jomard para descrevê-lo vazam a noção pré-concebida de *país do futuro*, naturalizada nos discursos macropolíticos das décadas anteriores. São, nesse sentido, atravessadas pela ideia do

⁵⁰² BRITTO, Jomard Muniz de. Terceira aquarela do Brasil. In: _____. *Terceira aquarela do Brasil: textos de humor e horror com acessos líricos sob o trópico de pernambucâncer*. Recife: Ed. do Autor, 1982. p. 107.

⁵⁰³ A referência a esses diretores encontra-se na citação indireta dos filmes *Cinco Vezes Favela* (1962), dirigido por Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges e Marcos Farias, e *Terra em Transe* (1967), dirigido por Glauber Rocha.

⁵⁰⁴ AQUARELAS DO BRASIL. Direção: Jomard Muniz de Britto. Recife, 2005, 20 min. son. color.

negativo: abismo, terreiro de contradições, câncer coletivo, força luminosa da escuridão, discurso interrompido, sufocado e arrebatador.

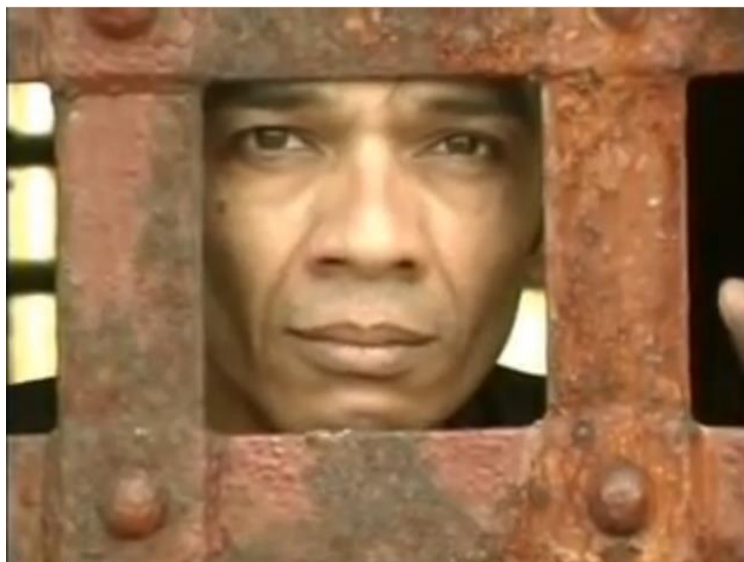


Figura 42: Fotograma do super-8 *Aquarelas do Brasil* (2005).

O fotograma acima exprime, pois, o Brasil do qual fala Jomard: aprisionado nos discursos em que foi tramado, cristalizado em matrizes de pensamento ao qual ele próprio se submetera, na forma da escrita de seus intelectuais e da monumentalização de sua história e de sua memória. Sua relação com o país e seus significados, figurada na grade e na expressão desesperançosa do ator, compõem um mosaico para a compreensão de uma série de discursos possíveis de perceber em sua literatura. É, ainda além disso, um discurso no qual se promove uma *vontade de verdade* interdita, desejosa de revelar-se, cuja potência se desvela nas redobras da própria fala. Em outras palavras, a expressão contida em Vavá Paulino e em sua performance buscam realizar uma tradução quase literal do texto que Jomard narra em *voz over*: é uma imagem que pretende arrebatrar o Brasil, incendiá-lo e abandoná-lo em chamas, entregue à vertigem e ao desencanto.

Vista de maneira isolada, a angústia presente nos textos e nas imagens produzidas por Jomard Muniz de Britto no início da década de 1980 poderiam significar apenas um sentimento de desencanto momentâneo de um sujeito que vislumbra o *caos*, vendo desmontar-se as últimas peças de seu sonho de Brasil. Se forem consideradas suas produções seguintes, este sentimento não apenas permanece como é dotado de uma tentativa de sistematização teórica. É isso que pode ser percebido em um conjunto de textos que o autor escreveria e publicaria dez anos depois, na obra *Bordel brasileiro bordel*. Nesses textos, Jomard ressurgiu não apenas como um sujeito desencantado com o Brasil, mas, agora, procurando dar a seu desencanto um lastro

conceitual. Retomando estratégias de uma escrita ensaística, recheada pelo amplo conhecimento acadêmico que acumulara, é nessa obra que se percebe a culminância intelectual do *palhaço*, na qual sua gama de sentimentos passa a ser atravessada por leituras, realizadas pelo próprio Jomard, tais como a semiótica de Roland Barthes, o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg e a esquizoanálise de Gilles Deleuze e Félix Guattari.⁵⁰⁵ Na operação dialética que promove a partir destes textos, este sujeito busca, então, forjar uma lógica para estruturar discursivamente este Brasil fragmentado, arrebatado e refém de suas próprias nomeações. Assumindo, juntamente com todos e todas que ousaram narrar e gestar este Brasil, a culpa por seu aprisionamento, é aqui que Jomard Muniz de Britto busca elaborar o que chama de uma *antropologia ficcional de nós mesmos*, cuja forma parece ter sua expressão mais evidente no seguinte trecho:

Todo conhecimento antropológico – a exemplo da práxis dos terapeutas ocupacionais – se afirma e confirma por um SABER NEGOCIADO através de relações dialógicas, onde pesquisador-pesquisado e pesquisado-pesquisador articulam e confrontam seus respectivos horizontes, valores, expectativas, distorções, defasagens, concretudes. Tarefa de uma antropologia interpretativa, de uma ANTROPOLOGIA FICCIONAL DE NÓS MESMOS, do abismo de nossas contradições e contraDICÇÕES.⁵⁰⁶

Ao tentar promover um dilaceramento da Ilha Brasil, é na composição dos textos que compõem esta coletânea que Jomard expressará radicalmente sua verve pela bricolagem. Na mesma investida em que, teoricamente, aproxima-se de autores como Roland Barthes, Carlo Ginzburg, Gilles Deleuze e Félix Guattari – ou, ainda, como se perceberiam em textos publicados mais adiante, com Roger Chartier, Ítalo Calvino, Peter Burke, Walter Benjamin, Max Bense e Marcel Proust, dentre outros –, promove, também, uma articulação ainda mais íntima do que já fizera outrora, com os textos de João Cabral de Melo Neto, Torquato Neto, Mário Faustino, Paulo Mendes Campos, Carlos Drummond de Andrade e Caetano Veloso, todos presentes nas referências dos textos que escreve a partir de então⁵⁰⁷. Essa multiplicidade de referências é visível, por exemplo, no texto *O buraco somos nós*, no qual Jomard estabelece uma sutura entre múltiplos atravessamentos estéticos, políticos e históricos que compõem o ser do Brasil com o qual pretende, em seguida, romper. A efração do Brasil seria, portanto,

⁵⁰⁵ Tais referências encontram-se presentes no texto *Anotações da dúvida*, presentes no livro *Bordel brasileiro bordel*. Ver: BRITTO, Jomard Muniz de. *Anotações da dúvida*. In: _____. *Bordel brasileiro bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992. p. 13-21.

⁵⁰⁶ BRITTO, Jomard Muniz de. *Anotações da dúvida*. In: _____. *Bordel brasileiro bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992. p. 20.

⁵⁰⁷ Os autores aparecem como verbetes do livro *Atentados poéticos*. Ver: BRITTO, Jomard Muniz de. *Atentados poéticos*. Recife: Bagaço, 2002.

resultado da composição deste por uma variedade de muitos pedaços, o que fica evidente nas linhas lançadas pelo autor:

o buraco é voraz como a vida severina
 e outras mais anônimas, te re si nas.
 o buraco é o vazio mais pleno,
 zen e sem.
 o buraco sugere e supera todas as contradições
 do homem brasileiro, latino-americano, terceiro
 mundista e outras menos famosas e fesceninas.
 o buraco incomoda como o cão sem plumas,
 o poema sujo, o olhar santiago, a maçã no escuro,
 vampiro vampirizado pelo im-próprio talento.
 o buraco é o processo mais experimental
 de todos os bruxos e brinquedos de morte.
 o buraco é nosso teto, texto, terremoto
 como projétil de vida, pornochanchadeiro,
 tal e qual pre-vista patética dos pregressos,
 frevo e merengue na beira dos mangues,
 maracatu de mariaparecida no cume dos morros,
 anjo avesso pelas avenidas do mundo.
 o buraco é espanto, espasmo, escândalo
 para todas as morais pequeno-burguesas,
 à direita volver, à esquerda revolver,
 folclóricas e neo-populistas,
 à margem e ao fundo das composições.
 [...]
 no buraco sempre
 o eu é um outro,
 ele somos nós,
 aqui é alhures,
 a língua é falo,
 a fala é linguagem,
 caneta na mão,
 caralho na humanidade,
 coração malandro brasileiro,
 cabeça de periferia,
 hoje é outrora,
 agora é amanhã,
 poesia é manha e manhã,
 além da pele, o pescoço,
 aquém da medula, o caroço,
 o buraco se diverte pervertendo
 a diarreia geral brasileira
 que o sol dos oitocenta anunciou
 e onde a menina teresina se afundou.⁵⁰⁸

Este petardo, ou *texto-míssil*, como poderia ser colocado a partir das palavras de Waly Salomão⁵⁰⁹, aponta para caminhos que Jomard Muniz de Britto traçaria em suas perambulações

⁵⁰⁸ BRITTO, Jomard Muniz de. O buraco somos nós. In: _____. *Bordel brasileiro bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992. p. 33-40.

⁵⁰⁹ SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

pelos domínios e contradomínios da linguagem. Pensando as metáforas no interior de uma antropologia ficcional de nós mesmos, o *buraco*, simbolicamente, remeteria às contra-dicções de um sujeito que se autoproduziria, subjetivamente, metamorfoseando-se em outro. Ao lançar sentido a imagens-discursos cuja remetência leva a arquétipos da cultura brasileira – a *vida severina* e o *cão sem plumas* de João Cabral de Melo Neto, a *ter-e-sina* de Torquato Neto, o *poema sujo* de Ferreira Gullar, as *manhas e manhãs* de Renato Teixeira – o autor denota que, a partir de sua bricolagem, não apenas redimensiona seu lugar enquanto sujeito, mas também a própria noção de Brasil. Seria, pois, um Brasil que se forja não na concretude, mas sim na subjetividade daqueles que intentaram *escrevivê-lo*. Mais do que isso, seria um Brasil cuja materialidade não se expressaria unicamente em um espaço geográfico, mas também, e principalmente, na discursividade no interior da qual é inventado. Assim, da mesma forma que a cidade do Recife é apropriada e refigurada em uma multiplicidade de signos – *arrecife*, *recifenda*, *recifernália*, etc. – Jomard Muniz de Britto também tomará como objeto de sua atitude de *bricoleur* outros espaços do Brasil. Um deles, a cidade de Teresina, subjetivamente fabricada nas letras e nas artes de Torquato Neto, Mário Faustino, Assis Brasil e seus contemporâneos, pode ser vislumbrada em textos como *Abecedário em Ter-e-sina*:

O romanceiro poético-piauiense, de Mário Faustino a Torquato Neto, se destina, ó cajuína, às **festas da agonia**. Núpcias estranhas, agônica celebração, ritual onde Anjo e Besta se acasalam serenamente: “Não morri de mala sorte, / Morri de amor pela Morte.” (MF). Neoromantismo ultravisionário? Vida toda linguagem: tudo é viagem nessa verdura como paisagem. Situação-limite entre impressionismos e expressionismos, toda paisagem como ritual de passagem entre vida/morte via agonia? No limiar dos desejos? Assim como OS ANJOS DE AUGUSTO reinventam seu esplendor macabro, as duas cidades que se disputam em VERDE – João Pessoa e Teresina – desassossegam o coro dos contentes: “um escorpião encravado/ na sua própria ferida, não escapa”. Desassossegam é muito mais do que desafinar, desfiar, desfibrar, destilar, desatinar...: agonia do jogo de significantes e aliterações. Teresina, João Pessoa, mas, também esse OUTRO Recife: reciFEDE, reciFRESTA, reciFERIDO. Carnaval e cerimônia doadeus por todas as agonias. Cidades tão solares e sombrias. NOSFERATO NO BRASIL: ONDE SE VÊ DIA, VEJA-SE NOITE, LEIA-SE AGONIA: cartazes de cinema.⁵¹⁰

Promovendo um encontro com os corpos e poemas de escritores piauienses, bem como daqueles que remeteram ao Piauí, Jomard dialoga com sujeitos outros, como o poeta Augusto dos Anjos e o tropicalista Caetano Veloso, que, em sua canção *Cajuína*, escreveria uma espécie de epitáfio de Torquato Neto⁵¹¹, trágico poeta teresinense, que se suicidara aos 28 anos de idade.

⁵¹⁰ BRITTO, Jomard Muniz de. *Abecedário em Ter-e-sina*. In: _____. *Bordel brasileiro bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992. p. 117.

⁵¹¹ A letra da canção *Cajuína* teria, segundo descrição do próprio Caetano Veloso, escrita em Teresina, em 1973, por ocasião da visita do compositor à casa da família do poeta piauiense Torquato Neto. Em sua letra, emerge uma

Igualmente, relaciona a cidade subjetiva de Torquato a outros espaços, na medida em que afirma: “onde se lê Ter-e-sina, releia-se: qualquer cidade do BraZil”⁵¹², momento no qual parece estar na contramão daqueles que, em ampla medida, buscaram perceber em Torquato um sujeito localizado em um rincão muito específico da cultura brasileira.

Nesse sentido, não seria forçoso afirmar que, sendo *Bordel brasilírico bordel* uma obra que busca dotar de uma sistemática intelectual os escritos de Jomard Muniz de Britto, é neste livro que o *palhaço* transforma-se em um oráculo de si mesmo e do país que outrora buscara problematizar. Tal como a hidra, a besta mitológica de muitas cabeças, ele parece dotar-se de mais facetas a cada vez que as instituições e dispositivos normatizadores da cultura brasileira tentam novamente decapitá-lo. É nesse sentido, também, que se observa em seus ditos e escritos, neste livro, uma busca pela historicização do Brasil. Tal como fizera Michel Foucault, ao negar a quimera das origens e impor aos domínios da história e necessidade de buscar a dispersão constitutiva de seus começos, integra a textualidade de Jomard uma constante tentativa de conformar uma linha de pensamento – ainda que não evolutiva, tampouco linear – dentro da qual estabelece seus esforços de efração dos significados de Brasil, numa tentativa de integralizá-lo, geográfica e subjetivamente. Outro exemplo potente, retirado deste livro, que, neste caso, ilustra a afirmativa que agora faço, é um fragmento do texto *Coração latino-americano*, ensaio-crítica-literatura que produz, a pretexto do projeto homônimo criado por Chico Pereira. Segundo analisa o próprio Jomard Muniz de Britto:

CORAÇÃO LATINO-AMERICANO se propõe na (des) medida dionisíaca em que se dispõe e predispõe: sempre aberto para balanço e novas bossas, trânsitos e transações. O autor-produtor CHICO PEREIRA investiga as SITUAÇÕES-LIMITE entre a COTIDIANIDADE e os ABISMOS DO IMAGINÁRIO. CORAÇÃO EM TRANSE. A memória morena entre o catolicismo e o comunismo na Serra da Borborema em Campina Grande. A presença retórica e musical entre passagens na Rodoviária do Distrito Federal, Brasília. A consciência da duração imaginante em qualquer parte e lugar nenhum de dominação. Ecos da paixão segundo a mídia. Vozes além da VOZ centralizadora.

Um projeto que se transforma incessantemente em PROJÉTIL, avesso a todas as diretividades e a favor de todos os perspectivismos. Uma proposta multidirecional, multidisciplinar e intermediática. CHICO PEREIRA como inegável romântico-progressivo se reconstrói enquanto trabalhador da cultura em ARTE-AMBIENTAÇÃO, anti-arte ou artevida. Em consequência,

espécie de elegia a Torquato: “Existimos, a que será que se destina / Pois quando tu me deste a rosa pequenina / Vi que és um homem lindo e que se acasa a sina / Do menino infeliz não se desilumina / Tampouco turva-se a lágrima nordestina / Apenas a matéria vida era tão fina / Porque éramos olhar-mos intacta retina / A cajuína cristalina em Teresina” Ver: VELOSO, Caetano. Cajuína. In: _____. *Cinema Transcendental*. Rio de Janeiro: Verve, p1979. 1 disco sonoro.

⁵¹² BRITTO, Jomard Muniz de. O buraco somos nós. In: _____. *Bordel brasilírico bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992. p. 125.

CORAÇÃO LATINO-AMERICANO não tem pátria nem patrão, sendo visceralmente DESAUTORIZADO, indômito, interplanetário. CORAÇÃO AVESSO, SUPERADJETIVADO. Substantivo comum. Advérbio em mente.⁵¹³

Como é possível perceber, numa visada rápida dos escritos de Jomard Muniz de Britto, tanto em *Terceira aquarela do Brasil* quanto em *Bordel brasilírico bordel*, este estabelece um confronto direto, não mais com interlocutores que outrora buscavam cristalizar a cultura brasileira, tal como fizera, na década de 1970, com Gilberto Freyre e Ariano Suassuna. Dessa vez, sua esgrima é consigo mesmo, com os signos dos quais é também uma parcela. Metaforizando a imagem que faço, ao dialogar com os escritos do palhaço degolado nesse recorte de suas vivências, enxergo-o como um *clown incendiário*, que lança chamas à Ilha Brasil e a abandona, com seu sorriso estampado nos lábios, porém, ao mesmo tempo, com sua maquiagem manchada pelas lágrimas salgadas que derrama, de desencanto com aquele país pelo qual lutara, e que hoje o enxerga – como também enxerga a si e a todos os outros – como um amplo e invencível abismo.

É nesse momento das vivências de Jomard que podemos entrever um relato pessoal, de um hoje professor de História da Universidade Federal do Ceará, que, nas suas vivências de graduação na Universidade Federal de Pernambuco, chegou a ter seus primeiros contatos com o professor e filósofo pernambucano. Eram, segundo esse professor, Jailson Pereira da Silva⁵¹⁴, os anos 1990, época em que cursava uma disciplina eletiva de Problemas da História do Nordeste, ministrada pelos professores Antonio Paulo Rezende e Paulo Henrique Martins. Nessa, dentre tantos outros convidados, como o escritor Ronaldo Correia de Brito, ele e seus colegas de turma conheceram Jomard. Não parecia, no entanto, ser mais o Jomard “filmista” de outrora, aquele que enfrentava, como um valente Dom Quixote, os dragões da cultura brasileira dita contemporânea, encravadas no interior dos cânones da sua própria linha evolutiva. Por outro lado, segundo Silva, Jomard “expressou-se, como sempre, em colagens, recortes, avanços, elipses. Sua cabeça fractal, deixava atordoados quem dela tentava se apropriar e como um jocoso artista que ri intimamente daqueles que não conseguem acompanhar a sutileza da piada”. No entanto, para o então aluno de graduação em História, este “apresentou-se ao estilo freyreano, lendo um texto autobiográfico”, de forma que não parecia concentrar-se em ataques frontais como antes fazia. Era, pois, um palhaço aparentemente vencido em seus intentos

⁵¹³ BRITTO, Jomard. Coração latino-americano. In: _____. *Bordel brasilírico bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992. p. 135-136.

⁵¹⁴ Doutor em História pela Universidade Federal de Pernambuco. Docente do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará.

antigos. “Disse apenas que mantivera contato com Glauber Rocha e que o tropicalismo estivera perto dele como ele estivera perto do tropicalismo.”⁵¹⁵ O que, naquele momento, o levava a assumir tal postura? Em grande medida, sua atitude, nesse momento, parecia dar a perceber que começava a ver seus antigos dragões como moinhos de vento, impossíveis de serem derrotados. Sua atitude diante deles, no profundo tom quixotesco, perdia espaço e o esgaçava, levando-o a buscar mais uma vez a metamorfose.

Aparentando angústia e um sentimento de prisão pela sua própria historicidade, Jomard se encontraria, mais uma década após o lançamento de *Bordel brasilírico bordel*, diante de um si mesmo recheado de reminiscências. Em 1997, lançava um disco sonoro, no qual contemplava boa parte de suas discussões. Intitulado *Pop Filosofia – O que é Isto?*⁵¹⁶, o CD contemplava textos musicados, tais como *Não me Engane, Nem se Engane, Todas as Coisas Estão Cheias de Deuses, Como se Fosse Possível* – uma das músicas que toca ao longo do filme *Inventários de um Feudalismo Cultural Nordestino* –, *Colagens e Bricolagens*, dentre outros. Em 2002, publica *Atendados poéticos*, obra na qual faz uma espécie de controle de si, de suas referências, de suas produções. Esse balanço pessoal e intelectual na qual investe o poeta constitui, além disso, a confirmação de seu olhar-morte sobre o Brasil. Se lançara chamadas à Ilha Brasil e dela se afastara, é, tanto em *Pop Filosofia – O que é Isto?*, quanto nos *Atendados poéticos* que se coloca como sujeito postado num bote salva-vidas, afastando-se de sua antiga ilha e narrando, em memórias, sua performática e instável relação com ela e suas representações. É, portanto, em *A Língua dos Três Pppês: poesia, política e pedagogia*, emblemático texto dessa publicação que encontra-se a figura de um Jomard que remete ao passado, promovendo um encontro consigo mesmo, e, mais do que nunca, se posicionando como um *setentonto bricoleur*, atravessado por incômodas referências de marxismo e pós-estruturalismo:

Como se fosse possível ensaiar a transformação da língua em linguagem: o que antes se codificou em idioma oral ou escrito passaria a ser interpretado como linguagem enquanto produção de sentidos. Como se fosse possível recomeçar nosso errático pensamento de “reflexões emotivas”. [...]

Na década de 1950, que perdurou até primeiro de abril de 1964, nossa **euforia desenvolvimentista** percebia as contradições do subdesenvolvimento apontando e apostando nas exigências de **reformas de base e democratização cultural**. Leituras de Marx através de Erich Fromm: **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. Filosofia social de Mannheim ritmando-se pelos acordes da bossa nova. O sonho estava começando. [...]

⁵¹⁵ SILVA, Jailson Pereira da. O palhaço degolado: esgrimas de Jomard Muniz de Britto em torno da noção de povo brasileiro. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; MONTEIRO, Jaislan Honório (Org.). *História, arte e invenção: narrativas da história*. Brasília: CNPq; São Paulo: Intermeios; Teresina: EDUFPI, 2012. p. 101-108.

⁵¹⁶ BRITTO, Jomard Muniz de. *Pop Filosofia – O que é Isto?* Recife: Novo Estúdio, p1996-1997. 1 disco sonoro.

Poesia, pedagogia e política nos reunificando enquanto **nação** através de todas as ressonâncias românticas do “gênio criativo de nosso povo”. Incompatibilidades não se concebiam entre os “violões de rua” e os “planejamentos”, entre a revolução pela palavra poética e as palavras de ordem dos católicos e comunistas. Simultaneamente com as **palavrações** de Paulo Freire. O sonho multiplicava-se. Em férteis e felizes contradições.⁵¹⁷

O tom potencialmente autobiográfico do texto indica um conjunto de vivências de Jomard, no qual retoma as referências ao marxismo como “sonho revolucionário” para um país em plena efervescência do discurso desenvolvimentista do governo de João Goulart. O horizonte de expectativas pretendido, na confirmação das leituras proporcionadas pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), aponta os caminhos escolhidos pelo autor nesse momento histórico, apropriando-se das palavras de Álvaro Vieira Pinto: “sem ideologia do desenvolvimento não há desenvolvimento nacional”⁵¹⁸. O texto prossegue indicando a provocação de JMB a si mesmo, momento no qual são colocadas em xeque suas certezas para com o devir revolucionário do país. A cultura brasileira, em sua fala, parece encontra-se com outras instrumentalizações: não mais o da revolução social promovida sob a ótica dos marxismos e neomarxismos, mas sim de sua carnavalização, da retórica de nossas contradições, da construção do que ele próprio chamaria, como já lemos, de *antropologia ficcional de nós mesmos*.⁵¹⁹ Sua continuidade, no entanto, pediria outros lastros para pensar uma cultura brasileira. Eram, agora, delineados pelo que ele chamaria de uma desnecessidade de rótulos, ou seja, pelo descentramento de uma cultura da resistência, uma vez que, agora, o Brasil emergiria sem nome, sem um rosto demarcado, sem a necessidade de uma objetivação e linearização de sua história. Seria, portanto, um manifesto no qual entregaria:

Tudo pela desnecessidade dos rótulos, mas pela **urgência urgentíssima das rótulas...** No corpo a corpo das linguagens contemporâneas. A cultura sem propriedade privada de ninguém. Sem autoritarismos sisudos ou risonhos. Sem argumentos de autoridade (re)passada/presente/futura. Sem demagogia neopopulista. Sem a **merdiocrização** nossa de cada dia, superexposta no **Balaio Incomum** de Moacyr Cirne.

No corpo a corpo do **escrevivendo** ao **cenavivendo**. Pelo **Gestus** transformativo. Esquecendo e enfrentando todas as **Patrulhas Ideológicas**, provincianamente sexológicas, academicamente universotárias, religiosamente fundamentalistas. Praticando a **Psicanálise Selvagem** de nossas dúvidas provisórias e permanentes, intermináveis buracos analíticos, angústias, alegrias, finitudes, solidões e solidariedades.

⁵¹⁷ BRITTO, Jomard Muniz de. A Língua dos Três Pppês: poesia, política e pedagogia. In: _____. *Atentados poéticos*. Recife: Bagaço, 2002. p. 187-189. Grifos do autor.

⁵¹⁸ Ibid. p. 189.

⁵¹⁹ Ibid., p. 193.

O resto é o mar... E o agora é **ágora**. E as **rótulas** são... da **pop filosofia**. E os rótulos sobraram para todos e ninguém. Quem se candidata a repensar o terceiro milênio?⁵²⁰

É a provocação a respeito da cultura brasileira, lançada por Jomard Muniz de Britto, escrita entre outubro de 1997 e fevereiro de 1998, e publicada em pleno 2002, que leva a compreender que um conjunto de sujeitos já a tomara muitos anos antes de ela ser colocada nesses termos. Afinal, tal como aponta Carlos Guilherme Mota, no prefácio que escreve à terceira edição de sua *Ideologia da cultura brasileira*, “de Gilberto Freyre a Gilberto Gil, o Brasil mudou um pouco, embora não exatamente na direção que esperávamos nós, sintonizados com as frágeis constelações mais progressistas de nossa *intelligentsia* política, universitária, jornalística, científica e religiosa”⁵²¹. Não é possível, portanto, atribuir a essa cultura os mesmos lastros de outrora. Por conta disso, e a despeito dos ressentimentos que, como já aponte, atravessam o corpo e os escritos de Jomard, suas colocações postas acima nos apresentam um elemento significativo para compreender sua trajetória intelectual e suas relações com um conjunto de significados sobre o Brasil, e confirma algumas suspeitas: não se trata, para ele, de um país *estático* em sua forma, mas *extático*, carnavalizado, delineado não pelos rótulos, mas pelas *rótulas* do que chama de *pop filosofia*. Esse conceito, lançado a partir da filosofia da diferença de Gilles Deleuze, diz respeito a um tratamento do mundo e das artes de uma maneira sinestésica, em que o ato de sentir se impõe ao ato de compreender que:

[...] as boas maneiras de ler hoje, é chegar a tratar um livro como se escuta um disco, como se olha um filme ou um programa de televisão, como se é tocado por uma canção: todo tratamento do livro que exigisse um respeito especial, uma atenção de outra espécie, vem de uma outra era e condena definitivamente o livro. Não há nenhuma dificuldade nem de compreensão: os conceitos são exatamente como sons, cores ou imagens, são intensidades que convêm a você ou não, que passam ou não passam. “Pop” filosofia. Não há nada a compreender, nada a interpretar.⁵²²

No mais, estabelecendo um caminho que outrora foi o de um isebiano, passando pela figura do palhaço detonador das tradições sobre a nordestinidade e a brasilidade, até, enfim, a constituição de uma antropologia de si, é interessante vislumbrar que suas falas, se não antecederam, servem de ponto de partida para compreender os delizes e os delírios de identidades-limite para o Brasil. Mais profundamente, sua obra guardaria elementos de dicas

⁵²⁰ BRITTO, Jomard Muniz de. A Língua dos Três Pppês: poesia, política e pedagogia. In: _____. *Atentados poéticos*. Recife: Bagaço, 2002. p. 201-202. Grifos do autor.

⁵²¹ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*: pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 09.

⁵²² DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1988. p. 10.

existenciais para seus contemporâneos – ou seja, elementos que ele lançaria ao seu tempo, tempo compreendido aqui numa dimensão ampla e elástica, dilatando-se ou encolhendo de acordo com os fatos inauguradores⁵²³, como forma de perceber a poesia e o sentimento do mundo. Assim, a *pop filosofia* que este enuncia na *Língua dos Três Pppês* se desdobra em outras retóricas jomardianas, sob a forma de uma instalação abissal do mundo e de toda linguagem, seguindo à *beira da falésia*⁵²⁴, e, eventualmente, lançando-se nela:

Se você tiver uma idéia fora-de-série (sic), compre de imediato, para ler quando tiver tempo, o imenso tratado da mais charmosa filósofa brasileira. Aliás, não adquira ainda, que a grana está cada vez mais rarefeita, folhei a obra na Livraria mais vizinha de qualquer síntese afetiva. E comece a falar de tudo sobre o índice, através da beleza dos títulos de cada capítulo. [...] Está, portanto, comprovado que só é legítimo filosofar como se fosse em alemão? O que é isto? Todas as crianças de todos os quadrantes, em todas as partes e nenhuma, como todos nós, falseando a voz do outro, precisamos comer, beber, fingir Filosofia. Tanto no sul como no norte, o destino já aboliu a nossa morte. Restam as paixões sangradas. Inteiramente imanentes de alegria.

Se você tiver uma idéia luminosamente crepuscular, procure palestrar no mais imediato evento do gênero. Acontece que em qualquer Congresso, Seminário, Encontro ou Diáspora de intelectuais e afins, costuma-se dar preferência aos discursos denunciadores, afirmativos, iluminados, com as mesmas inevitáveis e enfeitadoras palavras de ordem e de redenção. Salvemos nossos 500 anos de tantos **encobrimientos**! Salve-se melhor quem souber mais aplaudir: todos. Seja o discurso mais compenetrado de citações, seja a mais-valia globalizante do riso melhor nordestinado. Todos para sempre felizes.

Se você tiver uma idéia trivial, continui socraticamente indagando. Quem sou eu contra mim mesmo? Quem somos nós outros? nós: cadeias, laços, redes, correntes, recorrentes de nós mesmos? Para quem tanto ego, nego, renego? De corpo inteiro, sem acordo nem consenso? Por quantos fragmentos amorosos de outros discursos à deriva?

Pela carência de incertezas, somos sujeitos e ao mesmo tempo objetos de linguagem. Portanto, objetos e sujeitos interdependentes nas contradições do **real** outro, da realidade multiplamente concreta e coisificada, e nas **contradições** da fala, das línguas, dos conceitos e preconceitos, dos idomars e idioletos. [...]

Se você ousar uma idéia ainda incrível (?), por favor não faça outro frevo'n'roll, mas aguarde o momento do **flashback** ou do mais (e)terno e fugaz retorno dos outros por nós mesmos. Em suspense. Tantas palavras, onde encontrar as **imagens** e contra-imagens de nós mesmos? Se você ousar e quiser, **imagine**.⁵²⁵

⁵²³ SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). Usos e abusos da história oral.

⁵²⁴ Essa expressão é tomada do debate historiográfico levantado por Roger Chartier, a pretexto de uma colocação de Michel de Certeau sobre a obra de Michel Foucault, quando, na década de 1980, discutia-se as ameaças que a *linguistic turn* americana oferecia à história, ao evidenciar sua dimensão narrativa, e, supostamente, apartar-lhe do vínculo com o mundo social. Ver: CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*: a história entre incertezas e inquietudes. Tradução: Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

⁵²⁵ BRITTO, Jomard Muniz de. Imagine outras retóricas. In: _____. *Atentados poéticos*. Recife: Bagaço, 2002. p. 97-99. Grifos do autor.

Na medida em que retoma figuras como a de Torquato e de Mário Faustino, ou mesmo a de Glauber Rocha, Caetano Veloso, Carlos Drummond de Andrade e tantos outros, anteriormente citados, se torna ainda mais aparente os ressentimentos de Jomard para com o lugar que passa a ser ocupado pela cultura brasileira. Em uma época em que ainda se reforçavam confrontos, como aquele que envolvera Ariano Suassuna e Caetano Veloso, a postura assumida por ele simboliza, ainda que envolva em um amplo conjunto de táticas linguísticas, não mais tentativas de enunciar/denunciar as vicissitudes da cultura brasileira dominante, mas sim de chamar a atenção para o próprio lugar que passa a ocupar no âmbito desse debate. Ressentido com o seu próprio ostracismo cultural, Jomard procura em sua obra realizar uma espécie de inventário de todas as matrizes e movimentações artísticas e culturais brasileiras, nas quais teve participação, como forma de levar seu público leitor a perceber que, hoje, ocuparia um lugar não mais de guerreiro combatente, um Dom Quixote armado contra moinhos de vento, mas sim o de um sujeito líquido, que vazaria por entre as frestas que existem entre os pilares culturais que sustentariam o Brasil.

Uma vez que poderíamos entender o ato de experimentar com a linguagem, envolto no princípio da singularidade plena, não pode recair na armadilha de submeter-se a uma estrutura lógica, com um começo, uma origem e um fim, é preciso, igualmente, perceber que em todo ato de invenção se promove uma perda de órgãos, ou seja, algo se rompe, algo se degenera e, igualmente, algo se reconstitui sob um formato outro.⁵²⁶ Nesse sentido, os escritos de Jomard, dos anos 1980 até o início dos anos 2000, promoveriam uma arrebentação em sua própria natureza enquanto escritor-artista-ensaísta-professor-pop-filósofo. Sendo, em certa medida, Narciso, mas não necessariamente achando feio aquilo que não seja sua própria imagem refletida⁵²⁷, é interessante, também, perceber que Jomard Muniz de Britto extravasa seu eu lírico, apresentando-se num intervalo entre si mesmo e outros sujeitos de seu tempo. Estes seus contemporâneos, expressos em prosa e verso nos textos que arredondaria ao longo das décadas seguintes, estariam, assim como ele, propondo arrombamentos do Brasil, compondo, igualmente, o despedaçamento de sua identidade. Existem, portanto, algumas pistas desse elo,

⁵²⁶ LINS, Daniel Soares. *O último copo: álcool, filosofia e literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 37.

⁵²⁷ A expressão remota o verso da música *Sampa*, de Caetano Veloso, no qual este narra sua primeira visita à cidade de São Paulo, remetendo à figura mitológica de Narciso, que, compreendendo-se como a criatura mais bonita exigente, morre, olhando sua imagem refletida, apaixonado por si mesmo: “Quando eu te encarei de frente não vi o meu rosto / Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto / **É que Narciso acha feio o que não é espelho** / E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho / Nada do que não era antes quando não somos Mutantes”. Ver: VELOSO, Caetano. *Sampa*. In: _____. *Muito*. Rio de Janeiro: Polygram, p1978. 1 disco sonoro.

entre Jomard e outros sujeitos de seu tempo, que também buscariam vaziar pelas frestas, em um trecho de seus escritos, presentes em *Bordel brasileiro bordel*, onde coloca:

Se em cada mente u-ni-ver-si-tá-ria ecoa – em forma de coágulo ou de coalhada um projeto socialista **dobrábil** para o Brasil, em cada coração solidário no trópico de pernambucâncer repercute a chama, no mínimo, de uma **REVOLUÇÃO CULTURAL**. Querer de novo a cultura como linguagem do comportamento, EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL, economia libidinal, política do corpo e transcorporal, umbanda transcenden-tal e qual, nada igual ao materialismo dialético-existencial nos trópicos, nas Áfricas e PANAMÉRICAS. Gramática de todos os erros. Perversões sem medo. Pan-sexualidade, gozo sem culpabilidade Generosidade sem cristianismo nem comunismo. A favor de todas as legalizações partidárias, como sempre fomos. Pela coragem maior de investir em coisas sem importância, maior ou menos, de essência ou aparência, estrutural ou epifenomenal.⁵²⁸

É possível perceber no texto alguns rastros do riso do antigo *palhaço*, o riso foucaultiano, riso de Mona Lisa, cujo tom irônico “rebaixa a solenidade das origens e das finalidades”, é dessacralizador, uma vez que “implica encarar a discórdia e a precariedade que habitam tudo o que fazemos, cremos e dizemos, ou seja, a própria vida e nosso próprio ser”.⁵²⁹ Lançando as bases de sua *pop filosofia*, não seria equivocado dizer que Jomard se apropria do *verbo encantado*, na medida em que vaza, como *linha de fuga*, à perspectiva dos intelectuais, à filosofia acadêmica, ao *verbo engravatado*.⁵³⁰ Seu discurso de explosão se expressaria em deslizos e delírios sobre o Brasil. Subliminarmente, é possível perceber que assume um lugar no debate a respeito da cultura brasileira: não mais o daquele que a busca detonar, mas uma postura niilista, consciente de que tudo é permitido. Buscando lastro na provocação lançada no início do capítulo, Jomard parece investir num vislumbre de que, nas frestas da cultura brasileira, tudo, pois, seria permitido. Torna-se um narrador de Babel, seu habitante, guerreiro nas tentativas de decifrar o seu enigma, as políticas e poéticas da diferença que se desdobram dessa leitura de Brasil.⁵³¹

Diante dos discursos que se apresentavam como capturas sociais de Brasil, tais como Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior e Ariano Suassuna, discursos que se mostrariam cristalizados a ponto de não serem abalados, por mais forte e renitente que fossem as tentativas

⁵²⁸ BRITTO, Jomard Muniz de. Tropicalismos. In: _____. *Bordel brasileiro bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992. p. 74. Grifos do autor.

⁵²⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Michel Foucault e a Mona Lisa ou como escrever a História com um sorriso nos lábios. In: _____. *História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história*. Bauru: EDUSC, 2007. p. 187-188.

⁵³⁰ Sobre os conceitos de verbo encantado e verbo engravatado, ver: OLIVEIRA, Edmar. Verbo engravatado. *O Estado Interessante*, Teresina, 16 abr. 1972, p. 07.

⁵³¹ LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos. Babilônios somos: a modo de apresentação. In: LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (Org.). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Tradução: Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 07-30.

de guerrilha semântica, o Jomard Muniz de Britto que se apresenta a partir de então pode ser tomado como um pretexto, possibilitando fugas identitárias, vislumbres sobre um Brasil impossível de se aprisionar em discursos vitoriosos, e que partiriam de um conjunto de seus contemporâneos. Talvez, embora não os tenha encontrado a todos no plano físico, seja nos intervalos de identidade e de temporalidade que o *palhaço degolado* toca nos dedos de outros sujeitos – materializando, assim, uma certa geração⁵³², na qual há a forja de uma ampla gama de subjetivações da brasilidade, que ora se metamorfosearão em ditos e escritos produzidos neste intervalo. Esses sujeitos, que também participaram da cena cultural brasileira que recortou os anos 1960 e 1970, igualmente vivenciaram as transformações no campo intelectual que ora canonizaram uma visão de Nordeste, uma visão de São Paulo, uma visão de Brasil. Um Brasil feito por Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior, Ariano Suassuna, Caetano Veloso. Um Brasil inventado segundo lógicas dominantes, segundo uma certa cultura, forjadas nos moldes capitalísticos.⁵³³ Um Brasil, portanto, que seria compreendido não pela lógica dominante, mas pelas leituras sublunares, que vagavam pelas entrelinhas das matrizes canonizadas que tentaram defini-los. Aqui, portanto, tomo Jomard como ponto de partida para promover uma nova *feira da insignificância*, percebendo a potência desse conjunto de *visionários de um Brasil profundo*: sujeitos tais como Ignácio de Loyola Brandão, Jorge Mautner, José Agrippino de Paula, Torquato Neto e Waly Salomão, em cujos escritos é possível entrever uma *revolução molecular* – ou seria uma *revolução cultural*? – na forma de uma brasilidade localizada no intervalo entre os deslizamentos pelas margens e os delírios que conformam sua natureza plural, colorida e caleidoscópica.

Os laços que interligam Jomard a tais sujeitos se desenvolvem a partir de uma noção particular do ser contemporâneo. Tal como afirma Didier Eribon, a respeito da pretensa contemporaneidade que ora articulava Michel Foucault a alguns intelectuais, dentro e fora da França, esses personagens têm ditos e escritos que, englobadas em um movimento mais amplo, tornam-os contemporâneos, mesmo que alguns deles jamais viessem a se encontrar, ou, mesmo que se encontrassem, tivessem obras e ideias em estágios diferentes de produção.⁵³⁴ Os deslizamentos de corpos fluidos, sem órgãos⁵³⁵, que, ao mesmo tempo, integram-se nos delírios da linguagem, uma linguagem que é “transgressão pura”, que não guarda uma relação de

⁵³² SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos & abusos da história oral*. São Paulo: FGV, 2006. p. 131-137.

⁵³³ GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2013.

⁵³⁴ ERIBON, Didier. *Michel Foucault e seus contemporâneos*. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 10.

⁵³⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

patologia, nem com o deslize, nem com o delírio: o é por contar com uma estrutura infundada e infundável⁵³⁶. É nesse sentido que se poderia imaginar, em seus escritos, um amplo conjunto de dizeres sobre o Brasil, entre o deslize e o delírio, portanto, *brasilidades deslirizantes*, forjadas na *terceira margem*⁵³⁷ da história da cultura brasileira, ou, provavelmente, na margem central de sua *contra-história*⁵³⁸, e expressos, em grande medida, numa geografia imaginária que se traça em seus textos.

4.3. Nas profundezas do *kaos*: apocalipses literários e *brasilidades deslirizantes* ou a inversão do Brasil em fragmentos poéticos

No centro de um reino imaginoso existe uma grande cidade. Um núcleo urbano, movimentado, tenso e intenso, onde pessoas de todas as formas, cores e idades, perambulam. Parece um espaço mítico: sua forma é disforme, e talvez só existe na cabeça de quem o vê. É um delírio, é um deslize, é um pedaço de qualquer coisa. São tintas e textos que o constituem, lhe traçando fusos e meridianos imaginários, densos, profundos. Essa cidade poderia ser qualquer lugar – São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Teresina, Nova York ou Istambul. Flanando pelo asfalto, há mulheres de minissaia, garotos perdidos tomando coca e cheirando cola, um poeta doente e cabeludo, flertando com a morte, um maluco masturbando-se ante uma fotografia de uma atriz do cinema americano. Ao fundo, como num filme hollywoodiano, toca uma trilha sonora. Guitarras elétricas e sons de pífanos se misturam numa ópera psicodélica, que atravessa as ruínas e arranha-céus dessa grande cidade, espécie de centro louco de um Brasil profundo, celeiro divino, vacaria profana. Não há leis, não há regras que o conformem. Seu mapa é difuso, torto e tortuoso, feito de pedaços de recorte de jornal, de textos mimeografados, de desenhos pornográficos e de grude de sexo. Chocando, profanando uma geografia mais

⁵³⁶ TRONCA, Ítalo. Foucault, a doença e a linguagem delirante da memória. In: BRESCIANI, Stela; NAXARA, Stela (Org.). *Memória e (res)sentimento*: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: UNICAMP, 2004. p. 128.

⁵³⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Introdução – Da terceira margem eu so(u)rrio: sobre história e invenção. In: _____. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história. Bauru: EDUSC, 2007. p. 19-51.

⁵³⁸ A ideia de uma *contra-história* é apropriada, aqui, a partir do título da tese de doutorado de Edwar de Alencar Castelo Branco, na qual este propõe uma leitura a contrapelo – baseada tanto na ideia levantada por Walter Benjamin quanto na arqueogenealogia de Michel Foucault e na filosofia da diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari – do chamado *movimento tropicalista*. Ver: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e uma contra-história da Tropicália. 2004. 289 p. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

detalhada, esta cidade cheira a brasilidade, pulsa em identidades, desdobra-se em sujeitos, cores, ritmos, “sombra e luz e som magnífico”⁵³⁹.

Este trecho, assim como as primeiras linhas da introdução desta tese, intenta ficcionar, transformar textos em fragmentos de imagens, em vista das fontes com as quais me deparei, e que constituem o argumento principal deste tópico, e, quiçá, alguns dos argumentos centrais que a fundamentam. Quando, naquela introdução, tentei descrever a *Ilha Brasil* como um reino imaginário, localizado abaixo do trópico de Câncer, imaginei também que ele teria uma geografia particular. Que nele, os espaços canonizados se ergueriam como grandes muralhas, castelos, fortes, protegidos não apenas pelas suas fronteiras físicas, mas pela intensa magia que em torno deles circulava. Certamente, a descrição desse reino em muito poderia parecer a de uma obra literária, ou uma série épica, tal como os *best-sellers* mundiais, sob a forma de sagas como a de J. R. R. Tolkien⁵⁴⁰ ou a George R. R. Martin⁵⁴¹, onde sua geografia e sua política se relacionam com os personagens mágicos e leis particulares, que surgem no interior da imaginação de seu narrador. Se perscrutarmos com mais cuidado sobre os caminhos e descaminhos da narrativa histórica, poderíamos vislumbrar possibilidades: em termos textuais, tal como aponta Hayden White, não nos diferenciamos dos literatos, visto que nossa narrativa atende aos mesmos engendramentos escritos que a ficção.⁵⁴² Dessa maneira, assim como a Muralha e reinos como Winterfell, da saga de Martin, ou o Condado da saga de Tolkien, é possível perceber que o Brasil, na narrativa daqueles que buscaram subjetivá-lo – seja pelos cânones da *linha evolutiva da cultura brasileira*, seja pelas margens – buscaram traçar sua geografia. Assim, Gilberto Freyre ergueria a imagem da casa-grande, seu espaço de saudade, e Ariano Suassuna tornaria a pequena Taperoá uma espécie de microcosmo do Brasil. Escorrendo pelas frestas dos caminhos oficiais, outros espaços compõem essa paisagem imaginária, e, a

⁵³⁹ Esse trecho é recortado da canção *Um Índio*, de Caetano Veloso. Ver: VELOSO, Caetano. *Um Índio*. In: VELOSO, Caetano. *Bicho*. São Paulo: Universal, p1977. 1 disco sonoro.

⁵⁴⁰ O escritor britânico John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973), cavaleiro da coroa britânica, é autor de *O Hobbit* e da saga literária *O Senhor dos Anéis*, cujos três volumes são: *A Sociedade do Anel*, *As Duas Torres* e *O Retorno do Rei*. A história é centrada na fictícia Terra-Média, espaço por onde circulam personagens como humanos, elfos, anões e hobbits, tendo cada povo sua lógica, sua lei, seus códigos de conduta e mesmo seus dialetos, relacionando-se de maneiras diversas com a geografia deste espaço.

⁵⁴¹ O escritor norte-americano George Raymond Richard Martin é autor da saga épica *As Crônicas de Gelo e de Fogo*, no qual narra as disputas pelo poder entre diversos grupos étnicos e familiares, dando origem à conhecida série de TV da HBO *Game of Thrones*.

⁵⁴² Hayden White defende que a narrativa histórica e a narrativa literária obedecem aos mesmos tropos discursivos, na medida em que ambas se desdobram na elaboração de um enredo: “[...] na medida em que um historiador apresenta explanações pelas quais as configurações de eventos de sua narrativa são explicadas mais ou menos na forma de um argumento nomológico-dedutivo, tais explanações devem ser distinguidas da impressão explicativa alcançada pela maneira como ele *pôs em enredo* sua estória como *uma estória de tipo particular*.” Ver: WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução: José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 27.

partir deles, é possível perceber as maneiras como esse Brasil e sua cultura se conformava como um *banquete de signos*⁵⁴³.

É interessante perceber, contudo, que as narrativas que inventam o Brasil através de leituras marginais partem de uma lógica sensivelmente diferente da que poderíamos chamar de cânones narrativos de Brasil, aqueles que integrariam a pretensa *linha evolutiva da cultura brasileira*. No limite, essa diferença aparece da não-necessidade de utilizar certos instrumentos explicativos que os conformam enquanto cânones. Em outras palavras, são narrativas que deformam uma imagem pré-concebida de algo, propondo, à sua revelia, quadros menos sacralizados ou menos sisudos de uma dada realidade. Uma vez que se encontram do lado de fora, *outsiders*, com relação a instituições tais como o Estado ou as universidades, parecem fazer questão de expressar-se a partir da dessacralização dessas que os deixam na ambiência externa. Na medida em que não partem de um lugar social demarcado por um conjunto particular de leis do meio⁵⁴⁴, vislumbram as potencialidades desse pretenso lado de fora: a desobrigatoriedade de todo um conjunto de regras estéticas ou mesmo de atender a quesitos políticos que se apresentam hierarquicamente superiores a eles. Isso não quer dizer, no entanto, que tais narrativas não possuam lógicas próprias, tanto no âmbito político, quanto nas dimensões estética e ideológica. Estas, porém, se desvinculam – algumas vezes voluntariamente – do arcabouço teórico e conceitual apontado pelas instâncias já autorizadas e vitoriosas, de forma a construir dispositivos de efração, linhas de fuga, e a “desafazer o pensamento binário a partir do dentro, traçar uma linha de variações intensivas a partir de pequenas diferenças, suscitando um discurso novo, um pensamento-outro, novos modos de pensar e sentir”⁵⁴⁵.

A princípio, o paradoxo que se construiria na busca por observar a historicidade presente nas visões de um dito *Brasil profundo* seria o de tomar a literatura – ou, em outros termos, o discurso ficcional – na qual elas se expressam como uma verdade histórica. No entanto, esse temor, a mim, parece resultar de um equívoco em certas leituras que se fazem desse tipo de análise. Ao contrário do que se pode pensar em uma visada rápida, o que se pretende é, compreendendo tanto a história quanto a literatura enquanto discursos que se desenrolam nas teias dos tempo, perceber que os lastros discursivos nos quais se imaginaram múltiplos Brasis são, eles próprios, históricos, localizados em certas temporalidades e espacialidades, são

⁵⁴³ Expressão apropriada da canção homônima, de composição de Zé Ramalho. Ver: RAMALHO, Zé. *Banquetede Signos*. In: RAMALHO, Zé. *Força Verde*. São Paulo: Epic Records, 1982. 1 disco sonoro.

⁵⁴⁴ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

⁵⁴⁵ LINS, Daniel Soares. *O último copo: álcool, filosofia e literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 20.

elaborados por sujeitos e a eles fazem referência. Esses discursos literários operam, portanto, num esforço de uma experiência transgressora, que “subverte, contesta, ameaça a obra, fazendo-a ir além dos limites estabelecidos”⁵⁴⁶. Dessa forma, é no interior de um conjunto de enredos – expressos seja de forma romanesca, trágica, cômica ou satírica – e expressos sob diferentes formas de argumentação – formistas, mecanicistas, organicistas ou contextualistas – com distintas implicações ideológicas – anarquista, radical, conservadora ou liberal – que se fabricam imagens de um Brasil profundo, possível de ser subjetivamente cartografado.⁵⁴⁷

Há de se lembrar, nesse sentido, que o momento histórico do qual falo – um período que se inicia na década de 1960 e se estende, em tempo elástico, até o início dos anos 2000 – é demarcado por um conjunto de acontecimentos que instituíam novos valores sociais e, igualmente, novas subjetividades, a partir das quais são perceptíveis desdobramentos históricos. Estes, tais como analisara David Harvey, despontariam em acontecimentos tais como a fragmentação das utopias revolucionárias, a emergência dos movimentos artísticos e a fragmentação de identidades sociais e de gênero, configurando o que este chamaria de condição pós-moderna⁵⁴⁸, condição estas que, apropriada a partir de acontecimentos a nível global, seria percebida de maneiras diferentes em regiões diferentes do Brasil.⁵⁴⁹ É nessa ambiência temporal que um amplo conjunto de escritos explodiriam como maneiras de dizer o Brasil, escorrendo e ecoando pelos cantos menos canonizados que ora intentavam o mesmo.

Estabelecendo metáforas para dar forma a essa leitura que aqui faço, seria possível lançar um olhar sobre esse conjunto de textos e considera-los como espécies de *apocalipses*. Essa palavra, aparentemente direcionada para a ideia de caos do fim dos tempos, se configurou como tal, historicamente, na medida em que sempre a observamos como referência ao texto bíblico, e, especificamente, ao seu último livro, o Apocalipse de João. No texto canônico do livro sagrado dos cristãos, este livro se configuraria como as revelações de João sobre o fim do mundo. No entanto, ao tomarmos a perspectiva de que outros tantos escritos, para além daqueles

⁵⁴⁶ MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 42.

⁵⁴⁷ As representações de modos de elaboração de enredo, argumentação e implicação ideológica dos textos históricos são definidas, aqui, a partir das colocações de Hayden White. Ver: WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução: José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 44.

⁵⁴⁸ HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 2007.

⁵⁴⁹ A exemplo disso, em minha dissertação de mestrado, percebi, a partir de um amplo conjunto de fontes, que contemplavam desde a produção hemerográfica até imagens, textos e filmes, cuja amplitude empírica me possibilitou ler práticas cotidianas e comportamentais da juventude teresinense, que, enquanto nas regiões metropolitanas do Brasil tal condição aportaria na década de 1960, apenas na década de 1970 seria possível perceber o que chamei de condições históricas para a emergência da pós-modernidade piauiense. Ver: BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco Brito. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica em Teresina*. 2013. 211 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

compilados no interior da Bíblia, não se observariam como escritos autorizados, e sim como textos apócrifos⁵⁵⁰, outros tantos apocalipses emergiriam, não necessariamente se caracterizando como ideias de juízo final, mas, em essência, como a revelação de segredos. Essa metáfora é emblemática para este texto. Enquanto, desde a década de 1920, algumas visões – tais como a de Gilberto Freyre, Ariano Suassuna, Florestan Fernandes e Caetano Veloso, apenas para citar as referências utilizadas nesta tese – se expressariam como *revelações canônicas de Brasil*, alguns outros textos emergiriam como *revelações apócrifas, gnósticas ou subcanônicas de um mesmo Brasil*. São, portanto, textos que seguem pelo avesso da fama. São textos infames, escritos, muitas vezes, por sujeitos que também estiveram na borda, que também foram demarcados por uma dada infâmia, em geral malvista pela maioria dos historiadores.⁵⁵¹ Esses textos, partindo, em geral, de escritores jovens e pouco afeitos aos estilos e espaços institucionais, conformavam práticas discursivas subterrâneas⁵⁵², cuja vontade de verdade não era vitoriosa ante as estratégias narrativas mais convencionais e aceitas. Atuavam, pois, como *táticas* de uma *guerrilha semântica*, que, apesar de não formular dizibilidades dominantes, também apontavam caminhos de leitura da brasilidade.

Se decidisse discuti-las em ordem cronológica, iniciaria com a análise de *Deus da chuva e da morte*, romance de Jorge Mautner, publicado em 1962. Essa análise seria seguida de perto por *Panamérica*, texto “épico” do escritor paraibano José Agrippino de Paula, cuja primeira edição data de 1967. Por ser uma obra póstuma, mas cuja compilação e publicação, pelas mãos de Waly Salomão, se daria em 1973, entraria em cena *Os últimos dias de Paupéria*, arrolamento de poemas e outros textos de Torquato Neto, publicados em Teresina, Rio de Janeiro, Salvador, Londres ou Paris. Na sequência, outra publicação de Mautner entraria na baila, uma vez que, em 1976, este lançava seus *Fragmentos de sabonete*, nos quais propunha um vislumbre sobre o renascimento americano do sul e do norte. Por fim, a análise das obras seria fechada com *Não verás país nenhum*, distopia que o paulista Ignácio de Loyola Brandão publicaria em 1981. No

⁵⁵⁰ “Apócrifo (do grego *apokryphos*, do latim *apokryphu*), significa, literalmente, algo ‘secreto’. Com o tempo, passou a significar obra ou fato sem autenticidade, ou cuja autenticidade não se provou. Na Antiguidade eram conhecidos por essa designação os livros pertencentes às seitas secretas iniciáticas. Com o passar do tempo, o termo passou a ser usado para distinguir não só o livro de ‘autenticidade duvidosa’ mas principalmente os ‘espúrios’ ou ‘suspeitos de heresia’.” Ver: TRICCA, Maria Helena de Oliveira. Introdução. In: BÍBLIA, Apócrifos. *Apócrifos: os proscritos da Bíblia*. Compilação: Maria Helena de Oliveira Tricca. São Paulo: Mercuryo, 1992. p. 09. Grifos da autora.

⁵⁵¹ Ver: FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. *Ditos e escritos*. v. IV. Estratégia, poder-saber. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 202-222.

⁵⁵² SPINK, Mary Jane P.; FREZZA, Rose Mary. Práticas discursivas e produção de sentidos: a perspectiva da Psicologia Social. In: SPINK, Mary Jane P. (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999.

entanto, apesar de possuir um forte argumento didático, o estabelecimento cronológico dessas obras não me agradou desde a primeira vista, uma vez que esta maneira estabeleceria uma descontinuidade com a maneira como este trabalho buscou ser construído, com a própria filosofia que este estabeleceu para si, ao ganhar vida própria, e impor-se, mesmo ao seu autor. Na contramão dessa maneira convencional de escrita, preferi adotar uma forma de narrar na qual os textos pululassem, se jogassem na frente do narrador e pedissem para ser discutidos – fora de ordem, de sequência cronológica, sem qualquer regra que ali os mantivesse. Compreendo, aqui, a relação historiador-fonte como algo que se processa de forma bem mais bilateral, e, em grande medida, esta – a fonte – age e fala de acordo com as provocações do historiador, que se torna capaz, dessa maneira, de inventá-la, invertê-la, provocando o texto-fonte-empíria a mostrar-se como deus e diabo, revelando seus imprevisíveis e intempestivos significados.⁵⁵³

É assim que emerge de uma fonte, mais especificamente de um texto publicado por Waly Salomão no livro *Me segura qu'eu vou dar um troço*, de 1972, um excelente exemplo de como a linguagem, em paralelo às produções que convergiam para o que aqui chamo de *linha evolutiva da cultura brasileira*, escorriam por suas brechas. A linguagem canônica, ditadora dos rumos do Brasil e de sua cultura a partir de alguns aportes próprios de uma certa ideologia, é gangrenada pela ação corrosiva de textos-bomba, petardos, que explodiam nas mãos de seus leitores. De palavras do dicionário a neologismos, Salomão transfigura, como pode ser visto abaixo, a Ilha Brasil em um espaço outro, mais profundo em seus espaços intermediários, naqueles espaços em que se imaginava não caber mais nada:

SIRIO desponta de dia

DILÚVIO

Confusão da aflição do momento com o **DILÚVIO**.

O DILÚVIO em cada enchente. reencarnação.

NOÉ = intérprete de sinais. O sacassinais. O mensageiro da advertência.

500 anos = **BR**.

500 000 anos = idade aproximada da espécie humana

Memória popular de uma região perdida, onde uma humanidade sábia e progressista passou anos felizes em santa e sábia harmonia.

Terra das Hespérides

Terra das maçãs de ouro

⁵⁵³ ARAÚJO NETO, Torquato. Marcha à revisão. In: _____. *Os últimos dias de Paupéria*. Organização: Waly Sailormoon. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

Cinemex: um banquete fantástico de comidas baianas: tribex: regado com batidas: calor entorpecente: foquefoque como nas farras romanas de Holly: Morro de São Paulo: frutos tropicais, mil carangueijos: cachos de uva: mulheres levantando as saias: gente com a cara lambuzada de vatapá, gente dentro das panelas de barro: langor: as pessoas esparramadas como nas telas de Bruegel: Bahia, umbigo do mundo: Portas do Sol: cidade da colina: Luz Atlântica: Jardim da Felicidade.

Atlântida – o continente perdido pralém das colunas de Hércules que unia a Europa com a América; onde já se observava os céus e se faziam cálculos astronômicos; adoradores do SOL; onde provavelmente foi falada a língua-mãe.

Olhadela por trás dos bastidores.

Atlântida submersa.

Só nos convencemos afinal de estar pisando em solo firme quando tomamos por base, como verdadeiro original, a submersão da Atlântida dentro das ondas do oceano.⁵⁵⁴

No texto, as palavras capturadas por Waly Salomão compõem um mosaico que mais parece uma visão, um transe. Nele, aparentemente, o Brasil é mostrado como um fragmento do mundo pós-diluviano, uma terra fértil, marcada pela bênção das Hespérides, deusas gregas da primavera e fertilizadoras da natureza. Seria uma espécie de Éden, talvez um pedaço emerso de Atlântida, o continente perdido, “onde provavelmente foi falada a língua-mãe”. Nesse trecho, é possível perceber a remetência de Waly Salomão ao mito babélico da língua-mater e da mistura de línguas, do multilinguismo que emergiria como uma faceta do mundo, e, mais adiante, da *terra brasilis*. A Ilha Brasil, transfigurada em Brasil profundo, seria, pois, esse fragmento transitório de um mundo que só se percebe emerso quando se toma a imersão de Atlântida.

Malcomportadas, as palavras do texto se expressam como uma tentativa de deslize delirante, de devir menor, traçando uma linha de fuga em toda a sua positividade, ultrapassando “um limiar, atingindo um continuum de intensidades que só valem por si mesmas, num mundo potente de intensidades puras, nas quais as formas e significações se espriam em múltiplos pedaços.”⁵⁵⁵ Nesse sentido, é pertinente uma matéria jornalística, assinada por Waly Salomão em 11 de novembro de 1995, que pode ser vista como um dos principais textos que reafirmam a potência de vislumbrar o Brasil profundo através de sua geografia imaginária. Divulgado em um espaço editorial de ampla circulação – no caso, o jornal *Folha de S. Paulo* – o artigo traria em seu bojo estilhaços de uma marginalidade que o integra, na medida em que dá a ler

⁵⁵⁴ SALOMÃO, Waly. Apontamentos do Pav Dois. In: _____. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 13-14.

⁵⁵⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: por uma literatura menor. Tradução: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 27.

fragmentos das brasilidades que deslizam e deliram. Invocando a figura de Torquato Neto, o texto serviria de pretexto para pensá-lo como um dos visionários de um Brasil profundo:

Vi e ouvi: Torquato me contou num bar que existia na avenida Ataulfo de Paiva, próximo do Teatro de Bolso do Leblon, que queria fazer um filme chamado “Os Últimos Dias de Paupéria”. Nada restou deste anteprojeto. Não foi encontrado nenhum resquício de roteiro, nenhum fiapo de argumento ou diálogo.

Devaneio? Quimera? Mera máquina desejante no vácuo?

[...]

Foi um trabalho de resgate que recusava a linearidade, pois se desdobrava em ziguezagues. Os critérios de seleção tinham que respeitar as variantes de um mesmo poema, por exemplo. Não tinha cabimento um corte severo de eleição da “melhor” variante. Somente o autor, o suicidado pela paráfrase, poderia ter escolhido tal vertente ou tal outra. Daí optei por uma amostragem perspectivista, ou seja, a revelação dos diferentes vértices encontrados. Há quem não suporte o rugir das crateras, dos abismos, dos buracos da liberdade, ou seja, encontrar-se em alto mar quando supunha-se atracado em porto seguro. São os afetados pela Síndrome S. Kaplan, um tipo de morbosidade neurótica em que a cabeça não pensa por si, mas é movida por uma superlotação de clichês. O pensamento liquefeito infectado por uma subespécie tropical (tropical até demais!) de vírus.

“Os Últimos Dias de Paupéria”:

Paupéria: uma região de parcas pecúnias de Pindorama, isto é, a terra das juçaras, das íris, das pupunhas, dos licuris e dos babaçus.

Paupéria: miserabilismo terceiro-mundista. Pindaíba. (O Terceiro Mundo, essa cilada conceitual)

Paupéria: inversão cinza e sistemática do baudelairiano convite à viagem: onde tudo não é senão desordem, feiúra, pobreza, inquietação e antivolúpia: tristezina total.

Os últimos dias: os dias que antecedem o dia D. Catastrofismo do livro das revelações (ou seja, etimologicamente: apocalipse) e reiterada anunciação da morte pessoal. [...]⁵⁵⁶

Antes mesmo de investir em uma análise mais aprofundada do que seria Paupéria, “a região de parcas pecúnias de Pindorama”, uma “inversão cinza e sistemática do baudelairiano convite à viagem” ou uma “cilada conceitual do Terceiro Mundo”, é válido perceber que este texto de Waly Salomão tem a necessidade de demarcar sua autoria e sua temporalidade. Afinal, Paupéria não é um espaço natural, mas sim fruto de uma *invenção discursiva*, e, igualmente, pedaço de uma *inversão discursiva* do Brasil, uma vez que aparece a partir da reversão do sentido de sua positividade. Diferente da Taperoá de Ariano Suassuna, o lugar mágico, mediado pelos encantos dos símbolos de seu folclore e de sua cultura popular, ou mesmo da casa-grande freyreana, Paupéria é o lugar do aterro dos sonhos de Brasil. Tal visão se aproxima do olhar de Jomard Muniz de Britto sobre uma Ilha Brasil em chamas, na qual este a enxerga como seu

⁵⁵⁶ SALOMÃO, Waly. Cavem, canem, cuidado com o cão. *Folha de S. Paulo*, 11 nov. 1995. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/05/mais/29.html>> Acesso em: 04 fev. 2015.

abismo, câncer coletivo, terreiro de minhas/nossas contra-dicções. Fica evidente, pois, no escrito de Salomão que Torquato Neto, ao demarcar Paupéria, estaria, já na sua *gênese*, indicando seu *apocalipse*. Quer ele falar de seus “últimos dias”, os dias que antecedem o dia D, o dia do fim, a explosão da bomba que o detonaria pelos ares.

O olhar apocalíptico sobre a Ilha Brasil, que, percebemos aqui, apareceria como uma constante nos discursos fermentados nos textos em questão, não se encontraria apenas na *terceira aquarela* ou na *antropologia ficcional* jomardiana, tampouco na Paupéria de Torquato Neto. Em outros ditos e escritos, cabe perceber que ela se dá a ler no bojo do caos, configurando-se como um espaço estilizado pelas palavras que a bombardeiam. Esse caos estaria, portanto, inserido em uma série de fragmentações localizadas em um tempo espaço, que configurariam as condições de existência que efluíam no Brasil, como citei anteriormente, a partir da década de 1960⁵⁵⁷. O ideal de fragmentação das ideias de sujeito, tempo e espaço, levado à sua radicalidade com a emergência dos meios de comunicação de massa, seria representado em textos outros, nos quais seriam trazidas, nos vislumbres nacionais, acontecimentos em outros países, que, nessa perspectiva, passam a configurar parte de uma realidade nossa. É sobre isso que fala Caetano Veloso, nas linhas que antecedem os *Fragmentos de sabonete* de Jorge Mautner:

[...] ele era um escritor estranho de quem se falava. uma vez rogerio me disse que esse escritor jorge mautner cantava muito engraçado bonito com um bandolim e que aprendera o alemão antes do português. soube que ele cantara na televisão uma canção que falava em hiroxima & bomba atômica: algumas pessoas da música popular brasileira estavam indignadas com a escolha dos temas. diziam: que temos nós brasileiros a ver com a bomba atômica? [...]⁵⁵⁸

O que a bomba atômica e tantas outras coisas teriam a ver com nós, brasileiros, era o tipo de pergunta cujas respostas possíveis encontravam-se nas letras e nas artes, transitadas pelo signo do caos. O próprio Jorge Henrique Mautner, carioca, filho de pais austríacos que imigraram para o Brasil fugindo do nazismo, presenciara a ebulição das transformações nas

⁵⁵⁷ Conforme aponta Edwar de Alencar Castelo Branco, tais condições se expressariam através de acontecimentos históricos tais como a corrida espacial, a popularização de meios de comunicação como a televisão, a emergência da pílula anticoncepcional e da minissaia feminina, bem como indícios das movimentações homoafetivas. Para esse autor, “nesta condição histórica os sujeitos passam a olhar com desconfiança para o mundo nomeado, problematizando não apenas categorias objetivas, como o progresso, mas rebelando-se contra os costumes”. Jair Ferreira dos Santos afirmaria, por seu turno, serem esses acontecimentos parte de um processo de constituição daquilo que chama de sociedade pós-industrial, na medida em que obriga a sociedade a lidar com signos mais plurais do que aqueles que outrora motivavam as suas vivências cotidianas, naquilo que chamaria de uma hiper-realidade. Ver: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 95; SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 21.

⁵⁵⁸ VELOSO, Caetano. In: MAUTNER, Jorge. *Fragmentos de sabonete*: notas sobre o renascimento americano do norte e do sul. Rio de Janeiro: Ground, 1976. p. 07.

subjetividades e sensibilidades brasileiras, corporificadas em acontecimentos tais como a construção de Brasília e a emergência de movimentos culturais como a poesia concreta, dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, e a bossa nova. Até 1963, mantinha no jornal *Última Hora* uma coluna chamada *Bilhete do Kaos*, seguida pela publicação do livro *Kaos*, baseado em uma visão de mundo que articula múltiplos posicionamentos ideológicos a respeito do mundo.

Fortemente influenciada pela literatura *beat* norte-americana dos anos 1950 e 1960, especialmente por *Howl*, de Allen Ginsberg, e *On The Road*, de Jack Kerouac, mas também por “Artaud, Tolstoi, Dostoievski, Sartre, Heidegger, Nietzsche, Gogol, Lawrence, Pasternak, Steinbeck, Rasputin, São João, Jesus, Buda, Jung, Marx, Engels, Kropotkin, Heráclito, além de Kierkegaard, Berdiaeff, Pitágoras, Kafka, Camus, Jorge Amado”⁵⁵⁹ e tantos outros, a escrita de Mautner exprimia a radicalidade de um Brasil queurgia em despertar para o mundo, integrar-se numa teia e nas tramas desse mundo, produzindo-se e gestando-se dentro dele. A proposta estética e política de Jorge Mautner apresenta um olhar particular sobre o Brasil, existindo de maneira exemplar na proposta de uma brasilidade demarcada pelo *kaos* – com *k*, ao invés de *c*. Enquanto o *caos* seria, para ele, “o espectro de todos os políticos brasileiros apavorados”, razão pelas quais estes teriam para temê-lo, odiá-lo e desprezá-lo, o *kaos* seria “uma espécie de iluminação no sentido novo”, sendo “o caos com c transformado, [...] num momento histórico mais avançado”.⁵⁶⁰ É possível perceber, em sua revelação do *kaos* brasileiro, um prognóstico psicodélico sobre o futuro lançado por Mautner, no qual insiste em uma visão mística de Brasil e de cultura brasileira, lançando um olhar idealista sobre essa referida cultura:

No futuro (que já começou em muitos lugares, núcleos isolados, grupos) o homem materialista terá uma religiosidade mística, de um misticismo imanente, sem deuses, sejam eles Marx, Freud, Einstein, Jeová, dogma, lei, sangue, etc. O homem viverá no plano mítico (mito quer dizer: poesia desindividualizada), será do sim-não, do bem-mal, das contradições em movimento constante, sem cessar, viverá no fluir, imerso dentro de um mundo sexualista-pagão onde haverá tudo grátis para todos e igualdade. Será um ser altamente conflituado, pois se o homem é a matéria mais complexa existente, e se a matéria está em constante movimento, transportando para o plano sensitivo este movimento quer dizer: conflito. Mas conflito não é coisa negativa. É negativo-positivo, é a condição humana de caminhar de síntese para síntese para a construção sempre num avanço em espiral. Será um homem trágico porque conflituado e isso quer dizer: dialético. Homem amoral, sempre em movimento e por isso mesmo conflituado. Quero fazer notar que tragédia não é pessimismo. Ao contrário: é vitalização, é anti-idealismo. O idealismo

⁵⁵⁹ NEVES, João Alves das. Encontro com Jorge Mautner. In: MAUTNER, Jorge. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. p. 14.

⁵⁶⁰ COELHO, Nelson. Diálogo com o Kaos. In: MAUTNER, Jorge. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azogue Editorial, 2007. p. 21-22.

se divide em idealismo otimista e idealismo pessimista. Tragédia não é nada disso: é harmonia dissonante entre os opostos. Posição agônica, não idealista, dialética, materialista, conflituada, sempre em movimento. Kaos com k.⁵⁶¹

Se traçarmos um paralelo entre o *kaos* de Jorge Mautner e a *pop filosofia* de Jomard Muniz de Britto, encontramos possibilidades de vislumbre de um Brasil que explode em múltiplos fragmentos. É perceptível a busca de Mautner pela evidência das *contra-dicções*, na medida em que parece lhe atormentar a visão moderna de sociedade brasileira, demarcada pela visão caótica, em seu sentido estrito. O Brasil, para ele, emergiria a partir de um horizonte de expectativas lançado pela vidência de um futuro turvo, plural, impreciso, fragmentado e liquidificado pelas possibilidades emergentes de um mundo em potente transformação. Sua vidência, turva e psicodélica, extrapola os limites da linguagem canonizada, promovendo um encontro de um Brasil gelatinoso com uma espiritualidade misturada ao sentimento revolucionário, seja ele macro ou micropolítico:

E Jesus perguntou, (Êle estava em cima de um monte, estava cansado, vestido de branco) perguntou com voz doce, voz de Jesus: – “Vale o indivíduo, vale o indivíduo a coletivização?” Nossa! Que Jesus atual! Pois é, mas só Êle teria coragem de fazer tais perguntas. Jesus Cristo, Jesus o Rei dos Reis olhou para o mar e o mar era o mar do Guarujá e lá embaixo havia muita gente, muita meninada despreocupada, muitos meninos bonitinhos e meninas gostosas. Filhos de gente rica, potentados. E Êle que era o pai dos miseráveis falou: – “Será que os bolcheviques são maus?” E suspirou. – “É tanta a literatura a respeito, mas a intenção deles é sagrada! Êles dão o pão a quem não tem, dão a paz ao mundo, fazem do trabalho uma alegria e dia a dia as horas de trabalho tendem a diminuir, o mundo se encaminha para a técnica, para a era da máquina, para o ano 2.000 e os comunistas fazem tudo isso. É preciso cair na propaganda contrária, na propaganda reacionária daqueles que vivem do trabalho dos outros. Os comunistas pregam a fraternidade Universal, Mundial, é difícil dizer, sim, é muito difícil.” E Jesus ficou-se silencioso. Será que é radicalismo? Sim, sim Mautner o radicalismo é a única maneira, está encerrada a discussão. E lá embaixo os menininhos bonitos dançavam despreocupadamente enquanto há gente morrendo de fome. [...] Acho que nos países subdesenvolvidos a revolução seria bem mais fácil se as classes “superiores”, as elites cultas, os jovens, fossem trabalhados, doutrinados e quando eles subissem ao poder nós subiríamos também. Daí até a revolução é um passo. Que tal? Mas acho que isto já acontece. Não sei mas aqui no Brasil a situação está tão confusa! [...]

E foi o começo da luta. Foi o começo da batalha, da revolução. Ecoavam por cima das flores brancas e vermelhas daquele bosque o fogo das metralhadoras e a fumaça das explosões. O teu erro foi querer a perdição dos homens, o pacifismo é a luta pelo bem e pela paz, é preferível isto ao Partido Comunista? Não será o pacifismo uma arma dos tristes, dos reacionários? Mas eu acredito

⁵⁶¹ COELHO, Nelson. Diálogo com o Kaos. In: MAUTNER, Jorge. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azogue Editorial, 2007. p. 24-25.

firmente em Gandhi, na paz nas flores e na felicidade soviética. A China, eis o grande exemplo! Ou será... ou será... ou será...⁵⁶²

O conteúdo desse texto, apesar de ter forte vínculo com sua localização temporal – uma vez que responde a problemas históricos, questões estéticas e ideológicas próprias dos anos 1960 – consegue ser um petardo que, em sentido contrário, investe contra este mesmo tempo. No interior do texto habita uma visão paradoxal do presente da escrita, na medida em que sua narrativa enuncia uma imagem, um possível Jesus Cristo, que caminha entre os espaços do tempo presente, aterrado pela ameaça nuclear da Guerra Fria. Invocando os signos de uma época – a revolução social, o Partido Comunista, a política pacifista de Mahatma Ghandi, a Revolução Chinesa, etc. – este Jesus, embora carregue consigo uma série de estereótipos muito pertinentes à imagem católica construída sobre ele, é um sujeito desterritorializado. Num paralelo possível entre o Cristo de Mautner e aquele que Ariano Suassuna apresenta em seu *Auto da Compadecida*, percebemos duas formas de subversão da imagem sagrada, que atendem a interesses distintos. Ariano promove uma dessubstancialização de Cristo. Em certa medida, subverte a tradição nordestina – notadamente conservadora e católica – ao mostrar um Cristo negro, que assim se apresentava para parecer mais próximo do seu povo. Apesar dessa subversão, o Cristo de Ariano busca aproximar-se do povo que este deseja celebrar. Por sua vez, o Cristo de Mautner, apesar de branco e, em grande medida, marcado pela imagem do homem que se preocupa com os demais, que parece amar aos outros como a si mesmo, é um sujeito perdido no interior de um tempo-espaço que lhe causa estranhamento, passeando entre pessoas e espaços nos quais suas ideias de igualdade e amor entre os homens é visto como “radicalismo comunista”, e, paradoxalmente, pacifista. Ao lado dele, passeiam signos remetentes aos escritos *beatniks* – “menininhos bonitos e meninas gostosas” que dançavam, provavelmente ao som do *bop*, num espaço que poderia ser Nova York, o Recife ou o Rio de Janeiro, diante de um mar que poderia ser o Vermelho, o Mediterrâneo ou o do Guarujá. Nisso, cabe perceber que as linhas de Mautner não apenas *vislumbram* um Brasil, mas *enunciam* um Brasil, inventam-no a partir de uma *poesis* particular, de uma vidência particular, dando-lhe forma própria a partir das cinzas deixadas pela Ilha Brasil que outrora fora incendiada.

É notável que existe, no discurso literário de Jorge Mautner, indicações de um Brasil que se desdobra nas condições de existência de um tempo elasticizado, que se encolhe ou se expande de acordo com a frequência dos fatos inauguradores.⁵⁶³ Sua narrativa aparece como

⁵⁶² MAUTNER, Jorge. *Deus da chuva e da morte*. Goiânia: KELPS, 1997. p. 404-405.

⁵⁶³ SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos & abusos da história oral*. São Paulo: FGV, 2006. p. 131-137.

um reflexo de seus posicionamentos políticos no sentido de buscar uma brasilidade que não se conforma, e sim busca as margens e a vazão. Paralelamente aos escritos de *Deus da chuva e da morte*, é possível perceber que essa mesma dimensão espaço-temporal, expressa tanto na percepção das suas condições de existência quanto na enunciação de uma nova geografia imaginária, habita as escrituras de Mautner em outros textos, como é o caso do próprio *Fragmentos de sabonete*, ao qual me referi anteriormente. Nesse livro, Mautner parece construir um Brasil simbolizado pela compressão de espaços e tempos, uma espécie de Babel cosmopolita, onde habitariam ao mesmo tempo os arranha-céus das grandes cidades do mundo e as expressões multicoloridas de sujeitos, ideologias e signos da cultura *pop* capitalista, que compõem o mosaico humano que transitam por esses espaços:

Em Nova York, o tempo está chumbo; as pedras estão inchadas de calor e suando sangue; o vento negro, como se fosse a capa sombria do homem-morcego, Batman, faz estremecer as bandeiras penduradas pela cidade, que são coloridas e têm muitas estrelas.

Alguns jovens, de cabelos muito compridos, cambaleiam pelas ruas; porque a morte sufoca a atmosfera da cidade, intoxicando até insetos e ratos. Os jovens são anjos pagãos; e, no cais, subitamente chegou um antigo navio cheio de marinheiros que cantam músicas sobre o verde mar que existe longe, muito longe, depois da Estátua da Liberdade.

Um robot eletrônico, parado na esquina, começa a urinar. Um barulho inquietante ergue-se como um monstro na esquina em que latas de cerveja empilhadas rivalizam com latas de coca-cola, empilhadas em outro monte rival.

Um homem vestido de negro, com os cabelos pintados em faixas azuis e vermelhas, recita versos acima do bem e do mal, enquanto baratas pequenas sobem por seu corpo.⁵⁶⁴

Se caminhar pela cidade – ainda que imaginária, sem nome e sem rosto definido – é um ato de enunciá-la⁵⁶⁵, é visível no texto de Mautner que a sua cidade é uma expressão do cosmopolitismo próprio da *aldeia global* de McLuhan. O sujeito de sua narrativa – ele mesmo? – passeia por uma cidade-sucata, uma Nova York com elementos da Gotham City de Batman, personagem de histórias em quadrinhos criado por Bill Finger e Bob Kane. Esta cidade, perfurada por um colorido sombrio e por sujeitos estranhos que a transitam, se desvela através de sua poética. Ela poderia, inclusive, ser a mesma que Mautner vislumbrara em *Deus da chuva e da morte*. Pouco importa sua localização física, e sim os sentidos que, a partir de sua escrita ficcional, lançam-se sobre uma época, que dela se desdobram: sobre ela pulsa uma *orgia de sentidos*, talvez um *banquete de signos*, que remetem a todo instante a questões próprias de seu

⁵⁶⁴ MAUTNER, Jorge. *Fragmentos de sabonete*: notas sobre o renascimento americano do norte e do sul. Rio de Janeiro: Ground, 1976. p. 09.

⁵⁶⁵ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. v. I. Artes de fazer. Tradução: Ephraim Ribeiro Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.

tempo. Parte dela, aliás, um pedaço do capitalismo que reluz, juntamente com os signos de um tempo que atenta contra as forjas tradicionais nas quais se configurou historicamente. Isso começa a ficar ainda mais claro em outro trecho da mesma obra, na qual Jorge Mautner ironiza a produção em massa, que invadia o mundo, e, em particular, o Brasil, apresentando-se como maravilhas trazidas pelo consumo capitalista:

Há um sabonete na esquina do mundo, um sabonete muito sozinho, derretendo-se, um sabonete virando água por causa do calor, na esquina da Rua 42.

[...]

Às vezes dá vontade de comer o sabonete. Acho que isto é uma espécie de amor, amor desenvolvido em sociedade de consumo ultra-industrial. Amo este sabonete e pronto! Que bom que ele vem em série, em super-produção. Assim, há milhares de sabonetes. Como se vê, o inconveniente da individualidade não existe, outra maravilha destes tempos de produção industrial eletrônica.

[...]

O sabonete é um produto perfumado do reino dos sonhos dos marajás da Índia e dos loucos do deserto.

Quero também fazer uma declaração de amor para a coca-cola, que é um tubo vermelho, uma lata maravilhosa, um suco do paraíso, que está sendo atualmente a bebida preferida de todos os deus do Olimpo e dos deuses de todos os vodus, da África, do Caribe e do Brasil.⁵⁶⁶

A paixão pelo sabonete e pela coca-cola, signos do capitalismo industrial, configuram representações potentes de uma nova realidade emergente, no mundo e, mais especificamente, no Brasil. Sua forma, difusa, indefinida e diaspórica, atestam a demarcação de novas sensibilidades, que aproximam a cartografia dos desejos dos brasileiros daqueles que denotam. Percorrer a geografia desse Brasil, revelá-lo através do texto, mostra-se uma necessidade da escrita de um sujeito que pretende entrevê-lo em sua profundidade. Negando a permanência de um Brasil já dado, o autor do texto investe em uma enunciação do devir, reverberando em uma estética existencial na qual não mais se é aquilo que se pretendeu inicialmente, mas aquilo que se configura no *surf* do cotidiano, na onda histórica na qual todos nos inserimos e à qual nos deixamos surfar. Esse sentimento também se esclarece em um trecho reflexivo, no qual Mautner passa a vislumbrar um Brasil fruto da diversa e confusa mistura pós-moderna:

O Brasil tem uma luxúria por dentro das almas, um gozo de brincadeira que domina os cocares de seus habitantes. E isso seduz como um pedaço de lua vagando pelo céu num circuito hipnótico sem sentido, a não ser a própria embriaguez da hipnose, que tintila como música eletrônica.⁵⁶⁷

⁵⁶⁶ MAUTNER, Jorge. *Fragments de sabonete*: notas sobre o renascimento americano do norte e do sul. Rio de Janeiro: Ground, 1976. p. 12-13.

⁵⁶⁷ Ibid. p. 19.

É possível, no interior desses fragmentos de texto, perceber que Jorge Mautner, assim como Jomard Muniz de Britto, enxerga o Brasil sob o prisma da impossibilidade de revolucioná-lo. Não mais sendo seu país, mas sim um disforme território em chamas, cabe-lhe apenas revelar, através de sua narrativa, um vislumbre desse *kaos*. Na mesma medida em que a *pop filosofia* jomardiana se caracterizava pela abolição dos rótulos e pela celebração da pluralidade de imagens bricoladas, é possível sentir no texto de Jorge Mautner um prenúncio de nossa condição babélica, no interior da qual todas as linguagens, todos os signos, se mesuram pela estética visionária do Brasil turvo, plural, configurado pela mistura de passado e presente numa temporalidade híbrida.

4.4. Tempos de Babel: a explosão distópica da Ilha Brasil

Nas ruas estranhas de uma cidade paranoica, flana um menino. Talvez ele seja uma espécie de arauto do apocalipse, que pede lugar por entre as fendas de um ambiente nefasto. Flana pelo surrealismo, vibra por entre frestas e anuncia que ali e naquele momento iniciará um juízo final. Afinal, as revelações de um mundo, promovidas pelas vidências de outrem, só podem dar lugar ao absoluto mergulhar no *kaos*, uma osmose de sentidos, onde apenas sobrevivem aqueles que entendem do que é líquido, que sabem liquidar-se para vazar pelas margens. Eis que, nos idos do ano de 1961, ele também tem uma visão. Nela, um outro Brasil explode, distopicamente, feito bomba, nas ruas esmigalhadas de uma cidade-pós-morte de São Paulo, onde apenas há fuligem, gelo seco e loucura a três por quatro:

as mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo
 invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma
 flor de saliva
 o frio dos lábios verdes deixou uma marca azul-clara debaixo do pálido
 maxilar ainda desesperadamente fechado sobre o seu mágico vazio
 marchas nômades através da vida noturna fazendo desaparecer o perfume
 das velas e dos violinos que brota dos túmulos sob as nuvens de
 chuva
 fagulha de lua partida precipitava nos becos frenéticos onde
 cafetinas magras ajoelhadas no tapete tocando o trombone de vidro
 da Loucura repartiam lascas de hóstias invisíveis
 a náusea circulava nas galerias entre borboletas adiposas e
 lábios de menina febril colados na vitrina onde almas coloridas
 tinham 10% de desconto enquanto costureiros arrancavam os ovários
 dos manequins

minhas alucinações pendiam fora da alma protegidas por caixas de matéria
 plástica eriçando o pêlo através das ruas iluminadas e nos arrebalde
 de lábios apodrecidos
 na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como um

Lótus colando sua boca no meu ouvido fitando as estrelas e o céu
 que renascem nas caminhadas
 noite profunda de cinemas iluminados e lâmpada azul da alma desarticulando
 aos trambolhões pelas esquinas onde conheci os estranhos
 visionários da Beleza

[...]

no espaço de uma Tarde os moluscos engoliram suas mãos
 em sua vida de Camomila nas velas onde meninos dão o cu
 e jogam malha e os papagaios morrem de Tédio nas cozinhas
 engorduradas
 a Bolsa de Valores e os Fonógrafos pintaram seus lábios com urtigas
 sob o chapéu de prata do ditador Tacanho e o ferro e a borracha
 verteram monstros inconcebíveis
 ao sudoeste do teu sonho uma dúzia de anjos de pijama urinam com
 transporte e silêncio nos telefones nas portas nos capachos
 das Catedrais sem Deus

[...] ⁵⁶⁸

O menino que flana pela cidade de São Paulo, ou por uma amostra de um Brasil submetido a um apocalipse imediato, chama-se Roberto Piva. Fortemente influenciado pela literatura *beat* norte-americana, o escritor paulista, da mesma geração de *homens experimentais*⁵⁶⁹ da metrópole brasileira da qual também faziam parte Antonio Fernando de Franceschi, Claudio Willer, Décio Bar, Jorge Mautner, Roberto Bicelli, leitores de intelectuais de vertentes teóricas diversas, tais como Martin Heidegger, Friedrich Hegel e Rainer Maria Rilke, parecia gozar com seu vislumbre de um país submetido ao formigamento de seus começos.⁵⁷⁰ Na contramão de um Brasil grandiloquente, esse que revela em seus textos parece nascer de uma sensação fugaz de êxtase sexual, onde se misturam cafetinas magras ajoalhadas, meninas febris com lábios colados nas vitrines, meninos que dão o cu e monstros inconcebíveis, todos juntos, compondo uma espécie de poética do saber.⁵⁷¹ Seu texto nos mostra um vislumbre não só do apocalipse, mas do apocalipse imediato, do *kaos* orgânico do mundo, de uma identidade fosca e desmensuradamente perturbada.

No limite, o texto de Roberto Piva serve de pretexto justamente para entrever, pelas frestas das brasilidades oficializadas no interior da *linha evolutiva da cultura brasileira* uma

⁵⁶⁸ PIVA, Roberto. *Paranóia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000. p. 07-13.

⁵⁶⁹ A ideia de homens experimentais é tomada, aqui, a pretexto de Gilles Deleuze. Ver: DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução: Antonio Piquet e Roberto Machdo. Rio de Janeiro: Forense, 2003.

⁵⁷⁰ Para uma leitura mais ampla dessa geração de literatos paulistanos, ver: CHAVES, Reginaldo Sousa. *Flanar pela cidade-sucata compondo uma estética da existência: Roberto Piva & seu devir literário experimental (1961-1979)*. 2010. 191 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

⁵⁷¹ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. v. I. Artes de fazer. Tradução: Ephraim Ribeiro Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.

visão nômade, diaspórica, da Ilha Brasil, finalmente submetida aos escombros. Sua forma emerge de uma espécie de orgia, dos vermes que se comprazem da destruição da identidade fixa do Brasil, ou, ainda de forma mais radical, emerge dessa festa da insignificância, onde os insignificantes que comemoram no porão gargalham alto, a ponto de serem ouvidos, incomodamente, ainda que pelas margens, pelos contentes, cujo coro se quer vitorioso no andar de cima. Como é possível notar, no interior das identidades intervalares que articulam as geografias imaginárias de sujeitos como Roberto Piva a Jomard Muniz de Britto e Jorge Mautner, bem como suas revelações de Brasil, suas similaridades apontam para uma pluralidade de formas e corpos possíveis, móveis e pagãos⁵⁷². O Brasil luxurioso que apresentam em seus textos não era o mesmo de Gilberto Freyre – não necessariamente a luxúria da senzala, sempre submissa à casa-grande – mas sim um espaço onde o gozo transbordava entre signos diversos.

É essa mesma dimensão de seus textos que os aproximam de outro sujeito que se apresentaria como emblema da literatura pós-moderna brasileira. Igualmente influenciado pelos referenciais da literatura beat, o paraibano José Agrippino de Paula publicava, em 1967, o épico *Panamérica*. Nesse romance, desdobraria sua narrativa a partir de uma forja centrada na máquina do desejo, expondo à radicalidade uma leitura dos trópicos não mais sob a égide da tradição colonial e imperial, mas, principalmente, sob as lentes da pluralidade capitalista. O seu Brasil, assim como o de Mautner, seria delineado por uma sexualidade latente, expressa, agora, por um conjunto de signos pós-modernos. É um espaço demarcado pela heterotopia, na medida em que se trata de um lugar real, porém fora de todos os lugares, encontrado no interior da cultura. Oposto ao lugar canônico encontrado por Gilberto Freyre e Ariano Suassuna para a cultura brasileira, trata-se de um lugar que existe realmente, possibilitando-se entrever a partir do lugar que habitamos, materialmente, como se estivéssemos do outro lado do vidro.⁵⁷³ Sua brasilidade apareceria, agora, como uma amálgama de sentidos que, no limite, intentavam solapar a disciplina ortopédica das narrativas literárias convencionais.

Aparecendo, assim como outros textos de seu tempo, como exemplar de uma *literatura menor*⁵⁷⁴, *Panamérica*, assim como os *Fragmentos de sabonete* de Jorge Mautner, deslocava o lugar do sujeito, espaço e tempo cronológico, colocando-se como um ente que perambulava pelos espaços de um país imaginário, cuja profundidade se expressava na relação com figuras

⁵⁷² CÁMARA, Mário. *Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*. Tradução: Luciana di Leoni. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

⁵⁷³ FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. *Ditos e escritos*. v. III. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 428-438.

⁵⁷⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

da política e da cultura pop, tais como os atores hollywoodianos Burt Lancaster, Clark Gable, John Wayne, Marlon Brando, Marilyn Monroe, Richard Burton, Tony Curtis, o cantor Frank Sinatra, o jogador de beisebol Joe DiMaggio, o boxeador Cassius Clay ou mesmo os políticos Adolf Hitler, Charles De Gaulle, Lyndon Johnson, Robespierre e Winston Churchill. No trecho abaixo, é possível perceber como essa amálgama de signos habita o texto de José Agrippino de Paula, modelando um grave e fecundo delírio sobre as identidades nacionais:

As vitrinas e os bares estavam iluminados e a multidão transitava em todos os sentidos cercando os carros que se amontoavam ao lado dos outros. Estava frio e eu segurava Marilyn pelo ombro. Marilyn estava protegida por um casaco de lã e caminhava absorvida em si mesma olhando para o chão. [...] Eu e Marilyn passamos em frente ao edifício e entramos no vestíbulo dos elevadores. [...] Eu e Marilyn esperamos algum tempo o elevador, mas o elevador se mantinha nos últimos andares do edifício. Eu e Marilyn abandonamos o vestíbulo dos elevadores e voltamos para a rua onde passavam os automóveis. Os carros formavam um só bloco uns frente aos outros e buzinaavam todos ao mesmo tempo. Eu e ela olhamos para o final da rua onde apareciam os gigantescos anúncios luminosos pregados às superfícies escuras dos edifícios e tentamos ver por que existia aquele engarrafamento de trânsito. [...] Eu e Marilyn prosseguimos caminhando entre a multidão que percorria os bares e as vitrinas, e eu vi atravessando a rua entre os carros Frank Sinatra ao lado de dois amigos. [...] Eu e ela fomos encontrar Clark Gable que nos esperava sob o Arco do Triunfo. [...] Marilyn Monroe encontrou uma amiga e parou para conversar em frente à vitrina. Eu me introduzi na conversa falando com a amiga de Marilyn, enquanto procurava esconder com o corpo o índio brasileiro enfeitado de penas que estava nu exposto na vitrina. O enorme e mole pênis do índio caía até o joelho e eu não queria que Marilyn Monroe visse o tamanho do sexo do índio brasileiro. Enquanto eu conversava com a sua amiga, Marilyn se afastou um passo para trás e permaneceu olhando com o canto do olho o comprido pênis caído do índio brasileiro exposto na vitrina. Eu sofria internamente, mas procurava representar a mesma conversa amigável. Depois nós saímos caminhando no parque e eu dificilmente conseguia manter aparente tranquilidade. Naquele instante eu gritei de ódio e dei um forte tapa na barriga de Marilyn e abandonei as duas perplexas e Marilyn chorando. [...] ⁵⁷⁵

Assim como nos textos de Jorge Mautner, a epopeia de José Agrippino de Paula transcende os espaços físicos, configurando-se no espaço da sua escrita⁵⁷⁶. Nele, os signos efluem, distribuídos sob uma cidade que, assim como as de Mautner, poderia ser qualquer lugar. Nesse trecho em especial, é emblemático o encontro promovido pelo autor entre as imagens pertencentes à estética cinematográfica norte-americana e uma figura representativa da nacionalidade brasileira. A figura do índio, expressa em sua sexualidade e na representação de seu pênis – grande, mole, que cai até o joelho – se funde ao cenário metropolitano e aos

⁵⁷⁵ PAULA, José Agrippino de. *Panamérica*. São Paulo: Max Limonad, 1988. p. 65-67.

⁵⁷⁶ PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Traducción: Jesús Camarero. Barcelona: Montesinos, 2001.

personagens da cultura *pop*. Metaforicamente, o interesse de Marilyn Monroe – espécie de diva hollywoodiana – pelo falo do índio brasileiro indica o encontro entre o nacional e o global, cuja mediação cultural era feita pela região existente entre eles: tratava-se de um novo local para a cultura brasileira, cuja definição não se dava pela existência de um ou de outro, mas sim pelo intervalo que se processava entre ambos.⁵⁷⁷ Caetano Veloso, em prefácio escrito para a terceira edição do referido livro, aponta as especificidades estéticas e históricas do espaço narrativo elaborado por Agrippino, sendo este, em comparativo com a obra *Deus da chuva e da morte*, de Jorge Mautner, pinçado de uma das suas vozes internas, “aquela menos lírica, aquela em que os tons da compaixão e da doçura cristã (assim como os aspectos de ‘brasilidade’) não entram como harmônicos”⁵⁷⁸ Nesse sentido, continua o autor da *Verdade tropical*, busca, em grande medida, lançar sentido e configurar um local para a cultura para o autor da *Panamérica*, na medida em que compreende, sobremaneira, que é um lugar diferente daquele que ele próprio ousara cristalizar anteriormente:

[...] Tanto Mautner quanto Agrippino são atraídos pelos pensadores chamados irracionalistas e são hostis à Razão. Mas José Agrippino é dotado de um senso clássico das proporções e, ali onde Mautner é barroco, desigual, desmedido, Agrippino é conseqüentemente, fiel a um princípio único que norteia sua escrita, sectário de si mesmo. Não posso deixar de atribuir grande parte das características que os unem – e que os distinguem de outros escritores brasileiros – ao fato de serem ambos escritores paulistas (Mautner nasceu no Rio, mas é paulista de formação). A experiência da vida na São Paulo da segunda metade do século XX apresenta uma identidade imediata com a dos grandes centros urbanos do mundo, como não se pode conhecer em nenhuma outra cidade brasileira. [...] É um dos pontos do planeta onde mais drasticamente se sente o mal-estar do capitalismo tardio, embora seja ainda recém-saída da fase agrária. [...]⁵⁷⁹

A escrita de Caetano se insere numa tentativa de apropriação de *Panamérica* enquanto uma obra fundamental do desenvolvimento do próprio movimento tropicalista, na medida em que ele, Caetano, assumira, desde a década de 1970, a postura de uma espécie de oráculo, de forma que qualquer atitude incidiria em uma tomada de posição pela qual teria de se responsabilizar⁵⁸⁰. Da mesma maneira que se percebe na nomeação tropicalista atribuída e aceita por Caetano a Jomard Muniz de Britto, quando falamos da *Pernambucália*, o que se enxerga aqui é uma necessidade de apropriação antropofágica das letras e das artes brasileiras

⁵⁷⁷ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

⁵⁷⁸ VELOSO, Caetano. *PanAmérica*. In: _____. *O mundo não é chato*. Apresentação e organização: Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 258.

⁵⁷⁹ Ibid. p. 258-259.

⁵⁸⁰ VELOSO, Caetano *apud* CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 13.

do recorte que engloba da década de 1960 aos anos 1990, procurando nelas pais, avós ou herdeiros para a Tropicália, de forma a manter viva e firme a linha evolutiva da cultura brasileira, para a qual Caetano tanto contribuía no sentido de legitimar e naturalizar.

Na contramão da tentativa de captura caetana, a obra de José Agrippino de Paula fugia às tentativas de nomeação tropicalistas. Como é possível perceber, seu apocalipse se conforma como uma revelação da impossibilidade de pensar o Brasil como uma ilha luso-tropical, armorial ou mesmo um espaço da revolução latino-americana, como outrora desejaram, respectivamente Gilberto Freyre, Ariano Suassuna e Florestan Fernandes. O seu espaço imaginário, Panamérica, representa a cópula linguística que aldeava o mundo numa única gosma fantasmagórica, na qual compartilhavam dos mesmos signos, personagens e imagens. Estabelecendo-se como um espaço pós-colonial, diaspórico e babélico, ele se conformava para além do plano físico, sendo, principalmente, o fragmento de um Brasil inventado. Essa invenção, no entanto, possuía lastro histórico, na medida em que era uma representação do mundo social⁵⁸¹ no qual este Brasil estava inserido: atravessado por uma efusão de signos externos, sua estética e política passava a ser aquela – compartilhada, híbrida, pós-moderna. Essa localização histórica, onde emergem, inclusive, elementos da macropolítica brasileira vigente no período, também aparecem no texto, entremeado aos elementos acima citados:

[...] Eu atravessei irritado a barbearia iluminada, onde os barbeiros massageavam o rosto dos homens inclinados na cadeiras cobertos pelo avental branco, e me escondi na casa da minha antiga amante divorciada. [...] Ela dizia a respeito do preço e depois entrou a minha ex-amante e acrescentou algumas explicações da mãe, dizendo que a tinta respingava da parede e manchava o assoalho. Naquele instante entrou o macaco, e eu olhei para ele como que dizendo irritado que ele deveria permanecer afastado em silêncio: e o macaco obedeceu ao meu olhar agressivo permanecendo de longe ouvindo atentamente a explicação da minha ex-amante sobre o canto da parede que o operário tinha coberto o respingo no assoalho. O agente do DOPS subiu a escada seguido dos policiais que levavam as metralhadoras apontadas para cima. Eu fugi e saí correndo entre os prédios suspensos pelas colunas. Eu corri através do prédio e me introduzi num deles pensando que poderia atravessar para a outra rua, mas as paredes estavam fechadas, e eu pensei que eles fecharam a saída para a outra rua, e eu pensei em perguntar para alguém se não existia uma saída, e eu via à minha frente a parede úmida de concreto. [...]⁵⁸²

⁵⁸¹ O conceito de representação é operacionalizado, aqui, à maneira de Roger Chartier. Ver: CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Tradução: Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

⁵⁸² PAULA, José Agrippino de. *Panamérica*. São Paulo: Max Limonad, 1988. p. 125-126. Trata-se da segunda edição do livro, cuja primeira edição data de 1967.

Embora não se trate de uma obra militante, no sentido político-partidário, como recorte de época, *Panamérica* traça um panorama do Brasil de sua época, sem deixar de evidenciar, também, as vivências de um regime ditatorial. Na sua escrita, é possível perceber que a dimensão autoritária encontrava-se tanto no âmbito institucional (os agentes do DOPS, que penetravam na casa da amante do personagem) quanto no âmbito cotidiano (o olhar autoritário do personagem ao macaco, demarcando claramente seu lugar de inferioridade naquele espaço). Assim, é possível perceber no texto, além de tudo, uma descanonização da ideia de ditadura, provocando, mesmo na década de 1960, a perspectiva de que esta acontecia não apenas em sua dimensão institucional, mas, igualmente, no âmbito micropolítico do Brasil do período.

Se o intervalo temporal e identitário que articula Jorge Mautner, José Agrippino de Paula e Roberto Piva a Jomard Muniz de Britto encontra-se na bricolagem estética e na invenção *kaótica* de uma brasilidade, o que desvelaria o intervalo entre o *pop filósofo* pernambucano e o romancista paulista Ignácio de Loyola Brandão seria a ideia de arrebenção do Brasil. Para Jomard, tal arrebenção ganharia forma em sua *pop filosofia* e na configuração dos *atentados poéticos*. Para Brandão, no entanto, ela ganharia forma na escrita dos romances distópicos *Zero*, publicado na Itália em 1974, mas vítima de censura no Brasil em 1976, e liberado para a publicação apenas em 1979, e *Não verás país nenhum*, publicado em 1981. No primeiro texto, marcado por profunda linguagem visual, o autor busca expressar o Brasil sob a forma da diluição, apresentando-o como um espaço desgastado pelas vivências políticas do período. Assim como na epopeia de José Agrippino de Paula, o Brasil aparece como um espaço inserido numa ambiência fictícia, a América Latíndia⁵⁸³, lugar marcado pelo ceticismo com relação aos seus antigos heróis. Figuras representativas da resistência latino-americana, tais como Tupac Amaru ou Che Guevara, se apresentam como elementos passíveis de questionamentos. O mito do sagrado, expresso na figura de Jesus Cristo, denota, assim como em *Deus da chuva e da morte*, de Jorge Mautner, a busca por desreferencializar a ideia de uma pretensa divindade revolucionária que transformaria os rumos de um país ou de um continente. O olhar de Ignácio de Loyola Brandão desliza por um Brasil aterrado pela dimensão da morte das ideologias, provocando uma ruptura definitiva com o ser utópico da nação ou com quaisquer possibilidades de transformá-la pelas vias políticas institucionais.

De maneira semelhante, em *Não verás país nenhum*, esse *Brasil profundo* se expressa através de um vislumbre do futuro, uma espécie de expressão ficcional do *horizonte de expectativas* construídos a partir do momento vivido. Sua publicação acontecia em um

⁵⁸³ Ver: BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. São Paulo: Clube do Livro, 1986.

momento no qual se busca dizer uma possível – porém não totalmente efetivada – distensão do regime político autoritário vigente no Brasil. Já se passavam dois anos da Anistia, embora, em termos micropolíticos, as reverberações do regime civil-militar continuassem vigentes nos corpos, letras e artes do período. Assim como Jomard Muniz de Britto, o escritor paulistano parece compartilhar do sentimento de desencanto com os anos 1980, denotando, em seu texto, que as vivências cotidianas continuam pautadas pelo signo do pessimismo. Seu país aparece soterrado sob o caos de um futuro marcado pelo destroço. Ele se expressa em uma grande cidade – São Paulo – atravessada pelos problemas do tempo que observa. Trata-se de uma cidade vigiada constantemente por uma polícia híbrida – os *Civilitares*, em clara referência ao momento histórico em que vivia, no qual a transição do governo civil ao governo militar parecia apontar para poucas mudanças no âmbito micropolítico – e pela falta de recursos básicos para a sobrevivência, como a água. Além disso, seu Brasil do futuro também se apresenta como uma ilha pós-moderna, marcada pela mobilidade metropolitana e pelo sentimento urbano, sob a forma de asfalto, terra, gente e a sinfonia de veículos em alta velocidade. No trecho abaixo, é possível perceber a pulsação desse Brasil, que se entrega em fragmentos de letras do seu visionário:

Acabei de descer, ouvi os estampidos. Secos, ocos. Tão conhecidos. Joguei-me rápido ao chão, conforme severas instruções. Num décimo de segundo, todos em volta estendidos. Vivemos condicionados, nossos reflexos aguçados. Como aqueles ratos que vão comer, ao ouvir a campanha. Quantas vezes por dia me atiro ao chão nesta cidade. Se alguém filmasse durante algumas horas, sem registrar o som, veria uma daquelas velhas comédias de Harold Loyd, Gordo e o Magro, Mack Sennet. Deita, levanta, deita, levanta. E os rostos? Todo mundo apavorado, tenso. As pessoas disputam centímetros de calçada. Batem cabeças, se beijam, ficam rosto a rosto, cheiram o pó, se levantam imundas, xingam, protestam. Teve um dia que levei duas horas para vencer duzentos metros até o escritório. Deita, levanta. Foi tiro para tudo quanto é lado. Hoje, um tiro só. Os Civilitares são conhecidos e temidos pela excelente pontaria e rapidez. O ladrãozinho, ou o que quer que fosse, garoto ainda (nunca fui bom para determinar idades), estava estendido, de costas. A cápsula enterrada no meio da testa. Nenhuma gota de sangue.⁵⁸⁴

É notável perceber que, tanto na dimensão estética quanto na dimensão política, evidencia-se o teor ideológico na narrativa de Ignácio de Loyola Brandão. Narrativa que dimensiona o seu presente através da leitura de um Brasil avesso à utopia. Seu Brasil, assim como aquele propalado por Jomard Muniz de Britto em sua *terceira aquarela*, rechaça o futuro,

⁵⁸⁴ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Não verás país nenhum*: memorial descritivo. p. 10. Disponível em: <https://ironicaliteratura.files.wordpress.com/2013/05/ignacio_de_loyola_brandao_nao_veras_pais_nenhum.pdf> Acesso em: 15 fev. 2015.

percebendo-o de maneira adversa e entristecida. Sua brasilidade é cinzenta, e o sentido do seu polo com relação à nacionalidade é invertido. Semelhante ao abismo nacional vislumbrado por Jomard, o Brasil revelado por Brandão se trata de um lugar disforme: no futuro que visiona, não se verá país nenhum, mas apenas um conjunto indefinido de pessoas e espaços sob o céu cinzento da metrópole.

É possível, portanto, perceber nos escritos de todos esses sujeitos duas necessidades em comum: a primeira delas seria a de estabelecer-se como uma tentativa de *revelar um Brasil em sua profundidade* jamais revelada, buscando desmistificar seus segredos – mesmo que, para isso, o dote de um significado místico. A segunda seria a de *desvelar o Brasil profundo* como um espaço vampirizado, manchado pela indisciplina e destituído das demarcações ortopédicas que, historicamente, tentaram capturá-lo. Muitos indícios ajudam a reafirmar essas questões. O próprio ideal de *revelação*, tal como já foi anunciado nesse texto, e que ganha forma na retumbância quase bíblica que alguns trechos de sujeitos como Jorge Mautner e Jomard Muniz de Britto apresentam. Afinal, é dessas bombas de signos que são instituídos fragmentações, soprados significados antes indizíveis, inspiradas verdades nada absolutas, e que entendem sua natureza lacunar, vislumbrados raios solares e luas cheias que explodem na imprevisibilidade do texto, sendo este, por excelência, um lugar de acontecimento da história desse Brasil profundo. Mais do que um exemplo, o trecho abaixo de Jorge Mautner prefigura uma tentativa de sintetizar o Brasil, de lançar, sob a forma de palavras e imagens intempestivas, uma tempestade de ideias que bricola sua contemporaneidade:

Foi em 1958 que eu vi e que eu tive visões e me sentia como médium de mensagens que vinham através do disco-voador, sugerindo, sussurrando ao meu inconsciente entre paisagens e atmosferas poético-musicais. [...]

Meu vis-a-vis com a ciência, com as artes, com a mediunidade, com os discos, e com a música (violino europeu e batuque negro) datam da minha infância. E o olhar e a sensação de amor para com o Brasil, desde meu nascimento. Já pensaram como te ama a terra que possibilita nascer sabendo que do contrário você seria cinza de forno crematório nazista, na terra dos vampiros?

[...]

Os deuses do Olimpo, das Umbandas, dos candomblés, de todas as seitas conhecidas e por conhecer viajam em discos-voadores que são a materialização de Deus, que é tudo e é muito complicado, por isso aberto a infindáveis explicações e mais perguntas.⁵⁸⁵

O vislumbre de Brasil, esse objeto não identificado, se dá aos pedaços numa mistura inerente ao seu autor: é, ao mesmo tempo, a erudição de seu violino e o batuque negro, que

⁵⁸⁵ MAUTNER, Jorge. *Fragments de sabonete*: notas sobre o renascimento americano do norte e do sul. Rio de Janeiro: Ground, 1976.

revela pedaços da historicidade desse país. É a visão mediúnica de um Brasil forjado por deuses, que viajam “em discos-voadores que são a materialização de Deus”. Nesse trecho, Mautner embarca em uma busca ontológica por um Brasil que é ele mesmo, que se desdobra de suas vivências, e que é, embora este não assim se coloca, profundamente passível de relacionar-se com a pop filosofia jomardiana. Esse intervalo que os articula, mediado por uma temporalidade e uma constituição identitária pautadas na fluidez, pode ser percebido também em *Maracatu atômico*, música que Jorge Mautner compõe com Nelson Jacobina em 1974, aparecem alguns elementos que, assim como os textos elencados, exemplificam esse discurso *deslizante* sobre a brasilidade, que se mostra como a conformação de múltiplos pedaços:

Atrás do arranha-céu tem o céu, tem o céu
E depois tem outro céu sem estrelas
Em cima do guarda-chuva tem a chuva, tem a chuva
Que tem gotas tão lindas que até dá vontade de comê-las

No meio da couve-flor tem a flor, tem a flor
Que além de ser uma flor tem sabor
Dentro do porta-luva em a luva, tem a luva
Que alguém de unhas negras e tão afiadas se esqueceu de pôr

No fundo do pára-raio tem o raio, tem o raio
Que caiu da nuvem negra do temporal
Todo quadro negro é todo negro, é todo negro
E eu escrevo seu nome nele só pra demonstrar o meu apego

O bico do beija-flor beija a flor, beija a flor
E toda a fauna aflora grita de amor
Quem segura o porta-estandarte tem arte, tem arte
E aqui passa com raça eletrônico maracatu atômico⁵⁸⁶

Marcada pelo som do violino e pela batucada do maracatu, ritmo tradicional pernambucano, a canção de Jorge Mautner expressa em palavras e sons a ideia de uma mistura que escorre pelas frestas. O Brasil de Mautner, o mesmo Brasil que se expressaria na metrópole cosmopolita, na Gotham City de Batman, no espaço por onde perambulava a figura de um Jesus Cristo com tons comunistas, é também o espaço onde arranha-céus brotam do chão rachado, e se relacionam com os pais e filhos-de-santo do candomblé, pedaços de um quadro-negro (Brasil?) todo negro. Seu *maracatu atômico*, assim como o resto das visões marginais que apresento aqui sobre o Brasil, poderia ser comparado a tantas outras formas de expressar um espaço com formas plurais e densas. Embora ressalte as fraturas nacionais que atravessam a si mesmo – ele, descendente de alemães fugidos do Holocausto, imagina um Brasil que seja uma

⁵⁸⁶ JACOBINA, Nelson; MAUTNER, Jorge. *Maracatu Atômico*. In: MAUTNER, Jorge. *Jorge Mautner*. Rio de Janeiro: Polydor, p1974. 1 disco sonoro.

mistura de tradições e rupturas – Mautner fala de um espaço suturado, que é, portanto, conjunto, que é uma pluralidade silenciada por uma ideia de cultura brasileira posteriores e constituída em linha reta.

Os encontros e desencontros presentes entre tais visões do chamado Brasil profundo resultariam em articulações entre os sujeitos que deslizariam entre a realidade e a ficção, que delirariam e revelariam imagens da brasilidade, como é possível se expressar nos apocalipses de Torquato Neto, Waly Salomão, José Agrippino de Paula, Ignácio de Loyola Brandão e Jorge Mautner. Aproximados pelos intervalos identitários e temporais, esses sujeitos, videntes da profundidade que constitui o ser do Brasil e de sua cultura, se tornam, nesse sentido, inventores de um tempo-espaço. Esse hibridismo, que interpenetra ideias plurais de Brasil, presentes numa temporalidade errante, que outrora e agora une figuras potentes de brasilidades nômades, intervalares e transmutantes, pode se encontrar presente em dimensões tais como os *atentados poéticos*, de Jomard Muniz de Britto, que citei anteriormente, mas também em outras, como a publicação coletiva *Interpenetrações do Brasil*, que, no ano de 2002 – o mesmo em que compilaria e publicaria seus atentados – Jomard organizaria com Elisalva Madruga Dantas, professora de Letras da Universidade Federal da Paraíba. Ironicamente, essa visão da brasilidade, evidenciada por Mautner e os outros contemporâneos que aqui levantei, a de um Brasil que se expressa em plurialvas matizes, é, também, expresso por Jomard Muniz de Britto no artigo que publica nesse livro. O texto de Jomard na publicação – um volume produzido a pretexto do “Ano Gilberto Freyre”, denominação que o então Presidente da República Fernando Henrique Cardoso dava ao ano 2000 – aparece como algo enigmático, uma vez que se dá em um livro cuja grossa maioria dos textos faz uma louvação ao sociólogo de Apipucos, e, em contrapartida, contradiz grande parte da vivência jomardiana. De fato, é não apenas aparente a contradição de que o palhaço degolado, outrora um esgaçador da cultura brasileira dita ao modo de uma certa luso-tropicologia aparentemente se rendesse aos devires da nordestinidade. No entanto, essa contradição, ou *contra-dicção*, que o próprio Jomard parecia querer alimentar em suas linhas, denota que não se entregaria facilmente, nem aos leitores que nela buscassem a continuidade da esgrima de seu autor contra a visão racialmente democrática de Freyre, nem àqueles que esperavam ver uma rendição definitiva do palhaço, por fim transdegolado. As linhas abaixo ajudam a compreender que, mais do que qualquer tomada efetiva de posição, permanecia, sobrepujando-se ao resto, a dúvida:

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.

Como se ninguém, com mínimo de decência o responsabilidade intelectual, didática ou transdisciplinar, institucional ou sempre à deriva, pudesse omitir-se de, ao menos do mínimo, algumas considerações. No plural das singularidades. Pelo corpo dos contentes ou coro dos desalmados.⁵⁸⁷

Se a dúvida sobre uma tomada de posição permanece nas primeiras linhas, é nas páginas seguintes que aparece uma luz de qual olhar Jomard lança sobre seu antigo “desafeto intelectual” – se é que tal expressão possa ser usada com relação a dois sujeitos cujos contatos diretos foram mínimos, se é que relevantes. Afinal, não demora para que Jomard escarne os ressentimentos que o atravessaram para com as ações de Gilberto Freyre no período da ditadura civil-militar, do espaço de saber e poder ocupado por este e por sua atuação junto às políticas culturais em Pernambuco na vigência do regime ditatorial:

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 subversivos que rondavam pelas Universidades em torno e bem dentro do Sistema Paulo Freire de Educação de Adultos. Seu apoio irrestrito, inflamado e incondicional ao Golpe nos causava talvez um misto de raiva e repugnância, 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 disparar e depurar nosso “espírito de confraternização”? O pavor do comunismo (sic) a tudo justificaria? [...]

Não importa se aos berros ou bênçãos, 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-exílios. Quem hoje, no corpo a corpo da historicidade pernambucana, seria capaz de reaglutinar a “diáspora pernambucana”?⁵⁸⁸

Nesse trecho, não parecem haver grandes diferenças entre o ressentimento jomardiano com relação à ditadura civil-militar, instaurada no Brasil em 1964, da qual Gilberto Freyre fora apoiador e participante ativo, com aquele presente nas distopias de Ignácio de Loyola Brandão, quando este fala dos Civilitares como signos de uma sociedade de controle, na qual a sociedade civil – da qual poderíamos dizer que Freyre é um arquétipo exemplar – age como figura mantenedora da lei e da ordem. No entanto, viver permanece sendo um ato de decifração de

⁵⁸⁷ BRITTO, Jomard Muniz de. Crueldades & confraternizações: breve ensaio de psicanálise selvagem. In: DANTAS, Elisalva Madruga; BRITTO, Jomard Muniz de (Org.). *Interpenetrações do Brasil: encontros & desencontros*. João Pessoa: UFPB, 2002. p. 181.

⁵⁸⁸ Ibid. p. 182-183. Grifos do autor.

signos. Jomard, detonador de signos, não se deixa ainda capturar pelo discurso de afronta a Freyre. Parece vazar por entre as brechas que o querem cercar, e, em parágrafos seguintes, começa a relacionar, de forma irônica e deslizarante, a brasilidade freyreana a outras brasilidades, como aquela proposta por Glauber Rocha, figura com a qual Jomard guardava enorme afetividade:

Mas esse trecho em processo (civilizador ou contracultural) não se pretende um acerto ou desajuste de contas. De muito pouco valeria, nem mesmo como ensaio caligráfico pelo avesso de sentimentos ou ressentimentos. Como delimitá-los? Sublimá-los? Racionalizá-los? A respeito ou despeito, o super oitão O PALHAÇO DEGOLADO já deu seus recados audiovisuais e provocações em termos de crítica da cultura em tempos de AI-5. Também não poderia essa escritura ou escriDURA dispor-se ou contrapor-se a uma trégua ou mea culpa diante de tantos revisionismos, releituras, reinterpretações. Do amém e do amem para melhor imortalizá-lo. Mais adiante proporemos outras INTERPRETAÇÕES, semânticas e significâncias. Para quem serviria ou saciaria enquanto efeito de consolação ou desmistificação? Tudo já estaria condensado/condenado nos instagantes ARTIGOS NUMERADOS em 1923, para o jornal mais antigo da América Latina?

Entre séculos, GF continuará sendo o fantasma da ÓPERA abertíssima da BRASILIDADE. Wagner nos trópicos. Por isso, entre ele e Glauber Rocha todos os pactos de deus e do diabo na idade da terra do sol e dos nomes, crueldades e compaixões, mestiçagens e anarco-construtivismo, mitologias messiânicas, Picasso e as máscaras africanas, militarismos e nacionalismos. Fantasias insuperáveis ou insuportáveis, até quando? Brasil de todos os santos e pecados, usuras e luxúrias, orixás e maracatudos, escravismos e carnavaalizações. Fantasmas de uma constelação irradiando-se de Apipucos para a USP, ou vice-versa, todos os re-versos da baianidade cúmplice das nabucanagens, todas as redes e espreguiçadeiras da nordestinidade entre aFundações, Cátedras e Seminários muito bem sitiados, ou melhor, situados nos trópicos da mais lírica multidividência. Tanto faz e reluz nas NOITES do NORTE como nas madrugadas nevoentas do sul da pátriamada.⁵⁸⁹

Não consigo encontrar, mais do que esse parágrafo, um trecho que melhor expresse todo o sentido dessa tese, algo que mais a resuma, que mais aponte o que é a sua proposta. Mesmo que essa publicação seja – como de fato é – resultado de uma série de palestras que haviam sido proferidas dois anos antes, a pretexto do centenário de Gilberto Freyre, ela jamais pode ser vista como uma rendição da *pop filosofia* ao discurso acadêmico, autorizado, que Jomard outrora tanto criticou. Trata-se de um exemplo claro de que sua esgrima deixaria de tomar consigo uma postura de combate para, a partir de agora, transitar, singular e errante, entre encontros e desencontros com o institucional, manchando os múltiplos espaços pelos quais acontece esse trânsito, tornando-os entre-lugares, intervalos, linhas de fuga. Trata-se do mais forte exemplo

⁵⁸⁹ BRITTO, Jomard Muniz de. Crueldades & confraternizações: breve ensaio de psicanálise selvagem. In: DANTAS, Elisalva Madruga; BRITTO, Jomard Muniz de (Org.). *Interpenetrações do Brasil: encontros & desencontros*. João Pessoa: UFPB, 2002. p. 184. Grifos do autor.

de que, assim como seus contemporâneos, ele investe em uma outra política do tempo, fortemente apocalíptica, babélica, de, como colocaria Raúl Antelo, um *tempo-com*, uma com-temporização, que não poderia ser definida como um conjunto aleatório de tempos quaisquer, mas sim como um tempo de crise, aberto e indefinido.⁵⁹⁰ Tal concepção de tempo, de um tempo-com, ajuda a pensar, finalmente, em uma dimensão outra de apreender os sujeitos sob uma identidade, sob uma brasilidade, sob uma *brasilidade deslizante*, que desloca-se da tentativa de romper com as canonizações para imiscuir-se, de maneira interpretativa, nelas. Nessa dimensão outra de brasilidade, Jomard Muniz de Britto com-temporiza-se com Robeto Piva, Jorge Mautner, Torquato Neto, Waly Salomão, Ignácio de Loyola Brandão, José Agrippino de Paula. A própria ideia de *interpenetração*, ou *interpenetrações*, no plural, como preferem os autores ao titularem a coletânea, aparece como uma admissão de que estes desejam ocupar um espaço entre a crueldade e a a confraternização, escrevendo de maneira ao mesmo tempo dócil e selvagem – dócil sem se deixar docilizar totalmente, e selvagem, sem permitir que a selvageria impeça um total ostracismo de seus discursos.⁵⁹¹

Jomard Muniz de Britto parece, em suas publicações mais recentes, abrir reentrâncias nas quais se imiscuem outros visionários, que por elas, advindos de tempos outros, também erram pelos espaços abertos da brasilidade. Esses corpos, plenos de desvios éticos e estéticos com relação ao que se tendenciou afirmar como sendo o Brasil e a cultura brasileira, compunham-se com dimensões deslizantes e delirantes, uma vez que, ao mesmo tempo, flanavam por espaços imaginários nascidos não dos cânones sobre o Brasil, mas sim de seus fragmentos, bem como inventavam cotidianamente imagens psicodélicas desse mesmo espaço, partindo, ironicamente, das representações forjadas nos cânones. Assim como na obra de Lewis Carroll, autor do famoso *Alice no País das Maravilhas*, trata-se de um lugar onde “os corpos se misturam, tudo se mistura numa espécie de canibalismo que reúne o alimento e o excremento”⁵⁹². Nesse sentido, se constituem como identidades brasileiras pautadas nos deslizos e nos delírios de um conjunto de *visionários*, resultantes de um caos orgânico, uma *caosmose*, na qual a antropofagia oswaldiana se expressa em dimensões ainda mais plurais, mais líquidas, mais fragmentárias, mais marcadas pelo prazer do que por demarcar-se como espaços institucionais de saber e de poder. Cabe observar, nesse sentido, o que diz, a esse respeito, Suely Rolnik, quando pensa a relação entre a antropofagia oswaldiana e a

⁵⁹⁰ ANTELO, Raúl. *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme, 2007. p. 58-60.

⁵⁹¹ BRITTO, Jomard Muniz de. Crueldades & confraternizações: breve ensaio de psicanálise selvagem. In: DANTAS, Elisalva Madruga; BRITTO, Jomard Muniz de (Org.). *Interpenetrações do Brasil: encontros & desencontros*. João Pessoa: UFPB, 2002. p. 184.

⁵⁹² DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 34.

esquizoanálise proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari: há, no Brasil, uma constituição de subjetividades cuja forja não é um homem concreto. O brasileiro seria, portanto, “aquilo que os separa incessantemente de si mesmos”, “o desfilar de figuras que se sucedem, geradas na miscigenação promovidas pelo nomadismo do desejo”⁵⁹³.

Ao fazer um vislumbre global das diversas revelações do Brasil profundo, contidas nos textos de seus visionários, bem como ao perceber a diluição desse espaço no interior de uma geografia imaginária, cabe observar, igualmente, que eles ajudam a compor um mosaico das diversas linhas de fuga que circulavam pelas frestas da linha evolutiva da cultura brasileira. Diferente do que Jomard Muniz de Britto propusera nos anos 1970, com o uso tanto da literatura quanto do cinema experimental, e tal como este passa a fazer a partir dos anos 1980, estes textos não buscam arrebentar essa linha, mas circular por entre seus espaços. Seu desejo não é o de se propor como uma maneira dominante de interpretar o Brasil, tensionada com outras visões, até então vitoriosas, mas sim o de escorrer por entre elas. Prática, como ele próprio diz, sua autoanálise em meio de psicanálise selvagem, uma forma de transfigurar certas influências naquilo que, ao olhar do entrevistador que o interrogava para o *Correio das Artes*, em entrevista 03 de agosto de 1997, seria uma linguagem “eternamente recriada, debochada, reciclada e contundente”⁵⁹⁴. Ao fazer isso, no entanto, elas investem em uma série de desalinhos nessa linha evolutiva. Assim como a água que se infiltra nas residências fragiliza suas paredes, as visões de Brasil que escorrem por entre as margens das revelações canônicas também estabelecem incômodos a ela, provocando tensões, e, principalmente, distensões. Resta a nós, pois, a pergunta que Jomard, aquele que provocaria a si mesmo, que atentaria contra a própria poética, que ele próprio a fragmentaria, como forma de romper com as linhas, tornando-se, ele próprio, um ato de *deslizar*, faria: *até quando?*

⁵⁹³ ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e antropofagia. *Encontros Internacionais Gilles Deleuze*, Brasil, 10 a 14 de junho de 1996. p. 02-04.

⁵⁹⁴ BRITTO, Jomard Muniz de. Entrevista ao *Correio das Artes*. In: _____. *Atentados poéticos*. Recife: Bagaço, 2002. p. 309.

PARA COLOCAR UM FIM NISSO:

aventurando-me pela *cidade de Thor*, ou o que eu tenho a ver com
a *linha evolutiva da cultura brasileira*

*Acredite que eu não tenho nada a ver
Com a linha evolutiva da música popular brasileira,
A única linha que conheço,
É a linha de empinar bandeira.*

Raul Seixas

Certa vez, perguntaram ao intelectual francês Michel Foucault sobre como ele se definia, em qual campo acadêmico, em qual compartimentação do conhecimento normatizado era possível enxergá-lo. Seria ele um filósofo? Seria um sociólogo ou psicólogo? Seria, afinal, Foucault um historiador? Demonstrando irritação com a pergunta, mas, ainda assim, deixando transparecer seu tom irônico e seu sorriso de Mona Lisa, Foucault respondeu-lhe que ele era aquilo que dele se quisesse dizer. Complementava, com a célebre frase que aponta em sua tentativa de promover uma arqueologia das ciências humanas: “não me pergunte quem sou e não me peça para permanecer o mesmo.”⁵⁹⁵ Trata-se de uma resposta enigmática a respeito de si mesmo cuja leitura pode se dar de muitas formas. Uma delas seria o tom de deboche, no qual este estaria, deliberadamente, menosprezando os limites conceituais propostos pelas diferentes áreas do conhecimento. No entanto, a outra possibilidade de analisar a mesma fala diz respeito à própria definição de limites no interior das ciências humanas e sociais. Estes, para Foucault, aprisionariam seus pesquisadores, que estariam, nesse sentido, sendo limitados de extrapolar as barreiras que linearizam e departamentalizam o conhecimento. O conhecimento, para ele, articulado ao campo discursivo, possibilitaria uma potência interminável de abordagens, que estariam para além do que definiriam campos conceituais estanques, como Filosofia, Sociologia, Antropologia, Psicologia ou História, possibilitando-se vazar, demover a fronteira e passar por entre suas grades.

Quando a fala de Foucault é tomada como um instrumento político, a dimensão do deboche – potencialmente pejorativa no âmbito intelectual e acadêmico – parece ser deixada de lado, escondida, ganha panos quentes. Mas por que, no entanto, o ato de debochar, de gargalhar na cara dos conservadorismos, é tão maldito ou malquisto? O que haveria de tão perigoso no ato de sorrir, de ironizar com aquilo que se encontra estabelecido, cristalizado? Uma resposta

⁵⁹⁵ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

possível a essa pergunta nos poderia ser soprada a partir de uma reflexão em torno de Friedrich Nietzsche, um dos autores que inspiraram Foucault: em torno de toda vontade de verdade há uma vontade de ignorância, que busca pautar o que se sabe sobre aquilo que não se deseja saber.⁵⁹⁶ O interdito do riso, do deboche e do pastiche, sua ignorância, é instrumento enaltecendor da ciência, da cerimônia e do siso.

Apesar de parecer retórica, essa pergunta é potente para esse trabalho, na medida em que ele se pretende ao mesmo tempo um estudo pretextado sobre um sujeito irônico, gargalhante, e, é em si mesmo, uma gargalhada, um sorriso um tanto debochado diante de algumas maneiras de entrever a própria noção de cultura brasileira, articulada à sua linha evolutiva. Nesse sentido, sempre que escuto, leio ou vejo textos, sons ou imagens que buscam estabelecer essa apropriação, vacila em meus lábios o sorriso irônico, foucaultiano, o sorriso de Mona Lisa diante dessas tentativas, que buscam estabelecer-se como naturalizadas, como algo que sempre foi assim, que sempre haveria existido. Assim como Raul Seixas, que na década de 1970 afirmava, ao mesmo tempo debochado e combativo, que nada tinha a ver com a linha evolutiva da música popular brasileira, afirmo eu, neste trabalho, que pretendo me descompromissar de qualquer deificação da *linha evolutiva da cultura brasileira*. Poderia eu dizer que com ela nada tenho a ver. Ao fazer isso, estaria, como Raul, utilizando-me do deboche como um instrumento político, como uma forma de demarcar um lugar nas discussões em torno desse tema. Ao dizer que nada tenho a ver com a *linha evolutiva da cultura brasileira*, não pretendo negá-la, demover sua existência, mas dizer que não devo a ela qualquer reverência, qualquer lealdade, muito menos fidelidade. Devo, isso sim, ao meu campo de conhecimento, o compromisso de inquiri-la, desconstruí-la, propor seu desmonte e sua submissão a um devir menor. Não pretendi contar “a história do Brasil tal como ela foi e é”⁵⁹⁷, mas perceber os tropos discursivos nos quais se enredaram seus personagens e se produziram e demoveram seus discursos. Preciso rachar suas estruturas confirmativas e confortadoras, colocando-a em xeque, lançando a ela perguntas intempestivas, safadas, que a provoquem a abrir sua guarda e seus poros, fazendo deixar passar outras frequências, outras narrativas, outros saberes, outras linhas, não mais padronizadas, mas sim nômades, outsiders, fugitivas.

Como historiador, ao buscar andar pelo território movediço da narrativa literária, da narrativa fílmica, do discurso da arte, propostos por sujeitos tão movediços quanto seus textos,

⁵⁹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

⁵⁹⁷ LIMA, Mário Hélio Gomes de. A História do Brasil como realmente foi e é. In: DANTAS, Elisalva Madruga; BRITTO, Jomard Muniz de (Org.). *Interpenetrações do Brasil: encontros & desencontros*. João Pessoa: EDUFPA, 2002. p. 56.

meu desafio foi o de buscar transpor o lugar de cientista e me imiscuir na própria liquidez do texto que os sujeitos que pesquiso têm escrito. Segui, portanto, os passos de Raul Seixas, que se aventura pela *cidade de Thor* – uma metáfora do território desconhecido, o território descompromissado com uma carga conceitual oficializada. Percorri as areias movediças de uma história contraordenada, de análises explosivas, de petardos textuais e contextuais, de condições de existência malvistas, mal lidas e malcheirosas, de espaços vampirizados, devassados pelas linhas dos sujeitos que estudo. Na medida em que percorria a *cidade de Thor*, e, andando por ela, percebia a linguagem como o mais potente lugar de acontecimento da História, me permiti questionar a suposta inocência que se tem atribuído às palavras. Elas são, ao contrário, intencionadas, direcionadas a determinado devir. É, pois, no interior das palavras que se acontecimentaliza a cultura brasileira, que se investem significados a territórios inventados, tais como a Ilha Brasil de Ariano Suassuna, essa metáfora com a qual seria possível perceber toda uma série de esforços linguísticos de captura. Igualmente, é no campo da linguagem que se processam as tentativas de arrombamento da Ilha, e, posteriormente, de vazar por entre suas frestas, no que se processa a invenção do que poderíamos chamar de Brasil profundo, um território outro, que existiria nas margens da Ilha, denotando que sua existência guarda relação com um espelho de próspero⁵⁹⁸, o qual relega ao ostracismo toda e qualquer forma de fuga ou de questionamento quanto aos seus cânones.

A primeira conclusão possível desse trabalho é, nesse sentido, a de que, em paralelo à *invenção discursiva* do Brasil, forjada no interior dos espaços institucionais – conselhos de cultura, universidades e a grande mídia – aconteceu a sua *inversão discursiva*, que, em outras palavras, seria a revelação apocalíptica de um outro Brasil, aquele que chamo de *Brasil profundo*. Esse Brasil, visto em sua profundidade, parte da aparentemente organizada, conformada *Ilha Brasil*, e procura submetê-la ao que nela há de dispersivo, desfigurando-a e buscando produzir uma nova configuração, um novo desenho, um novo relevo, uma nova distribuição de elementos, a partir de seu enrugamento. Se essa ilha se apresentava como um reino imaginoso, formado por territórios mágicos e permeados pela saudade ou pelo sentimento de revolta – a casa-grande, a senzala, a terra seca de Taperoá –, o *Brasil profundo* era um não-lugar, um território avesso às linhas de desejo padrão, escorrendo pelas margens e explodindo a partir de outras linhas de desejo, visivelmente subterrâneas. Suas regiões – a *América Latíndia*, *Paupéria*, *Gotham City*, a *Tristeresina* ou a assolada São Paulo sem água – e seus personagens – o *palhaço degolado*, Marilyn Monroe, Burt Lancaster, os *civilitares*, o índio

⁵⁹⁸ MORSE, R. M. *O espelho de próspero: cultura e idéias nas Américas*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

brasileiro de pênis enorme exposto em uma vitrine – são desdobramentos de narrativas marginais, dos escritos de visionários, tais como Torquato Neto, Waly Salomão, Jorge Mautner, José Agrippino de Paula, Ignácio de Loyola Brandão. Sujeitos cuja leitura nacional poderia encontrar similaridade, expressa em suas riquezas e em sua multiplicidade, nas *contra-dicções* ensaísticas, poéticas e fílmicas de Jomard Muniz de Britto.

Se cada um dos chamados visionários de um Brasil profundo, a seu modo, buscou elaborar diferentes sonhos de Brasil, marginais ou autorizados, legitimados ou não pelas instituições canonizadas de saber e de poder, é possível perceber em Jomard Muniz de Britto, personagem central dessa pesquisa, um *personagem conceitual*, tal como apontam Gilles Deleuze e Félix Guattari. Estranho a si mesmo, em uma relação sempre conflituosa com o cogito cartesiano, “é ele que diz o Eu, é ele que lança o cogito, mas é ele também que detém os pressupostos subjetivos ou que traça o plano”⁵⁹⁹. Suas vivências, plurais e controvertidas, conseguiram, ao mesmo tempo, *enunciar* e *denunciar* o Brasil, estabelecendo outras possibilidades de vê-lo como um pretense espaço contemporâneo. Tendo participado da grande maioria das movimentações culturais que explodiram desde os anos 1960, articulando-se a elas e, em seguida, rompendo e estilizando-as, o dito “mau velhinho” conseguiu, como uma síntese anti-cronológica e anti-lógica de sua obra, produzir sua *pop filosofia*, a partir da qual propõe uma outra possível configuração do Brasil e da cultura brasileira, dita contemporânea: essa tal contemporaneidade não se vincularia ao dizer-se como algo moderno, pautado em modelos explicativos, e sim na fragmentação que foge às meta-narrativas e perambula pelas margens dos cânones da linha evolutiva da cultura brasileira.

Nessa perspectiva, o sentido da contemporaneidade da cultura brasileira se demonstraria diferente daquilo que previam seus antigos nomeadores. Não há uma coerência *per si*. Não existe uma identidade idêntica a si mesma, uma superfície parada, mas sim em permanente movimento, em permanente fluxo. Não se trata, portanto, do espaço luso-tropical, nem mesmo da ilha cantante, tampouco de um lugar marcado pela luta de emancipação pendente a uma revolução social, e sim como um espaço líquido, gósmico, fantasmagórico, descontínuo, acontecimental, assim como aqueles que o configuram. Além disso, apareceria como o contemporâneo na cultura brasileira mais do que propusera Carlos Guilherme Mota, em seu artigo⁶⁰⁰, publicado na década de 1990: não se trata mais apenas de enfrentar a História Contemporânea, mas de desarmar seus módulos e submetê-la a um devir menor. Os sujeitos

⁵⁹⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 75.

⁶⁰⁰ MOTA, Carlos Guilherme. Cultura brasileira ou cultura republicana? *Estudos Avançados*, n. 4, v. 8, 1990.

que buscaram desconfirmar o Brasil, invertendo o seu polo positivo e vazando pelas margens da Ilha, indicam a impossibilidade de perceber a cultura brasileira pelas formas tradicionais de brasilidade, e sim por um outro conjunto de *brasilidades* – híbridas, metamórficas e *deslizirantes*. Finalmente, emerge das narrativas desses sujeitos o fato de que se trataria o contemporâneo dessa cultura aquilo que indicara Giorgio Agamben, quando entendia que este conceito dizia respeito ao manter-se fixo o olhar no tempo, para que nele se percebessem não as luzes, mas os escuros⁶⁰¹.

É visível, no entanto, que mesmo o sujeito Jomard Muniz de Britto, em muitos momentos de sua trajetória acadêmica/lírica/fílmica, flerta com aquelas canonizações de Brasil. Da grande maioria de seus textos emerge uma sensação incômoda de não encontrar nestas canonizações os lastros que autorizem sua fala. Se por um lado, este deseja estabelecer contrapontos aos olhares oficiais sobre o Brasil, são esses mesmos olhares oficiais que constroem seu vínculo com o mundo. O sujeito Jomard Muniz de Britto que vivenciou os problemas do homem brasileiro, que outrora desejou sua revolução, seria, em larga medida, o mesmo que, futuramente, atentou contra os signos de uma cultura reificada no interior de sua linha evolutiva. Seria, futuramente, o mesmo sujeito que desistira do Brasil, que o observara como seu abismo e o abandonara em chamas. Esse abandono, embora reificado nas letras do personagem, não é, entretanto, menos marcado pelo ressentimento e pela lágrima, que escorre pelo rosto maquiado do palhaço degolado, que deixa manchado seu sorriso irônico, que se afeta e vacila, deixando sair um soluço quando tentar gargalhar diante da quebra de seus antigos ideais.

Há, portanto, de se violar a memória, a escrita de si que Jomard Muniz de Britto constrói, para, a partir disso, gestar a sua história.⁶⁰² Das múltiplas narrativas que Jomard deixa-se entrever, tentando não apenas explodir em imprevisíveis significados, mas tomar para si as imprevisibilidades, dotando sentido a si mesmo, aparece um sujeito cuja relação de fascínio e ressentimento com a pretensa *linha evolutiva da cultura brasileira* dá liga para pensá-lo como o pretexto para entrever uma série de visionários da profundidade brasileira, de um Brasil que é, ao mesmo tempo, luso-tropical, armorial, revolucionário, híbrido, todo índio, todo branco, todo negro, *pop*, metropolitano, cosmopolita, onde a crença de que existe um mundo fora da

⁶⁰¹ AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

⁶⁰² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Violar memórias e gestar a história: abordagem a uma problemática fecunda que torna a tarefa do historiador um parto difícil. In: _____. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história. Bauru: EDUSC, 2007.

linguagem desemboca numa suspeição, num deslizar pelo seu próprio mundo.⁶⁰³ Dessa perspectiva emerge nossa segunda conclusão – a de que Jomard Muniz de Britto se transformaria, pois, em uma espécie de *metamorfose ambulante* no interior da história da cultura brasileira. Ao percorrer todo o caminho pelo qual sujeitos como Gilberto Freyre, Florestan Fernandes, Ariano Suassuna e Caetano Veloso buscaram demarcar essa cultura como contemporânea, Jomard se deixa, ao mesmo tempo, alforriar e aprisionar pela linguagem. Uma vez que seu pensamento dedicou-se, durante grande parte de sua existência, a criticar uma gama de pensamentos da chamada linha evolutiva, termina encontrando-se fatalmente preso a ela, ligado à sua trama, incomodamente enredado nela. Se, por um lado, é um sujeito-signo, que evoca o verbo encantado, que denuncia o *verbo engravatado*, por outro, ao fazer isso, ajuda, sub-repticiamente, a celebrá-lo.

Não imagino, pois, qual será a reação de Jomard, Caetano, Marconi, Aristides, Mautner, Ignácio quando – e se – lerem esse trabalho. Muito menos qual seria a de Ariano, Freyre, Prado, Agrippino, Mário, Oswald, Glauber ou Torquato, se vivos fossem, quisessem e tivessem a oportunidade de também fazê-lo. No entanto, entendo que suas reações, ou aquilo que desejavam ou desejassem que sobre eles se escrevesse é algo que tem menos importância do que aquilo que se deseja sobre eles escrever, externos à sua vontade. Afinal, como gostava de dizer Michel Foucault, “não cabe ao autor prescrever a maneira pela qual deve ser lido. Um autor faz o livro; não tem de fazer, ao mesmo tempo, a lei do livro”⁶⁰⁴. É a partir desse sentimento que entendo que das muitas formas de concluir esse trabalho, optei por aquela que não estabelece dogmas, que procura não canonizar verdades sobre o Brasil. Resolvi concluir com o riso, um riso que se arrisca a ser tomado como deboche. Mais do que isso, concluo com a consciência de que, por maiores que fossem meus esforços, há um momento de nossas vontades onde nossa razão se depara com algo que não conseguimos compreender. Ao chamar esse Brasil do qual falo de *Brasil profundo*, ao elencar e estudar historicamente seus visionários, ao lançar uma possibilidade de chave conceitual para pensar seus deslizes e delírios pelas margens da *linha evolutiva da cultura brasileira*, admito, portanto, o limite de minha (in)compreensão sobre a brasilidade, quiçá de minhas limitações em perceber suas potências de definições outras, para além daquelas que aqui falei.

⁶⁰³ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. p. 220.

⁶⁰⁴ ERIBON, Didier. *Michel Foucault e seus contemporâneos*. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1996. p. 16.

Quero não mais que propor ideias, que vagarão pelas mesas de discussões, e que serão ou não bem vistas nos espaços institucionais em que circulem. Seu atendimento a uma ordem interna do ofício dos historiadores é algo que, assim como os personagens que investigo, aparece sob a forma do olhar enviesado, do sorriso vacilante e da tentativa de expor a própria maneira de narrar história a alguns limites. E, por ironia, ao fazer isso, termino por perceber que minha maneira de se despedir dos leitores nada tem de grandiloquente, por não ser e nem querer ser conclusiva. Não há como concluir essa história, pois ela, assim como a referência cinematográfica que marcou minha infância, trata-se de uma história sem fim⁶⁰⁵. No máximo, aqui lanço uma forma ordenada, acadêmica, de dizer àqueles que empreenderam a leitura algo como a célebre frase das animações dos estúdios Warner Bros., “*that’s all, folks!*”⁶⁰⁶. E, quanto às dizibilidades e visibilidades a respeito do Brasil, cabe perceber que elas agem como fluidos, que se imiscuem, que se encontram e desencontram, que promovem entre si tensões e aproximações e que, se isso não se conforma em um dogma, fica como a afirmação a ser criticada desse trabalho: jamais se poderá aprisioná-las. Apesar de as visões dominantes sobre esse Brasil se articularem em forma de giros e linhas de progresso, como tanto desejaram os inventores da linha evolutiva da cultura brasileira, prefiro a conclusão dita por Raul Seixas a seu amigo Pedro: tudo acaba onde começou.⁶⁰⁷

⁶⁰⁵ Referência ao filme *A História Sem Fim* (*The NeverEnding Story*, 1984), de Wolfgang Petersen, baseado no romance homônimo de Michael Ende, protagonizado por Barret Oliver, no qual seu personagem, Bastian, é um garoto que usa dos livros para fugir dos problemas de sua realidade. Num desses livros, intitulado *A História Sem Fim*, que descobre em uma biblioteca, embarca num universo de fantasia.

⁶⁰⁶ “Isso é tudo, pessoal!”

⁶⁰⁷ SEIXAS, Raul; COELHO, Paulo. Meu Amigo Pedro. In: SEIXAS, Raul. *Há Dez Mil Anos Atrás*. Barueri: Philips, p1976. 1 disco sonoro.

REFERÊNCIAS

FONTES

Discografia

BRITTO, Jomard Muniz de. *Pop Filosofia – O que é Isto?* Recife: Novo Estúdio, p1996-1997. 1 disco sonoro.

CAPIBA. *Orquestra de Cordas Dedilhadas de Pernambuco*. Recife: FUNARTE/Instituto Itaú Cultural, p1984. 1 disco sonoro.

GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. Barueri: Philips, p1968. 1 disco sonoro. Lado A.

MAUTNER, Jorge. *Jorge Mautner*. Rio de Janeiro: Polydor, p1974. 1 disco sonoro.

RAMALHO, Zé. *Força Verde*. São Paulo: Epic Records, 1982. 1 disco sonoro.

SEIXAS, Raul. *Há Dez Mil Anos Atrás*. Barueri: Philips, p1976. 1 disco sonoro.

_____. *Krig-ha, Bandolo!* Rio de Janeiro: Record, p1973. 1 disco sonoro.

VALENÇA, Alceu. *Molhado de Suor*. Rio de Janeiro: Som Livre, p1974. 1 disco sonoro.

VÁRIOS ARTISTAS. *Tropicália ou Panis et Circensis*. Barueri: Philips, 1968. 1 disco sonoro.

VELOSO, Caetano. *Bicho*. São Paulo: Universal, p1977. 1 disco sonoro.

_____. *Cinema Transcendental*. Rio de Janeiro: Verve, p1979. 1 disco sonoro.

_____. *Muito*. Rio de Janeiro: Polygram, p1978. 1 disco sonoro.

ZÉ, Tom. *Tropicália Lixo Lógico*. São Paulo: Natura, p2012. 1 disco sonoro.

Documentos oficiais

BRASIL. Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966.

FUNDAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE PERNAMBUCO. Ofício nº 344/77. Recife, 24 nov. 1977.

Ensaaios e historiografia

ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: _____. *Obras completas: do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

AZEVEDO, Fernando. O Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova (1932). In: AZEVEDO, Fernando *et al.* *Manifestos dos pioneiros da educação nova (1932) e dos educadores (1959)*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massagana, 2010. p. 31-66.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Contradições do homem brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964.

_____. Crueldades & confraternizações: breve ensaio de psicanálise selvagem. In: DANTAS, Elisalva Madruga; BRITTO, Jomard Muniz de (Org.). *Interpenetrações do Brasil: encontros & desencontros*. João Pessoa: UFPB, 2002.

_____. *Do Modernismo à Bossa Nova*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CORRÊA, Zé Celso Martinez. O rei da vela. In: COELHO, Frederico; COHN, Sergio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

DUARTE, Rogério. *Tropicaos*. Organização: Narlan Ramos, Mariana Rosa e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azogue, 2003.

FREIRE, Paulo Reglus Neves. *Educação e atualidade brasileira*. 1959. 111 p. Tese (Concurso para a Cadeira de História e Filosofia da Educação na Escola de Belas-Artes de Pernambuco) – Escola de Belas-Artes de Pernambuco, Recife.

_____. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014. p. 233.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regimen da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.

_____. *Isto é Nordeste*. Curitiba: Coordenação Regional do Nordeste do Diretório Nacional dos Estudantes, 1966.

_____. *Manifesto regionalista*. Recife: FUNDAJ/Massagana, 1996.

_____. *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

_____. *O Recife e a revolução de 1964*. Recife: [s. ed.], 1964. p. 01.

_____. *Um novo tipo de seminário (Tannembaum) em desenvolvimento na Universidade de Columbia: conveniência da introdução de sua sistemática na Universidade Federal de Pernambuco*. Recife: Imprensa Universitária, 1966.

_____. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. São Paulo: Global, 2009.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2003.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Corpo e alma do Brasil: ensaio de psicologia social. In: MOREIRA, Pedro; EUGÊNIO, João Kennedy (Org.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008. p. 583-600.

_____. Elementos básicos da nacionalidade: o homem. In: MOREIRA, Pedro; EUGÊNIO, João Kennedy (Org.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008. p. 617-618.

_____. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil (1966). In: PECCINNI, Daisy. *O objeto na arte: Brasil anos 1960*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978. p. 69-70.

OLIVEIRA, Francisco de. *Elegia para uma re(li)gião*. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

PRADO JÚNIOR, Caio. A revolução brasileira. In: PRADO JÚNIOR, Caio; FERNANDES, Florestan. *Clássicos sobre a revolução brasileira*. São Paulo: Expressão Popular, 2000.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, 1981. (Biblioteca Estudos Brasileiros, v. 3)

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilmes, 1981. p. 28-33.

SANTOS, Benjamin. *Conversa de camarim: o teatro no Recife na década de 1960*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.

SUASSUNA, Ariano Vilar. *A onça castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*. Recife: Interativa; Projeto Virtus, 2003.

_____. *O movimento armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1974.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. Apresentação e organização: Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____; SOARES, Flávio Macedo; BARROS, Nelson Lins de; CAPINAM, José Carlos; LEÃO, Nara; DAHL, Gustavo; GULLAR, Ferreira. Que caminhos seguir na música popular brasileira? In: COELHO, Frederico; COHN, Sergio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. p. 16-31.

ZÉ, Tom. *Tropicalista luta lenta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

Entrevistas

ADRIANO, Carlos. O último dândi. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 188-195.

ADRIANO, Carlos. O último dândi. *Revista Trópico*, 2005. Obtido em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2604,3.shl>> Acesso em: 27 fev. 2016.

CORDEIRO, Carlos. Entrevista concedida a Francisco Aristides Oliveira dos Santos Filho em 28 de outubro de 2011. In: SANTOS FILHO, Francisco Aristides Oliveira dos. *Jomard Muniz de Britto e O Palhaço Degolado: laboratório de crítica cultural em tempos de repressão no Brasil pós-64*. 2012. 302 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

NEVES, João Alves das. Encontro com Jorge Mautner. In: MAUTNER, Jorge. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.

PEREIRA, Marcelo. Tempos e abismos de Jomard Muniz. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

TARGINO, José Carlos. Retomemos os debates na universidade. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

Filmografia

AQUARELAS DO BRASIL. Direção: Jomard Muniz de Britto. Recife, 2005, 20 min. son. color.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Paraíba, 1962, son., color., 74 min.

CORAÇÃO MATERNO. Direção: Haroldo Barradas. Teresina: 1973, son., color., 14 min.

DAVID VAI GUIAR. Direção: Durvalino Couto Filho. Teresina: 1972, son., color., 18,5 min.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Paraíba, 1974, son., color., 125 min.

INVENTÁRIO DE UM FEUDALISMO CULTURAL NORDESTINO. Direção: Jomard Muniz de Britto. Recife, 1978, 12 min., cor., son.

JMB, O FAMIGERADO – VERSÃO DESAUTORIZADA. Direção: Jomard Muniz de Britto. Atentados Poéticos, 2010.

JMB, O FAMIGERADO. Direção: Luci Alcântara. 2010. 105 min. son. color.

MISS DORA. Direção: Edmar Oliveira. Teresina: 1974, son., color., 13 min.

NOSFERATU NO BRASIL. Direção: Ivan Cardoso. Rio de Janeiro: 1971, son., color., 14 min.

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1969, son., color., 100 min.

O PALHAÇO DEGOLADO. Direção: Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro. Recife, 1977. 9min22s, son. color.

O TERROR DA VERMELHA. Direção: Torquato Neto. Teresina: 1972, son., color., 28 min.

PORENQUANTO. Direção: Carlos Galvão. Rio de Janeiro: 1973, son., color., 26 min.

RECIFERNÁLIA. Direção: Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro. Recife, 1975. 15min.25s. son. color.

SUPER-8: TAMANHO TAMBÉM É DOCUMENTO – PROGRAMA 1. Direção: Clovis Molinari Jr. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2010. 24 min. son. color.

TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda. Brasil, 2013. 105 min. son. color.

TROPICÁLIA. Direção: Marcelo Machado. Brasil, 2010, 87 min. son. color.

TUPI NIQUIM. Direção: Xico Pereira. Rio de Janeiro: 1974, son., color., 17 min.

UMA NOITE EM 67. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. Brasil, 2010, 93 min. son. color.

Hemerografia

“CONTRADIÇÕES do homem brasileiro”: lançamento. *Diário de Pernambuco*, Recife. 18 maio. 1964. p. 04.

A, M. de. Pianolatria. *Klaxon*: mesário de arte moderna, n. 1, São Paulo, maio 1922. p. 8. (Chronicas)

ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 1, maio 1928. p. 03.

ARAÚJO NETO, Torquato. Tropicalismo para iniciantes. In: COELHO, Frederico; COHN, Sergio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. p. 92-93.

BOAL, Augusto. *Que pensa você da arte de esquerda?* Folheto de Apresentação da I Feira Paulista de Opinião. 5 jun. 1968.

BRITTO, Jomard Muniz de. Abismos da Pernambucália. *Jornal do Commercio*, Recife, 16 maio 1973. p. 02 (Caderno II)

BRITTO, Jomard Muniz de. Esquerda festiva e tropicalismo. *Jornal do Commercio*, Recife, 14 abr. 1968. p. 04 (Caderno IV)

_____. Sergio Ricardo: da música ao cinema. *Diário de Pernambuco*, 24 abr. 1966. p. 44.

_____. GUIMARÃES, Aristides; MARCONI, Celso. Porque somos e não somos tropicalistas. In: BRITTO, Jomard. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 28-29.

_____. GUIMARÃES, Aristides; MARCONI, Celso; ANDRADE, Marcos Vinícius de; ARANHA, Carlos Antônio; VARELA, Dailor; GURGEL, Alexis; SILVA, Falves; FERNANDES, Anchieta; CIRNE, Moacy; VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. Inventário do nosso Feudalismo Cultural. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 32-33.

_____. MARCONI, Celso. Resposta a um Professor de Bestética (I). *Jornal do Commercio*, 24 maio 1968. p. 02 (Caderno II)

CONTENTE, Renato. Manifesto tropicalista, um senhor de 45 anos. *Jornal do Commercio*, 20 abr. 2013. p. 01. Caderno C.

ENTREVISTA – Os anos 1970: a transformação. *Veja*, São Paulo, p. 03, 7 jan. 1970.

FREYRE, Gilberto. Instituto Joaquim Nabuco. *Cultura*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 13, jul. 1968, p. 46-49.

FREYRE, Gilberto. Negritude, mística sem lugar no Brasil. *Boletim do Conselho Federal de Cultura*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 2, abr-jun. 1971. p. 16.

FREYRE, Gilberto. Norte Nordeste e Sul na formação brasileira. *Problemas brasileiros*, São Paulo, v. 14, n. 153, 1976.

FREYRE, Gilberto. O Seminário de Tropicologia. *Diário de Pernambuco*, Recife, 18 dez. 1966.

FREYRE, Gilberto. Seminário de Tropicologia. *Cultura – CFC*, Rio de Janeiro, n. 3, v. 25, jul. 1969, p. 35.

GUEDES, Diogo. Gilberto Freyre, um talvez poeta. *Jornal do Commercio*, Recife, 24 mar. 2013. Caderno C, p. 01.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. Poetas rendem chefes de redação (II). *Jornal do Brasil*, Coluna B. Rio de Janeiro, 12 nov. 1983.

M., J. Uma lição de Carlito. *Klaxon*: mesário de arte moderna, n. 3, São Paulo, jul. 1922. p. 14. (Cinemas)

MACHADO, Antônio de Alcântara. Abre-alas. *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 1, maio 1928. p. 01.

MARCONI, Celso. Distorções de um professor “compadecido”. *Jornal do Commercio*, Recife, 21 abr. 1968. p. 12 (Caderno IV)

MARCONI, Celso. Gil pega a voga e continua tropicalismo. *Jornal do Commercio*, Recife, 04 abr. 1968. p. 02 (Caderno II). Grifo nosso.

MARCONI, Celso. Governador dá apoio ao I Festival de Cinema Super 8. *Jornal do Commercio*, 03 set. 1977.

MARCONI, Celso. O passado com Mário Reis e Carmen Miranda. *Jornal do Commercio*, Recife, 23 mar. 1968. p. 02 (Caderno II)

MORAES, Rubens de. Balanço de fim de século. *Klaxon*: mesário de arte moderna, n. 4, São Paulo, ago 1922, p. 12-13.

OLIVEIRA, Edmar. Verbo engravatado. *O Estado Interessante*, Teresina, 16 abr. 1972, p. 07.

POR onde o cinema se descobrirá? *Diário de Pernambuco*, Recife, 1 maio 1960. p. 29.

QUEIROZ, Rachel de. A aceitação da ‘nordestinidade’ agora inadiável. *O Estado de S. Paulo*, 25 nov. 1988.

RODRIGUES, Joana. Gil Chora. *Caruaru Hoje*, Caruaru, n. 11, abr-maio 2002. p. 11.

SALOMÃO, Waly. Cavem, canem, cuidado com o cão. *Folha de S. Paulo*, 11 nov. 1995. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/05/mais!/29.html>> Acesso em: 04 fev. 2015.

SOM Brasil apresenta “Tropicália”. *O Dia*, Teresina, p. 23, 19 dez. 1997.

SUASSUNA, Ariano. Dostoiévski e o mal. *Folha de S. Paulo*, 28 set. 1999. Opinião. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz2809199907.htm>> Acesso em: 22 dez. 2014.

_____. Resposta a Celso Marconi. *Diário de Pernambuco*, Recife, 14 abr. 1968. p. 46.

TEATRO popular. *Diário de Pernambuco*, Recife, 16 fev. 1960. p. 04.

TORRES, Fellipe. O paladino das vanguardas. *Diário de Pernambuco*, Recife, 27 jul. 2012. p. 02.

TROPICÁLIA terá bloco no Carnaval baiano. *O Dia*, Teresina, p. 21, 15 jan. 1998.

UMA visão excêntrica do Tropicalismo. *O Dia*, Teresina, p. 18, 14 mar. 1998.

VELOSO, Caetano. Dostoiévski, Ariano e a Pernambucália. *Folha de S. Paulo*, 02 nov. 1999. Folha Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0211199915.htm>> Disponível em: 22 dez. 2014.

VIDA escolar. *Diário de Pernambuco*, Recife, 23 set. 1960. p. 02.

Literatura e teatro

ACCIOLY, Marcus. *Nordestinados: poemas-canção*. Recife: Editora Universitária, 1971.

ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Rio de Janeiro: Garnier, 1874.

ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1928.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Mário. A Elegia de Abril (1944). In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ANDRADE, Oswald. *O rei da vela*. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. *Os últimos dias de Paupéria*. Organização: Waly Sairlormoon. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

_____. *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. v. II. Geléia geral. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

ASSARÉ, Patativa do. *Ispinho e fulô*. Petrópolis: Vozes, 1990.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BANDEIRA, Manuel. *Vou-me embora pra Pasárgada*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunaes, 1915.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. v. II. Tradução: Flávio José. São Paulo: Globo, 1999.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Não verás país nenhum: memorial descritivo*. Disponível em: <https://ironicaliteratura.files.wordpress.com/2013/05/ignacio_de_loyola_brandao_nao_veras_pais_nenhum.pdf> Acesso em: 15 fev. 2015.

_____. *Zero*. São Paulo: Clube do Livro, 1986.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Atentados poéticos*. Recife: Bagaço, 2002.

_____. *Bordel brasílrco bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992.

_____. *Escrevivendo*. Recife: Edição do Autor, 1973.

_____. O palhaço degolado. In: _____. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

_____. *Terceira aquarela do Brasil: textos de humor e horror com acessos líricos sob o trópico de pernambucâncer*. Recife: Ed. do Autor, 1982.

_____; DENYS, João. *Arrecife de desejo*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.

COELHO, Nelson. Diálogo com o Kaos. In: MAUTNER, Jorge. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azogue Editorial, 2007. p. 21-22.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

DIAS, Gonçalves. *Primeiros cantos*. Rio de Janeiro: Lammert, 1957.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Os irmãos Karamazov*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008.

FREYRE, Gilberto. *Talvez poesia*. São Paulo: Global, 2012.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

KUNDERA, Milan. *A festa da insignificância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *A insustentável leveza de ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LOBATO, Monteiro. *Urupês: outros contos e coisas*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 1918.

MAUTNER, Jorge. *Deus da chuva e da morte*. Goiânia: KELPS, 1997.

_____. *Fragmentos de sabonete: notas sobre o renascimento americano do norte e do sul*. Rio de Janeiro: Ground, 1976.

MELLO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina e outros poemas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.

MORISON, James Douglas. *Os mestres e as criaturas novas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1994.

PAULA, José Agrippino de. *Panamérica*. São Paulo: Max Limonad, 1988.

PIVA, Roberto. *Paranóia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000.

REGO, José Lins do. *Meninos de engenho*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1932.

ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

ROMERO, Sylvio Romero. *Cantos populares do Brasil*. v. I. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SUASSUNA, Ariano. *Seleta em prosa e verso*. Organização: Silviano Santiago. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. p. 175-176.

_____. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

_____. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1876.

VERÍSSIMO, Érico. *O tempo e o vento*. v. I. O continente. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O tempo e o vento*. v. II. O retrato. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O tempo e o vento*. v. III. O arquipélago. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Sites consultados

<http://fernandospencer.com/as-corocas-se-divertem-1978/>

<https://www.youtube.com/watch?v=1K0FzHqHpf8>

BIBLIOGRAFIA

Artigos de periódicos e anais de eventos

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A gente é cria de frases: sobre história e biografia. *Maracanan*, Rio de Janeiro, jan-dez. 2012. p. 13-27.

_____. Receitas Regionais: a noção de região como um ingrediente da historiografia brasileira ou o regionalismo como modo de preparo historiográfico. *Anais do XIII Encontro de História ANPUH-Rio – Identidades*. 04 a 07 de agosto de 2008. p. 01-12.

CALABRE, Lia. Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura. *Atas do Colóquio Intelectuais, Cultura e Política no Mundo Ibero-Americano*. Rio de Janeiro: Intellèctus, ano 05, v. II, 17-18 maio 2006.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Táticas caminhantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 53, 2007. p. 177-194.

CASTRO, Ernesto Manuel de Melo. A revolução da linguagem e a linguagem da revolução. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, ano 68, n. 06, ago. 1964.

FIGUEROA, Alexandre. Prenúncios da diversidade no filme *Esses moços pobres moços ricos moços*. In: CÁNEPA, Laura; MÜLLER, Adalberto; SOUZA, Gustavo; SILVA, Marcel (Org.). *Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. v. II. São Paulo: Socine, 2011.

GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, 1988. p. 05-27.

LOPES, Antonio Herculano. Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história). *Fundação Casa Rui Barbosa*. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Performance%20e_historia.pdf> Acesso em: 20 mar. 2016.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro. *O Olho da História*, III Simpósio Nacional de História Cultural (Florianópolis, 18 a 22 de setembro de 2006), ano 12, 9 dez. 2006. p. 07.

MONTEIRO, André. É preciso aprender a ficar (in)disciplinado. *VI Simpósio em Literatura, Crítica e Cultura*, Universidade Federal de Juiz de Fora, maio 2012.

MOTA, Carlos Guilherme. Cultura brasileira ou cultura republicana? *Estudos Avançados*, n. 4, v. 8, 1990.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. Imprensa e imagens: a construção de representações do Piauí e Teresina através de jornais diários na década de 1970. *Clio – Série História do Nordeste*, Recife, v. 281, 2010. p. 01-26.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993. p. 07-28.

PARANHOS, Flávio. O odor deletério de Dostoiévski. Disponível em: <<http://psiquecienciaevida.uol.com.br/ESFI/Edicoes/76/artigo272960-1.asp>> Acesso em: 18 jan. 2015.

PINTO, Maria Ignez Machado Borges. Urbes industrializada: o modernismo e a paulicéia como ícones da brasilidade. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 42, 2001. p. 435-455.

PISCITELLI, Adriana. Exotismo e autenticidade: relatos de viajantes à procura de sexo. *Cadernos Pagu*, n. 19, 2002. p. 195-231.

ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e antropofagia. *Encontros Internacionais Gilles Deleuze*, Brasil, 10 a 14 de junho de 1996. p. 02-04.

ROUANET, Sergio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles quem moram nelas? *Revista USP*, São Paulo, n. 15, 1992. p. 49-75.

SILVA, Fábio Lopes da. Freyre & Foucault: Casa-grande & senzala como microfísica do poder. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 3, n. 3, jul/ago/set. 2006. p. 01-20.

VIDAL, Laurent. Alain Corbin: o prazer do historiador. Tradução: Christian Pierre Kasper. *Revista Brasileira de História*, São Paulo. v. 25, n. 49, 2005, p. 11-31.

VIEIRA, João Luiz. Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro. *Filme e Cultura*, ano XVI, n. 41-42, maio 1983.

Monografias, dissertações e teses

AVELINO, Jarbas Gomes Machado. *A escrita dos bacharéis: a ciência e o direito como mediadores para a construção de uma sociedade republicana*. 2010. 193 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

BRANDÃO JÚNIOR, Ernani José. *Um formigueiro sobre a grama: a produção histórica da subjetividade underground em Teresina-PI na década de 1970*. 2011. 188 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco Brito. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica em Teresina*. 2013. 211 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e uma contra-história da Tropicália*. 2004. 289 p. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

CHAVES, Reginaldo Sousa. *Flanar pela cidade-sucata compondo uma estética da existência: Roberto Piva & seu devir literário experimental (1961-1979)*. 2010. 191 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. *O recinto do elogio e da crítica: maneiras de durar de Alberto Silva na memória e na história do Piauí*. 2009. 374 p. Tese (Doutorado em História do Norte e Nordeste do Brasil) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

GALVÃO, Adriana. *Ativismo audiovisual em Teresina e a composição de um cinema com sotaque piauiense*. 2012. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. *É que Glauber acha feio o que não é espelho: a invenção do Cinema Brasileiro moderno e a configuração do debate sobre o ser do cinema nacional*. 2012. 238 p. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. p. 144-185.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar: super-8 e contestação juvenil em Teresina*. 2006. 121 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

LOPES, Marcelo Silvio. *Os espaços internos na obra de arte contemporânea: a antropologia a partir da fenomenologia merleau-pontiana*. 2011. 146 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Departamento de Comunicação, Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

MAIA JÚNIOR, Ricardo César Campos. *Uma poética audiovisual da transgressão em Jomard Muniz de Britto*. 2009. 148 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

MELO NETO, Moisés Monteiro de. *Os Abismos da poeticidade em Jomard Muniz de Britto do Escrevivendo aos Atentados poéticos*. 2011. 330 p. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

MOURA, José Elierson de Sousa. *Os múltiplos dizeres sobre a cidade: a invenção discursiva da pobreza em Picos (1970-1979)*. 2014. 178 p. Monografia (Licenciatura em História) – Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, Universidade Federal do Piauí, Picos.

NERY, Emília Saraiva. *A imprensa cantada de Tom Zé: entre o tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964-1999)*. 2014. 274 p. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos Gonçalves. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. 2010. 161 p. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 140.

OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues de. *Em busca do Ceará: a conveniência da cultura popular na figuração da cultura cearense (1948-1983)*. 2015. 297 p. Tese (Doutorado em História Social) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

OLIVEIRA, Felipe Souza Leão. *A escrita do tempo e a poética do espaço: História e Espaço no livro Geografia do Brasil Holandês de Luís de Câmara Cascudo*. 2012. 206 p. Dissertação (Mestrado em História e Espaço) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

PAZ, Vanessa Carneiro da. *Encontros em defesa da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura e a regionalização da cultura na ditadura civil-militar (1966-1976)*. 2011. 140 p. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

RABELO, Elson de Assis. *A história entre tempos e contratempos: Fontes Ibiapina e a obscura invenção do Piauí*. 2008. 200 p. Dissertação (Mestrado em História e Espaços) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

RIBEIRO, Rodrigo Alves. *Intenções patrimoniais: cartas de Gilberto Freyre e Rodrigo Melo Franco de Andrade*. 2015. Tese (Doutorado em História Social) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

SANTOS FILHO, Francisco Aristides Oliveira dos. *Jomard Muniz de Britto e O Palhaço Degolado: laboratório de crítica cultural em tempos de repressão no Brasil pós-1964*. 2012. 302 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina;

_____. *O palhaço degolado afrontando as veredas da tradição: o super-8 jomardiano como instrumento de transgressão e crítica da noção de “cultura brasileira” nas décadas de 60/70*.

2009. Monografia (Licenciatura em História) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

SILVA, Laércio Teodoro da. *Parahyba masculina feminina neutra: cinema (in)direto, super-8, gênero e sexualidade* (Paraíba, 1979-1986). 2012. 225 p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

SILVA, Paulo Ricardo Muniz. *Cajuína e Coca-Cola: identidades e estéticas juvenis em Teresina nas décadas de 1970 e 1980*. 2013. 135 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

Livros e capítulos de livros

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de “*O morto vestido para um ato inaugural*”: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. As sombras do tempo: a saudade como maneira de viver e contar o tempo e a história. In: ERTZOGUE, Mariana; PARENTE, Temis Gomes (Org.). *História e sensibilidade*. Brasília: Paralelo 15, 2006. p. 117-139.

_____. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história. Bauru: EDUSC, 2007.

_____. *Nordestino: invenção do falo*. Uma história do gênero masculino. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. Prefácio – Saudades desse engenho. In: FREIRE, Diego José Fernandes. *Contando o passado, tecendo a saudade: a construção simbólica do engenho açucareiro em José Lins do Rego (1919-1943)*. João Pessoa: Ideal, 2014. p. 17-23.

AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas. *Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: UFPB, 2013.

AMORIM, Maria Alice. *Patrimônios vivos de Pernambuco*. Recife: FUNDARPE, 2010.

ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stela; NAXARA, Márcia (Org.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: UNICAMP, 2006.

ANTELO, Raúl. *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme, 2007.

ARRAIS, Raimundo Pereira Alencar. *O pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: Humanitas/FFCHL/USP, 2004.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução: Saulo Gouveia. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de "A noção de dispêndio"*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica,

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e crítica da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 249.

BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009;

BERNADET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 25.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003. p. 62.

BONFIM, Manoel. *América Latina: males de origem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

BOTTMANN, Denise. Super-8 paranaense: elementos para uma história. *História: questões e debates*. Revista da Associação Paranaense de História, Curitiba, ano 3, n. 4, 1982.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. São Paulo: FGV, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *Escritos de educação*. Organização: Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani. Petrópolis: Vozes, 2007.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é Método Paulo Freire*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica*. Curitiba: Prismas, 2016.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 2013.

CÁMARA, Mário. *Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)*. Tradução: Luciana di Leoni. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e as transformações dos seus meios de vida*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CANONGLIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

CARDOSO, Fernando Henrique. *Pensadores que inventaram o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____.; IANNI, Octavio. *Cor e mobilidade social em Florianópolis: aspectos das relações entre negros e brancos numa comunidade no Brasil Meridional*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960.

CARDOSO, Ivan; LUCCHETTI, R., F. (Org.). *Ivampirismo: o cinema em pânico*. Rio de Janeiro: Brasil-América, 1990.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Desfamiliarizar o presente e solapar suas certezas: receitas de Michel Foucault para uma escrita subversiva da história. In: PINHEIRO, Áurea da Paz; CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; NASCIMENTO, Francisco Alcides do (Org.). *História: cultura, sociedade, cidades*. Recife: Bagaço, 2005. p. 25-42.

_____. Rupturas instauradoras e funcionamento social da imagem no Brasil contemporâneo. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009.

_____. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____.; SILVA, Jailson Pereira. *Finesse e finura: a publicidade e as disputas intelectuais em torno de sua nomeação*. In: RAMOS, Alcides Freire; COSTA, Cléria Botelho da; PATRIOTA, Rosângela (Org.). *Temas de história cultural*. São Paulo: Hucitec, 2012.

_____.; SILVA, Roniel Sampaio. Recifernália: sabotagens simbólicas na filmografia superoitista de Jomard Muniz de Britto. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Papirus, 2012.

_____. *A escrita da história*. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

_____. *A invenção do cotidiano*. v. I. Artes de fazer. Tradução: Ephraim Ribeiro Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Tradução: Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

D'ANDREA, Moema Selma. O regionalismo freyreano e o modernismo em Mário de Andrade: contradições e consensos. In: DANTAS, Elisalva Madruga; BRITTO, Jomard Muniz de (Org.). *Interpenetrações do Brasil: encontros & desencontros*. João Pessoa: UFPB, 2002.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Crítica e clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1988.

_____. *Proust e os signos*. Tradução: Antonio Piquet e Roberto Machdo. Rio de Janeiro: Forense, 2003.

_____; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 27.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. v. I. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. v. IV. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. v. V. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* 1. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *O que é a filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 193-194.

_____.; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Caio Prado Jr.: dialética e concretude da experiência histórica. In: NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos; GONÇALVES, Adelaide (Org.). *Caio Prado Jr.: legado de um saber-fazer histórico*. São Paulo: HUCITEC, 2013.

DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970/76)*. Recife: UFPE, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Imágenes pese a todos: memoria visual del Holocausto*. Tradução: Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004. p. 67.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Tradução: Cristina Yamagami. São Paulo: UNESP, 2009.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: Nau/PUC, 2009.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Tradução: Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2014.

EKSTEINS, Modris. *A sagração da primavera: a Grande Guerra e o nascimento da era moderna*. Tradução: Rosaura Eichenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Tradução: Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ERIBON, Didier. *Michel Foucault e seus contemporâneos*. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 10.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. Tradução: Fátima Murad. São Paulo: EDUSP, 2009.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 14.

_____. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê, 1996.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. v. I. O legado da raça branca. São Paulo: Global, 2008. p. 21.

FIGUERÔA, Alexandre. *O cinema super-8 em Pernambuco*. Recife: FUNDARPE, 1994.

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, 2012.

_____. *Arqueologia do saber*. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

_____. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Foucault*. Tradução: Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *Ditos e escritos*. v. III. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 223-250.

_____. *Ditos e escritos*. v. IV. Estratégia, poder-saber. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução: Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

_____. *Ditos e escritos*. v. V. Ética, sexualidade, política. Organização, seleção de textos e revisão técnica: Manoel Barros da Motta. Tradução: Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

_____. *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. Tradução: Denis Lezan de Almeida. São Paulo: Graal, 2013.

_____. *Isto não é um cachimbo*. Tradução: Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2014.

_____. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2008.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Tradução: Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2014.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*: verdadeiro, falso, fictício. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 07-23.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992. p. 153.

_____.; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2013.

GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. História, trabalho e política de colonização no Brasil contemporâneo: discursos e práticas. *Amazônia Legal*. In: MONTENEGRO, Antonio Torres; GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz; ACIOLI, Vera Lúcia Costa (Org.). *História, cultura, trabalho: questões da contemporaneidade*. Recife: UFPE, 2011. p. 85-124.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *Historiografia e nação no Brasil: 1838-1857*. Tradução: Paulo Knauss e Ina de Mendonça. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 37.

HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira com a colaboração de Jaime A. Clasen. São Paulo: Autêntica, 2013.

_____. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Tradução: Andréa Souza de Menezes, Bruna Beffart, Camila Rocha de Moraes, Maria Cristina de Alencar Silva e Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 37.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2007.

HOBSBAWM, Eric J. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 11-26.

_____. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução: Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, Jacques. *O seminário*. v. 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Tradução: Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

_____; SKLIAR, Carlos. Babilônios somos: a modo de apresentação. In: LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (Org.). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Tradução: Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 07-30.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: estudos de antropologia simétrica*. Tradução: Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994. p. 15.

LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Tradução: Jehovanira Chrysóstomo de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça: Glauber Rocha e a invenção do cinema brasileiro moderno*. Curitiba: Prismas, 2015.

LIMA, Mário Hélio Gomes de. A História do Brasil como realmente foi e é. In: DANTAS, Elisalva Madruga; BRITTO, Jomard Muniz de (Org.). *Interpenetrações do Brasil: encontros & desencontros*. João Pessoa: EDUEPB, 2002.

LINS, Daniel Soares. *O último copo: álcool, filosofia e literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Imagens do moderno: o olhar de Jacques Tati*. São Paulo: Annablume, 1998. p. 34.

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.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

MAYER, Arno. *A força das tradições: a persistência do Antigo Regime (1848-1914)*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MONTEIRO, Jaislan Honório. Cotidiano e invenção: experimentos artísticos da juventude urbana brasileira. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; MONTEIRO, Jaislan Honório (Org.). *História, arte e invenção: narrativas da história*. São Paulo: Intermeios; Brasília: CNPq; Teresina: EDUFPI, 2012. p. 43-55.

MORENO, Antônio. *Cinema brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF, 1994.

MORETTIN, E. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013.

MORSE, R. M. *O espelho de próspero: cultura e idéias nas Américas*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Editora 34, 2008.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2014.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. *A cidade sob o fogo: modernização e violência policial em Teresina (1937-1945)*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2002.

NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. *Teatro e modernidades: Benjamin Santos em incursão pela História e Memória do Teatro Brasileiro*. Teresina: EDUFPI, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Além do bem e do mal ou o prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Assim falou Zaratrusta: um livro para todos e para ninguém*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Humano, demasiadamente humano: um livro para espíritos livres*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O anticristo: maldição contra o cristianismo*. Tradução: Renato Zwick. Rio de Janeiro: L&PM, 2008.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: FAPESP/HUCITECT, 2005.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Atena, 2002.

OLIVEN, Ruben George. Cultura brasileira: retratos de uma identidade. In: REIS, Elisa P.; ZILBERMAN, Regina (Org.). *Retratos do Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 109-124. ORLANDI, Eni Pulcineli. *Terra à vista! Discurso de confronto – velho e novo mundo*. São Paulo: Cortez; Campinas: UNICAMP, 1990.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos*. São Paulo: UNESP, 2005.

PELBART, Peter Pál. A potência do não: linguagem e política em Agamben. In: FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (Org.). *Fazendo rizoma: pensamentos contemporâneos*. São Paulo: Hedra, 2008.

_____. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2000.

_____. *O tempo não-reconciliado: imagens do tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. XXI.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Traducción: Jesús Camarero. Barcelona: Montesinos, 2001.

PONTE, Sebastião Rogério de Barros. *Fortaleza belle époque: reforma urbana e controle social (1860-1930)*. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2014.

PUCCI JÚNIOR, Renato Luiz. *Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru: EDUSC, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

REIS, Flávio. *Cenas marginais: fragmentos de Glauber, Sganzerla e Bressane*. São Luís: Litograf, 2005.

REZENDE, Antonio Paulo de Moraes. *(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: FUNDARPE, 1997.

REZENDE, Antonio Paulo de Moraes. A casa nossa de cada dia: metáforas e histórias da pós-modernidade. In: NASCIMENTO, Alcides; VAINFAS, Ronaldo (Org.). *História e historiografia*. Recife: Bagaço, 2006. p. 31-51.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: UNESP, 2010.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Fugir do próprio rosto. In: RAGO, Margareth; VEIGANETO, Alfredo (Org.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 87-96.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. Tradução: Rubia Prates Goldini e Sérgio Molina. São Paulo: EDUSP, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Jailson Pereira da. O palhaço degolado: esgrimas de Jomard Muniz de Britto em torno da noção de povo brasileiro. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; MONTEIRO, Jaislan Honório (Org.). *História, arte e invenção: narrativas da história*. Brasília: CNPq; São Paulo: Intermeios; Teresina: EDUFPI, 2012. p. 101-108.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. Nordeste e contradições. In: BRITTO, Jomard Muniz de; DANTAS, Elisalva Madruga (Org.). *Interpenetrações do Brasil: encontros & desencontros*. João Pessoa: EDUEPB, 2002.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos & abusos da história oral*. São Paulo: FGV, 2006. p. 131-137.

SKIDMORE, Thomas. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)*. Tradução: Donaldson M. Garschager. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SPINK, Mary Jane P.; FREZZA, Rose Mary. Práticas discursivas e produção de sentidos: a perspectiva da Psicologia Social. In: SPINK, Mary Jane P. (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999.

SPINK, Mary Jane P.; MEDRADO, Benedito. Produção de sentidos no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: SPINK, Mary Jane P. (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentido no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 1999. p. 41-61.

TADEU, Tomaz. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 07-15.

TAVARES, Braulio. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TRICCA, Maria Helena de Oliveira. Introdução. In: BÍBLIA, Apócrifos. *Apócrifos: os proscritos da Bíblia*. Compilação: Maria Helena de Oliveira Tricca. São Paulo: Mercury, 1992.

TRONCA, Ítalo. Foucault, a doença e a linguagem delirante da memória. In: BRESCIANI, Stela; NAXARA, Stela (Org.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: UNICAMP, 2004.

VAZ, Paulo. *Um pensamento infame*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *História e modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Tradução: Alda Batazar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: UnB, 2008.

_____. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. p. 97.

VIERA, Paula Sá. *O cinema super-8 na Bahia*. Salvador, 1984.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução: José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 2014.

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. v. I. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: SENAC, 2005.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZOURABICHVILLI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.