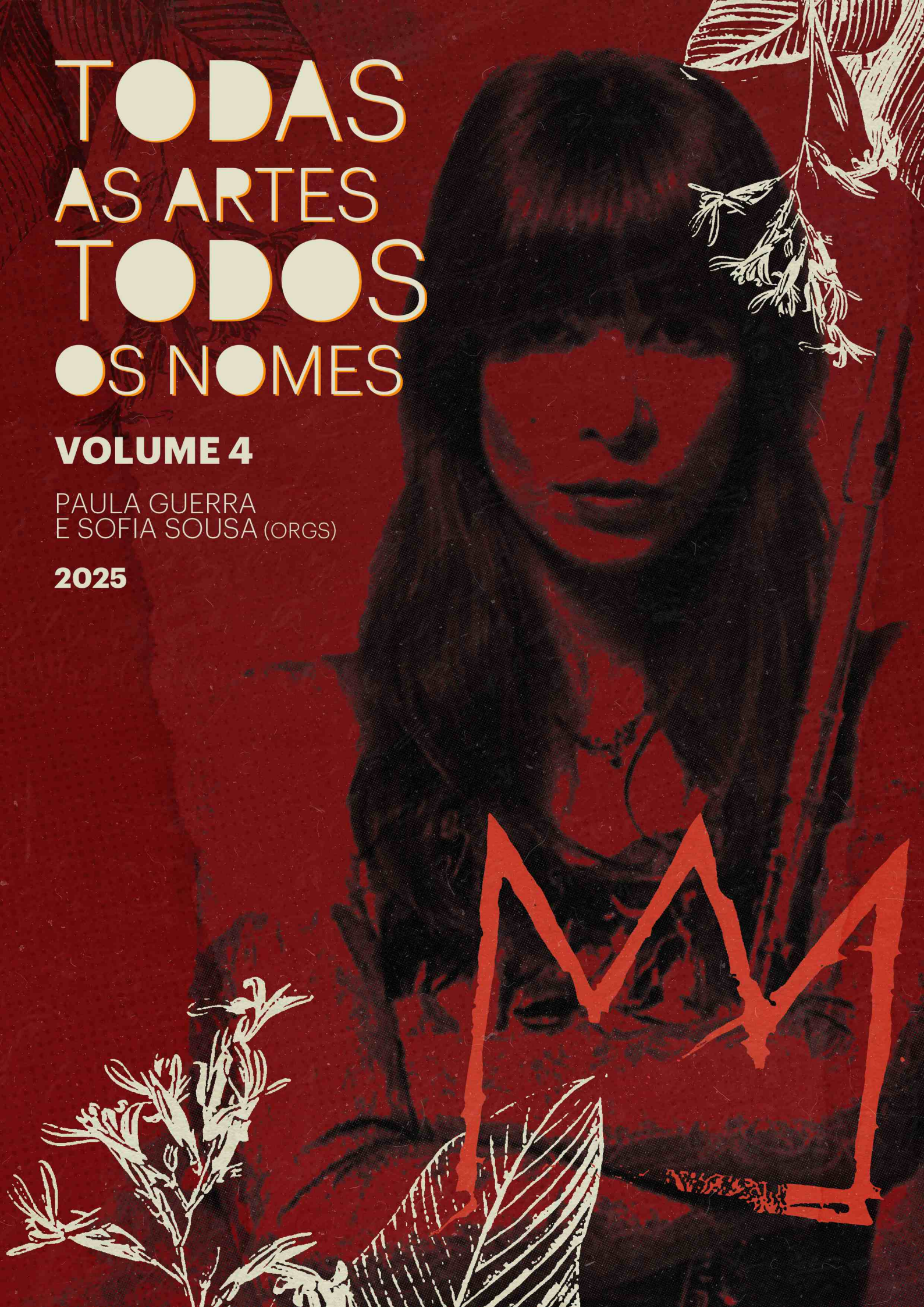


TODAS AS ARTES TODOS OS NOMES

VOLUME 4

PAULA GUERRA
E SOFIA SOUSA (ORGS)

2025





~~Todas as Artes
são os Nomes~~

CAPÍTULO 2



ESCREVIVÊNCIAS DE UM BRASIL PROFUNDO: JOMARD MUNIZ DE BRITO E OS ESFORÇOS DE CONSTITUIÇÃO DE OUTRAS VERDADES TROPICAIS

WRITINGS FROM DEEP BRAZIL: JOMARD MUNIZ DE BRITO AND THE EFFORTS TO CREATE OTHER TROPICAL TRUTHS

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito, Universidade Federal do Piauí, Brasil

Resumo

Este artigo discute, a pretexto do ativista cultural Jomard Muniz de Britto, o contexto da arte brasileira no período que medeia as décadas de 1960 e 1990, abarcando acontecimentos que possibilitariam um conjunto de sensibilidades e reflexões em torno de sua própria existência. Nesse campo, cabe contemplar discussões em torno de uma nova sintaxe para a cultura, abrigando tanto manifestações de arte engajada, como os Centros Populares de Cultura, passando pelo desejo de produzir uma arte sociológica, na qual se destaca o Cinema Novo, quanto iniciativas que valorizam a forma e os signos que se desdobram no interior de um tempo fraturado, tais como a Tropicália, o Cinema Marginal e os experimentalismos fílmicos. Assim, o objetivo do texto é pensar de que modo os dito e escritos de Britto estabelecem conexões entre as condições de existir no Brasil e a produção de subjetividades nas letras e nas artes no período.

Palavras-chave: história, cultura, Brasil, contemporaneidade, subjetividades.

Abstract

This article discusses, based on cultural activist Jomard Muniz de Britto, the context of Brazilian art in the period between the 1960s and 1990s, encompassing events that would enable a set of sensibilities and reflections around its own existence. In this field, it is worth considering discussions around a new syntax for culture, including both manifestations of engaged art, such as the Popular Culture Centers, and the desire to produce a sociological art, in which Cinema Novo stands out, as well as initiatives that value the form and signs that unfold within a fractured time, such as Tropicália, Cinema Marginal and filmic experimentalism. Thus, the objective of the text is to consider how Britto's words and writings establish connections between the conditions of existence in Brazil and the production of subjectivities in literature and the arts during this period.

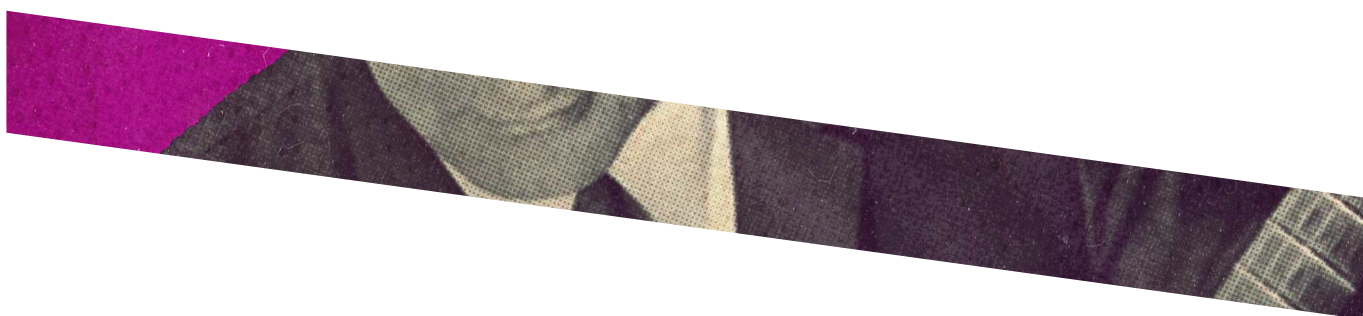
Keywords: history, culture, Brazil, contemporaneity, subjectivities.



1. Introdução

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, 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 on-

ça 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 destruí-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 (Larrosa & Skliar, 2011, p. 23). 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 do sociólogo Gilberto Freyre, as saudosas memórias de infância do literato José Lins do Rêgo no engenho de fogo morto na Paraíba, Nordeste brasileiro, 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 Caetano Veloso e Gilberto Gil. Já no final, aparece a estilhaçante 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?

As perguntas lançadas aqui parecem manter o tom provocativo que as do *palhaço degolado*, personagem e metáfora construída por Jomard Muniz de Britto no filme experimental homônimo que produziria em 1977. Palhaço que se posta em frente à Casa de Cultura da cidade do Nordeste brasileiro 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* (Accioly, 1971), configurou e autorizou 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 imagens (Júnior, 2011, p. 348), tais como aqueles que ora repete, ora procura sistematicamente subverter.

2. Jomard Muniz de Britto: as muitas faces do palhaço

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 que chama de *atentados poéticos*, é perceptível um sujeito estrangeiro para si mesmo (Kristeva, 1994, p. 09), 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* (Foucault, 2006).

Assim, numa aparentemente estranha contradição, Jomard também parece lutar para permanecer um *pronome pessoal intransferível* (Neto, 1973), 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 em *Do frevo ao mangubeat* (2000), do jornalista José Teles, ou em trabalhos da historiografia brasileira recente, dentre os quais Jomard Muniz de Britto e o Palhaço Degolado (2016), do historiador Francisco Aristides Oliveira dos Santos Filho. Contraditório, plural e misterioso, tal como a esfinge da mitologia grega, jamais dá-se a ler por completo, e, em geral, parece também nunca se encontrar 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 ser estranha se suas vivências culturais forem lidas a contrapelo de sua própria vontade. Nascido no bairro São José, localizado na cidade do Recife, Nordeste do Brasil, filho de um paraibano com uma pernambucana, Britto considera-se, tal como afirma textualmente na pequena biografia que abre a segunda edição de *Do Modernismo à Bossa Nova*, um “híbrido de nascença” (Britto, 2009, p. 15). 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), importante veículo de discussões sobre a realidade do campo na década de 1960, e um instrumento importante para compreender as discussões levantadas em seu primeiro livro, *Contradições do homem brasileiro*, publicado em 1964.

Anteriormente, Jomard Muniz de Britto foi aluno de Estética de Ariano Suassuna e integrou as frentes do Teatro Popular do Nordeste, nos quais ganhara mais vigor sua veia performática. Sua ruptura posterior com Ariano instauraria um ressentimento que se torna presente em sua obra, na qual a figura de Suassuna 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* (Deleuze, 2022), inserido nos embates que, desde meados da década de 1960, travaram-se, no esforço de delinear uma pretensa *linha evolutiva* para a cultura brasileira.

3. Uma linha evolutiva para a cultura brasileira: relações entre Jomard Muniz de Britto e certos projetos de Brasil

Na tentativa de compreender a trajetória pessoal e intelectual de Britto, forjamos a noção de linha evolutiva, a qual encontra lastro na ideia lançada pelo cantor e compositor brasileiro Caetano Veloso, que, juntamente com o poeta Ferreira Gullar, o cineasta Gustavo Dahl, o compositor José Carlos Capinam e a cantora Nara Leão, publica em 1966, na *Revista Civilização Brasileira* (Veloso et al, 2008), artigo que busca definir um conceito de Música Popular Brasileira, o que é reafirmado posteriormente, em sua obra *Verdade tropical* (1997), 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 (Calado, 1997)

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*. 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, 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 históricas (Mota, 2008, p. 69).

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 luso-tropical 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 (Mota, 1990. p. 21).

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 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 (Deleuze & Parnet, 1998), fluxos e deslocamentos, no sentido de apontar descaminhos para essa referida cultura, desarranjá-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.

Tomando esses pressupostos, a 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, 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.

4. Considerações finais

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” (Deleuze & Guattari, 2010, p. 75). Suas vivências, plurais e controvertidas, conseguiram, ao mesmo tempo, *enunciar* e *denunciar* o Brasil, estabelecendo outras possibilidades de vê-lo como um pretenso 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.

Agradecimentos

Agradecemos, sobretudo, à organização do *IV Encontro Internacional Lusófono Todas as Artes, Todos os Nomes*, pela possibilidade de construir diálogos de pesquisa em torno da temática das artes brasileiras e suas possíveis conexões com as condições históricas enfrentadas no nosso tempo em uma perspectiva global.

Referências Bibliográficas

- Accioly, M. (1971). *Nordestinados: poemas-canção*. Editora Universitária.
- Júnior, D. M. A. (2011) *A invenção do Nordeste e outras artes*. Cortez.
- Britto, J. M. (2009). *Do Modernismo à Bossa Nova*. Ateliê Editorial
- Calado, C. (1997). *Tropicália: a história de uma revolução musical*. Editora 34.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2010). *O que é a filosofia?*. Editora 34.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (1998). *Diálogos*. Escuta.
- Deleuze, G. (2022). *Proust e os signos*. Editora 34.
- Filho, F. A. O. S. (2016). *Jomard Muniz de Britto e O Palhaço Degolado*. EDUFPI.
- Foucault, M. (2006). A vida dos homens infames. In *Ditos e escritos*. v. IV. Estratégia, saber poder (pp. 203-222). Forense Universitária.
- Kristeva, J. (1994). *Estrangeiros para nós mesmos*. Rocco.
- Larrosa, J. & Skliar, C. (2011). Babilônios somos. A modo de apresentação. In J. Larrosa & C. Skliar. (Org.). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Autêntica.
- Mota, C. G. (1990). Cultura brasileira ou cultura republicana? *Estudos Avançados*, 8 (4).
- Mota, C. G. (2008). *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. Editora 34.
- Neto, T. A. (1973). *Os últimos dias de Paupéria*. Eldorado.
- Teles, J. (2000). *Do frevo ao manguêbeat*. Editora 34.
- Veloso, C. et al (2008). Que caminhos seguir na música popular brasileira? In: F. Coelho, & S. Cohn (Org.). *Tropicália* (pp. 21-22). Beco do Azogue
- Veloso, C. (2008). *Verdade tropical*. Companhia das Letras.

Filmografia

- Britto, J. M. (Director). (1977). *O palhaço degolado* [film].

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito, Universidade Federal do Piauí. Brasil

E-mail: fabioleobrito@hotmail.com





