

**“O Brasil não é o meu país, é o meu abismo”:
percursos literários de Jomard Muniz de Britto pelas
contradições do Brasil contemporâneo (1982-2002)**

*“Brazil is not my country, it is my abyss”:
literary paths of Jomard Muniz de Britto for the
contradictions of contemporary Brazil (1982-2002)*

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

Graduado em História (UESPI), especialista em História do Brasil (FLATED),
mestre em História do Brasil (UFPI) e doutor em História Social pela
Universidade Federal do Ceará. Professor do Programa de Pós-Graduação em História do
Brasil da Universidade Federal do Piauí.

Resumo: O artigo analisa as produções literárias de Jomard Muniz de Britto produzidas entre 1982 e 2002, tendo como principal questão as formas como o Brasil contemporâneo e as tentativas de demarcação da cultura brasileira são apresentadas. Nesse material, observa os percursos literários e existenciais de seu autor nas obras *Terceira aquarela do Brasil* (1982), *Bordel brasileiro bordel* (1992) e *Atentados poéticos* (2002), observando de que maneira determinados diálogos com os autores se apresentam nesse material, bem como a noção de pop-filosofia, pensada pelo literato no recorte mais recente estudado.

Palavras-Chave: Brasil. Cultura. Contemporaneidade. Literatura. Contradições.

Abstract: The article analyzes the literary productions of Jomard Muniz de Britto produced between 1982 and 2002, having as main question the ways in which contemporary Brazil and the attempts to demarcate Brazilian culture are presented. In this material, he observes the literary and existential paths of its author in the works *Terceira aquarela do Brasil* (1982), *Bordel brasileiro Bordel* (1992) and *Atentados poéticos* (2002), observing how certain dialogues with the authors present themselves in this material, as well as the notion of pop-philosophy, thought by the literary in the most recent section studied.

Keywords: Brazil. Culture. Contemporaneity. Literature. Contradictions.

Introdução – Jomard Muniz de Britto e os porões da festa da insignificância

No romance *A festa da insignificância* (2014), 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, o qual todos acreditam 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 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*, 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. Levando em consideração que a segunda metade do século XX começa a desmontar os projetos e modelos explicativos do mundo, da sociedade e da cultura, estabelecendo os parâmetros do que viria a ser chamada “pós-modernidade brasileira” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 94), é possível observar que a noção de unidade, ou de “sentido do Brasil”, pretendido por artistas e intelectuais brasileiros, notadamente na primeira metade daquele século, começavam a se desmontar diante das próprias condições históricas que se complexificavam. É algo que aparece nas reflexões do historiador Carlos Guilherme Mota, autor de *Ideologia da cultura brasileira*, tese de livre-docência em História Moderna e Contemporânea na Universidade de São Paulo, publicada em 1977. Se, no momento de sua publicação, a obra de Mota tinha por objetivo demarcar o sentido da nossa cultura, em conferência que faria anos depois, em 1990, na Universidade de Paris IV, a pretexto das discussões em torno do centenário da República no Brasil, aquele autor afirma:

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 deste artigo. Desdobra-se dela o objetivo de escavar uma ampla teia discursiva que, enredada desde o início do século, mas intensificada a partir dessa sua segunda metade, buscou afirmar os valores constitutivos de uma pretensa cultura brasileira, bem como esforçou-se em nomeá-la a partir de um processo de institucionalização da cultura no país.

Exemplo emblemático desse processo de canonização é aquele que se dá quando, 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, 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, tal como se evidencia no fragmento abaixo:

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 Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta renomada, em nenhum deles ela chega a ser inteiro, integral (VELOSO et al, 2008, p. 21-22, grifo nosso).

Produzido por um conjunto de artistas que integram um espaço autorizado de dizibilidade a respeito do que deve ser a cultura brasileira, é possível perceber nesse texto que os lugares culturais também se mostram como lugares de poder. Na medida em que se percebem lugares institucionalizados para a cultura brasileira, difíceis de se romper através de esgrimas mais diretas, parece sentir-se, em sua antípoda, 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, termina por se mostrar 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.

Esse questionamento inicial a respeito 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 outros personagens 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 ditos de escritos de outros personagens possíveis de serem analisados pelos estudiosos da história intelectual do Brasil. Esse texto, portanto, analisa o intelectual Jomard Muniz de Britto, em sua militância literária, aquilo que ele próprio chamaria de pop filosofia, estabeleceria outros caminhos possíveis de leitura da cultura e da identidade nacional.

Aquarelas do Brasil: Jomard Muniz de Britto e a fuga dos cânones intelectuais do Brasil

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 (BRITTO, 2009, p. 15-16).

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, 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* (FOUCAULT, 1996), 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 Borges (1999), 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 (LARROSA, 2013, p. 21). 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.

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.

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 *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 rememorações 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, Ataulfo Alves, 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 pri-

meira 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-men-te a criticidade como projeto de amorosidade.

Com o regime militar de 1964 ficamos ófãos 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 (ADRIANO, 2005).

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 (BOURDIEU, 2006). 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 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 manguebeat (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 arrebadoras. 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 estivessemos 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 (BRITTO, 2002, p. 322-323).

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, 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.

Em 1980, Jomard reassumiria suas atividades docentes na Universidade Federal da Paraíba (BRITTO, 1982, p. 04), espaço nos qual perceberia que os debates que iniciara décadas antes encontravam-se datados, e que era necessário reescrevê-los, propondo novas formas de escrever o 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 brasileiro 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.

É no interior destas novas posturas que percebemos este personagem como um sujeito que, dadas as circunstâncias históricas nas quais se insere, também se localiza no porão, também vive sua “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*, 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 (BRITTO, 1982, p. 13).

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 lógica (LINS, 2013), 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 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 interdito 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 (AVELAR, 2003, p. 91-92).

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 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.

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. 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 (BRITTO, 1982, p. 107).

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”, “cincoenta 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 Hirszman, 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 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”.

Uma “antropologia ficcional de nós mesmos”: diálogos poéticos e bricolagens de Jomard Muniz de Britto

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 sua culminância intelectual, uma vez que 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 (BRITTO, 1992, p. 13-21). 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 CONTRADIÇÕES (BRITTO, 1992, p. 20).

Ao tentar promover um dilaceramento da imagem canônica do Brasil e da cultura brasileira, é na composição dos textos que compõem esta coletânea que Jomard expressará radicalmente sua verve por aquilo que Michel de Certeau chamaria de bricolagem, uma colcha de retalhos e referências culturais capaz de produzir algo novo (CERTEAU, 1998). 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 então¹.

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, 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.
[...]

1. Os autores aparecem como verbetes do livro *Atentados poéticos*. Ver: BRITTO, Jomard Muniz de. *Atentados poéticos*. Recife: Bagaço, 2002.

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 manha,
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 (BRITTO, 1992, p. 33-40).

Este petardo, ou *texto-míssil*, como poderia ser colocado a partir das palavras de Waly Salomão (2014), aponta para caminhos que Jomard Muniz de Britto traçaria em suas perambulações 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 rememoração 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 romancista 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”. Desassossegar 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 (BRITTO, 1992, p. 117).

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 Neto (VELOSO, p1979), trágico poeta teresinense, que se suicidara aos 28 anos de idade. Igualmente, relaciona a cidade subjetiva de Torquato a outros espaços, na medida em que afirma: “onde se lê Teresina, releia-se: qualquer cidade do BraZil” (BRITTO, 1992, p. 125), 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.

Tal como a hidra, a besta mitológica de muitas cabeças, Jomard Muniz de Britto 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 diretvidades 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, CORAÇÃO LATINO-AMERICANO não tem pátria nem patrão, sendo visceralmente DESAUTORIZADO, indômito, interplanetário. CORAÇÃO AVESSO, SUPERADJETIVADO. Substantivo comum. Advérbio em mente (BRITTO, 1992, p. 135-136).

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.

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 Silva², 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 atordoado quem dela tentava se apropriar e como um jocoso artista que ri intimamente daqueles que não conseguem acompanhar a sutileza da piada” (SILVA, 2012, p. 101).

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 antigos. “Disse apenas que mantivera contato com Glauber Rocha e que o tropicalismo estivera perto dele como ele estivera perto do tropicalismo” (SILVA, 2012, p. 108). 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.

Poesia, política e pedagogia: a *pop-filosofia* de Jomard Muniz de Britto

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?* (p1996-1997), 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

2. 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.

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 *Atentados 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.

[...]

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 (BRITTO, 2002, p. 187-189).

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” (BRITTO, 2002, p. 189).

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* (ibid., p. 193). 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 risinhos. 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 universitárias, religiosamente fundamentalistas. Praticando a **Psicanálise Selvagem** de nossas dúvidas provisórias e permanentes, intermináveis buracos analíticos, angústias, alegrias, finitudes, solidões e solidariedades.

O **resto é o mar**... E o agora é agora. E as **rótulas** são... da **pop filosofia**. E os rótulos sobraram para todos e ninguém. Quem se candidata a repensar o terceiro milênio? (BRITTO, 2002, p. 201-202, grifos do autor)

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” (MOTA, 2008, p. 09).

Não é possível, portanto, atribuir a essa cultura os mesmos lastros de outrora. Por conta disso, e a despeito dos ressentimentos que, como já apontei, 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 exigiisse 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 (DELEUZE, 1988, p. 10).

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 delízes e os delírios de identidades-limite para o Brasil. 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:

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, rengo? 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** (BRITTO, 2002, p. 97-99).

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 envolta 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 (LINS, 2013, p. 37). Nesse sentido, os escritos de Jomard, dos anos 1980 até o início dos anos 2000, promoveriam uma arrebenção 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 refletida (VELOSO, p1978), 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, compõem, igualmente, o despedaçamento de sua identidade. Existem, portanto, algumas pistas desse elo, entre Jomard e outros sujeitos de seu tempo, que também buscariam vazar pelas frestas, em um trecho de seus escritos, presentes em *Bordel brasilírico 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 **REVOLIÇÃO CULTURAL**. Quer de novo a cultura como linguagem do comportamento, EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL, economia libidinal, política do corpo e transcóporal, 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 (BRITTO, 1992, p. 74).

É possível perceber no texto alguns rastros do riso foucaultiano, riso de Mona Lisa, cujo tom irônico “rebaixa a solenidade das origens e das finalidades”, 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” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 187-188). 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 (LARROSA; SKLIAR, 2001).

Considerações finais

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 de guerrilha semântica, a persona literária de 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. 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 (GUATTARI; ROLNIK, 2013). 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 *feita da insignificância*, contemplando diálogos com personagens tais como Augusto dos Anjos, Caetano Veloso, Carlos Drummond de Andrade, Mário Faustino, Torquato Neto, ou mesmo Roger Chartier e Gilles Deleuze. Em seus escritos é possível entrever uma *revolução molecular* 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 (ERIBON, 1996, p. 10). Os deslizamentos de corpos fluidos, que, ao mesmo tempo, integram-se nos delírios da linguagem, uma linguagem que é, conforme aponta Ítalo Tronca, “transgressão pura”, que não guarda uma relação de patologia, nem com o deslize, nem com o delírio: o é por contar com uma estrutura infundada e infundável (TRONCA, 2001, p. 129).

Referência

Material virtual

ADRIANO, Carlos. O último dândi. *Revista Trópico*, 2005. Obtido em: <<http://www.revistatro->

pico.com.br/tropico/html/textos/2604,3.shl> Acesso em: 27 fev. 2016.

Discografia:

BRITTO, Jomard Muniz de. *Pop Filosofia – O que é Isto?* Recife: Novo Estúdio, p1996-1997. 1 disco sonoro.

VELOSO, Caetano. *Cinema Transcendental*. Rio de Janeiro: Verve, p1979. 1 disco sonoro.

VELOSO, Caetano. *Muito*. Rio de Janeiro: Polygram, p1978. 1 disco sonoro.

Bibliografia

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história. 1. ed. Bauru: EDUSC, 2007.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2003

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. v. II. 1. ed. São Paulo: Globo, 1999.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. São Paulo: FGV, 2006. p. 183-191.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Atentados poéticos*. 1. ed. Recife: Bagaço, 2002.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Bordel brasilírico bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. 1. ed. Recife: Comunicarte, 1992.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Terceira aquarela do Brasil: textos de humor e horror com acessos líricos sob o trópico de pernambucâncer*. 1. ed. Recife: Ed. do Autor, 1982.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. v. I. Artes de fazer. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 1. ed. São Paulo: Graal, 1988.

ERIBON, Didier. *Michel Foucault e seus contemporâneos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, proferida em 2 de dezembro de 1970*. 1. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 2. ed. Petrópolis: Vo-

zes, 2013.

KUNDERA, Milan. *A festa da insignificância*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (Org.). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LINS, Daniel Soares. *O último copo: álcool, filosofia e literatura*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

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

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

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*. 1. ed. Brasília: CNPq; São Paulo: Intermeios; Teresina: EDUFPI, 2012. p. 101-108.

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*. 1. ed. Campinas: UNICAMP, 2001. p. 129-148.

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.

Submetido em 20/09/2020

Aprovado em 30/10/2020