

## Contradições da “cidade lendária”: uma análise da produção poética de Jomard Muniz de Britto

### Resumo

A presente análise procura perceber a tensão entre tradição e modernismo que atravessam as produções poéticas de Jomard Muniz de Britto sobre a cidade do Recife-PE. Atentando para a produção de uma literatura de resistência, de enfrentamento, que procura criar uma outra linguagem, outra forma de ver/pensar e dizer sobre as relações cidadinas não apenas através do seu conteúdo, mas também da sua forma. Nesse sentido, observa-se primeiramente o processo criativo jomardiano, pensado em torno do que o autor nomeia como “língua dos Três Pppês”, através de entrevistas, especialmente organizadas no livro de Sérgio Cohn (2013), e livros do autor, como *Contradições do homem brasileiro* (1964), *Do Modernismo à Bossa Nova* (1966) e *Atentados Poéticos* (2002), para em seguida adentrar de maneira mais precisa à sua produção poética, em torno dos livros: *Terceira Aquarela do Brasil* (1982) e *Arrecife de Desejo* (1994).

**Palavras-chave:** história do Brasil; literatura; contracultura; Jomard Muniz de Britto.

### Iago Tallys Silva Luz

Mestrando em História do Brasil na Universidade Federal do Piauí - UFPI.  
Brasil

iagotallys1999@gmail.com  
[lattes.cnpq.br/9929058628313070](https://lattes.cnpq.br/9929058628313070)  
[orcid.org/0000-0002-5778-4307](https://orcid.org/0000-0002-5778-4307)

### Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

Doutor em História Social pela Universidade Federal do Ceará - UFC. Professor da Universidade Federal do Piauí – UFPI.  
Brasil

fabioleobrito@hotmail.com  
[lattes.cnpq.br/0216271040048140](https://lattes.cnpq.br/0216271040048140)  
[orcid.org/0000-0002-3228-3696](https://orcid.org/0000-0002-3228-3696)

### Para citar este artigo:

LUZ, Iago Tallys Silva; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Contradições da “cidade lendária”: uma análise da produção poética de Jomard Muniz de Britto. *PerCursos*, Florianópolis, v. 24, e0510, 2023.

<http://dx.doi.org/10.5965/19847246242023e0510>

## Contradictions of the “legendary city”: an analysis of the poetic production of Jomard Muniz de Britto

### Abstract

This analysis seeks to understand the tension between tradition and modernism that cross the poetic productions of Jomard Muniz de Britto about the city of Recife-PE. Paying attention to the production of a literature of resistance, of confrontation, which seeks to create another language, another way of seeing/thinking and saying about city relations not only through its content, but also its form. In this sense, we first observe Jomard’s creative process, thought around what the author calls the “língua dos Três Pppês”, through interviews, especially organized in the book by Sérgio Cohn (2013), and books by the author, such as *Contradições do homem brasileiro* (1964), *Do Modernismo à Bossa Nova* (1966) and *Atentados Poéticos* (2002), to then delve more precisely into his poetic production, around the books: *Terceira Aquarela do Brasil* (1982) e *Arrecife de Desejo* (1994).

**Keywords:** history of Brazil; literature; counterculture; Jomard Muniz de Britto.

*Ó cidade desejanse pelos desejos (sempre) do Outro.  
Anjos e demônios de todas as memórias e traições.  
(Jomard Muniz de Britto, 1994, p. 13)*

## 1 Introdução

Pensar a cidade e sua relação com os homens, segundo a historiadora Sandra Jatahy Pesavento (2007, p. 14), é uma tarefa que vai além da interação física, da materialidade do espaço como “grande moradia dos homens”, esta abarca, também, o campo do “sensível e subjetivo”, ou seja, comporta diferentes atores em um mesmo espaço e que enxergam, sentem e exprimem diferentes modos de se viver e enxergar a mesma. Pensamento esse que encontra semelhante nos escritos de Antonio Paulo Rezende, quando este afirma:

Na busca por uma representação mais clara possível da cidade como a grande moradia dos homens, os seus cidadãos transferem para ela, muitas vezes, como se ela fosse um ser vivo, seus medos, angústias, ansiedades e frustrações. A cidade é vista, então, como um território que deveria ser cercado cuidadosamente, e os que ameaçam a sua identidade, considerados como os protagonistas de uma nova barbárie, acusados de invasores, pouco importando se eles se intitulem os mensageiros da modernidade e da civilização. (Rezende, 1997, p. 190)

Alargando a percepção de que a cidade é também construída e presente no campo simbólico, Rezende nos chama atenção para o fato de que as sensibilidades humanas são, ou estão, enraizadas em suas configurações materiais e em seus modos de uso, o que faz com que períodos de mudanças ou elementos que alterem seus traços possam ser vistos, nas suas palavras, como “protagonistas de uma nova barbárie”. Assim, atentamos para a relação espaço e identidade, que pode ser aprofundada tomando por base o livro organizado por Tomaz Tadeu da Silva (2014), que encontra vez nessa discussão, ao passo que chama atenção para o fato de que no campo do estabelecimento da “diferença”, do “outro”, as identidades que marcam e perfazem-se nesse espaço são atravessadas por relações de poder, ou seja, o espaço ele é disputado nesse “jogo das identidades”. Em suas palavras:

A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição – discursiva e linguística – está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas. (Silva, 2014, p. 40)

Nesse sentido, se no processo de construção ou estabelecimento das identidades o elemento da “diferença” tem seu papel ativo para a própria definição de seus traços, o mesmo promove a imersão do ‘outro’ que nessa hierarquia, nessas relações de poder, encontra-se como elemento estranho, margeado ante o que se constrói como “identidade normal”, ou “natural” naquele espaço. Todavia, se lembrarmos da escrita de Michel de Certeau (1994, p. 38), podemos compreender que a cidade e seu cotidiano se fazem “com mil maneiras de caça não autorizada”. Ou seja, se o espaço é disputado e está sujeito a “vetores de força” para Tomaz Tadeu da Silva, convém-se fazer uso de “táticas”, do que Certeau (1994, p. 45) chega a chamar de “engenhosidades do fraco” para que outras possibilidades de se existir, de se viver a/na cidade, possam ganhar terreno.

Tal percurso teórico se materializa no Recife, ao passo que o próprio Antonio Paulo Rezende enxerga a cidade, desde o início do século XX, atravessada por polarizações, por uma disputa entre expressões de identidades mais ligadas à tradição, de um lado e, de outro, às modernizações que invadem a cidade a partir desses anos. Em suas palavras:

O Recife é uma dessas cidades de forte tensão entre o moderno e o tradicional. A sua história está atravessada por momentos de deslumbramentos e fantasias sobre o seu futuro possivelmente moderno, pelo medo de vê-la distante das tradições e o desejo de reafirmar o seu passado profundamente idealizado. O Recife foi daquelas cidades que “continuam ao longo dos anos e das mutações a dar forma aos desejos”. (Rezende, 1997, p. 25)

Nesse sentido, enxergamos nas produções literárias do professor, poeta, pop filósofo e *filmmaker* recifense Jomard Muniz de Britto, uma chave de leitura para pensar

como as “engenhosidades do fraco” de Certeau, se reificam em movimentações culturais enquanto meios de embate à moral institucionalizada ou naturalizada na capital pernambucana. Dito de outra forma, o intento deste estudo perpassa o entendimento da produção poética empreendida pelo poeta pernambucano, enquanto produção de uma outra linguagem, de uma outra forma de expressão de se existir na cidade. No pensamento de Teresinha Queiroz, ao prefaciar a obra de Edwar Castelo Branco (2005a, p. 22), afirma que: “as linguagens são as mediadoras do sonho, do desejo, do medo, de todas as formas de poder. Dessa maneira, novas palavras e novos significados constroem novas relações de poder e corporificam a emergência de formatos novos para as relações sociais”.

A escrita de Teresinha Queiroz, no prefácio intitulado “Imprevisíveis significados”, do livro de Edwar Castelo Branco nos auxilia em uma concepção mais ampla sobre os anos 1960 e 1970, que se aprofunda ao longo da obra deste último, justamente quanto à percepção da existência de uma “crise da linguagem” em tal período, uma crise não apenas da linguagem poética, ou artística, mas crise da linguagem cotidiana, das relações com o outro e os meios citadinos (Castelo Branco, 2005a, p. 58). Nesse sentido, compreender o investimento jomardiano em outras/novas expressões poéticas, imersas em sua trajetória pessoal, pode ser revelador de embates, confrontos entre gerações/linhas de pensamento, entre modos de viver e se expressar no seio recifense. Todavia, se nos recordarmos da escrita de Lowenthal acerca de “como conhecemos o passado”, podemos nos apropriar de suas ressalvas, quantos aos perigos da “ilusão de história”: “O quanto apreendemos do passado por meio de suas relíquias remanescentes varia segundo diversas circunstâncias. ‘Quase tudo depende do horário em que se visita o local’. [...]. As condições climáticas podem ampliar – ou dissipar – uma ilusão de história” (Lowenthal, 1998, p. 152).

Nesse sentido, tal como Lowenthal nos alerta sobre como as percepções acerca de uma relíquia podem mudar a depender das “condições de momento”; entendemos que o presente estudo não quer, ou não pode querer, abarcar uma ideia de verdade ou de completude sobre a poética jomardiana e suas relações com o meio citadino. Atenta-se para o fato de que “nenhum objeto ou vestígio físico são guias autônomos” para outras

épocas (Lowenthal, 1998, p. 149), mas sim, são recortados e costurados em função das questões, dos problemas que o historiador lança sobre os mesmos, sendo tal exercício para Hayden White, o próprio meio com que o autor “[...], dá prova de seus talentos como artista, como senhor e não servidor de códigos à disposição de seu uso” (White 2011, p. 464).

Tal compreensão nos leva a atentar de maneira especial para o campo metodológico, entendendo, por conseguinte, que o intento deste estudo perpassa também a tomada de consciência de seus métodos, de seu lugar no seio de uma historiografia corrente, evitando assim uma escrita apenas de reprodução ou “parasitária”, como nos chama atenção Luiz Costa Lima sob os perigos de não se atentar para o método ou para a forma que se faz uso na construção de um discurso sobre o passado (Lima, 2006, p. 385). Nesse sentido, nos aproximamos de uma compreensão do exercício historiográfico que se posta como “herdeira” da abertura do campo a outras fontes, outros meios de estudo do real, especialmente, com a 3ª geração dos Annales, mas também, que atenta para a forma de escrita, de representação de tais discursos sobre o passado, situada em torno da chamada virada linguística no campo da teoria da história.

Dito de outra forma, o intento deste estudo perpassa o debate entre história, narrativa e ficção, ao passo que se atenta para a necessidade de colocar sob “suspeita” o modo narrativo ou forma como pensamos a escrita/poética de Jomard Muniz de Britto, assim como a nossa própria investigação sob suas relações com o vivido (White, 2011, p. 439-440). Entendendo, portanto, que o modo de representação verbal empregado, que, tal como nos alerta Hayden White, pode aparentar ser “tão natural à consciência humana”, resguarda um investimento na produção de sentido, ao passo que se entende que “mudar a forma do discurso pode não mudar a informação sobre seu referente explícito, mas certamente muda o significado produzido por ele” (White, 2011, p. 465).

Por conseguinte, ao passo que atentamos para a relação entre forma e conteúdo na produção poética jomardiana, se elevam como questões-cerne deste estudo, indagações como: De que maneira Jomard Muniz de Britto vivencia e se relaciona com as transformações urbanas e subjetivas do Recife vividas ao longo do século XX? Como se

expressa, na poética jomardiana, a tensão entre tradição e modernidade na capital pernambucana? E, de maneira geral, qual a leitura empreendida em suas obras das relações sociais que atravessam o seu espaço de morada/vivência?

A trajetória de Jomard Muniz de Britto perpassa algumas fases nítidas; uma primeira, figurada entre as décadas de 1950 e 1960, marcada por um pensamento de esquerda, marxista, ou seja, por uma aproximação, uma preocupação com as questões políticas de sua época, sob influência de nomes como Paulo Freire e o próprio Glauber Rocha, com elementos que podem ser notados na sua própria produção através de seus primeiros livros, *Contradições do homem brasileiro* (1964) e *Do Modernismo à Bossa Nova* (1966). Para em seguida, em fins da década de 1960, especialmente com a aproximação e produção de manifestos tropicalistas assinados por ele em Recife<sup>1</sup>, ocorrer uma radicalização da sua experiência produtiva passando, principalmente na década de 1970, a atuar na produção de diversos filmes em Super-8 e, a partir de 1980, com livros como *Terceira Aquarela do Brasil* (1982) e *Arrecife de Desejo* (1994), vemos a veia poética do nosso personagem se destacar.

Logo, a organização deste estudo se configura em torno de dois tópicos de análise, um primeiro intitulado *Jomard Muniz de Britto: apontamentos sobre o processo criativo*, atentando para essa trajetória pessoal e para a conformação de um processo criativo próprio do nosso sujeito para, em seguida, no segundo, chamado “A cidade do grande ponto”: *uma (re)leitura do espaço recifense através da escrita e poética jomardiana*, aprofunda-se na análise de poemas e textos publicados pelo autor, de modo a expressar sua forma de viver, existir e resistir aos autoritarismos que atravessam o entremeio da capital pernambucana.

---

<sup>1</sup> Os manifestos de 1968, referem-se em sequência aos textos: *Porque somos e não somos tropicalistas*, publicado originalmente no dia 20 de abril de 1968, no *Jornal do Commercio*, assinado por: Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães e Celso Marconi; e *Inventário do nosso feudalismo cultural*, publicado, segundo consta no seu próprio texto, na Oficina 164 durante a abertura individual de Raul Córdola, contando agora com assinaturas também de: Marcus V. de Andrade, Carlos A. Aranha, Raul Córdola F., Dailor Varela, Alexis Gurgel, Falves da Silva, Anchieta Fernandes, Moarcyr Cirne, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Ver: BRITTO, Jomard Muniz de. *Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992, p. 77-83.

## 2 Jomard Muniz de Britto: apontamentos sobre o processo criativo

Nossa proposta de estudo centra-se na figura do professor e artista pernambucano Jomard Muniz de Britto. Nascido à Rua Imperial, no bairro de São José, na cidade de Recife-PE, em 1937, ano em que se inicia o Estado Novo, Jomard teve sua formação acadêmica marcada, a princípio, pelos estudos no Grupo Escolar João Barbalho, no Ginásio Pernambucano e na Faculdade de Filosofia da Universidade do Recife, atual Universidade Federal do Pernambuco-UFPE. Apesar de nascido em Recife, nosso personagem é filho de um Paraibano, José Muniz de Britto e de mãe pernambucana, Maria Celeste Amorim Muniz de Britto, sendo que o próprio, ao longo de sua trajetória, permanece em trânsito, especialmente entre as cidades de João Pessoa-PB e a sua cidade natal, performando o que ele identifica como uma “identidade geográfica nômade”, por “essência e experiência” (Britto, 2002a, p. 07).

Pensar a trajetória de Jomard Muniz de Britto implica transitar por diversas esferas de sua atuação, nas quais se pode ter um vislumbre, a priori, com uma leitura a contrapelo de uma conceituação do próprio, que seria a “língua dos Três Pppês” (Britto, 2002a, p. 187). Tal ideiação, nascida como manifesto e contida em sua coletânea *Atentados Poéticos*, de 2002, nos serve como guia do seu processo criativo, que pode ser melhor observado partindo do seguinte trecho de sua escrita:

A linguagem dos três ppês que foi – no percurso da década de 50 até março-abril de 64 – bastante sociológica e até demasiadamente ideológica, positivamente (sem positivismo) e pedagogicamente (sem didatismo) ideológica, essa tríplice linguagem ou ‘lingüisteria’, no interregno entre 64 e 68, inaugurou novas trilhas, veredas, carnavais e movimentos em torno de um mais do que errático ou nômade pensamento pensante. Por uma antropologia de nós mesmos. E assim reassumimos a retórica de nossas contradições. Antropológicas contradições. Entre a ‘quarta-feira de cinzas no país’ e a mais perturbadora e descentralizadora carnavalesação. (Britto, 2002a, p. 192-193)

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

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

**Você estava ensinando quando veio aquele período mais efervescente em termos de política entre 1960-1964. Como você foi tocado pela política?**

Foi através de Paulo Freire, evidentemente. Eu conheci Paulo Freire porque tinha alguns amigos meus que já trabalhavam no Serviço de Extensão Cultural da Universidade. Tinha Luís Costa Lima que falou para Paulo Freire que eu estava disponível na Universidade. Então ele me requisitou e eu fui para o SEC. O que eu gostei mais da equipe de Paulo Freire é que era uma equipe volante. A gente ia fazer palestras em Natal, ia para São Paulo, para o Rio. [...]. **Funcionou esse sistema?** Não houve tempo para uma avaliação. A repressão acabou tudo. **Você chegou a ser preso em 1964?** Toda a equipe de Paulo Freire foi presa e eu não podia deixar de ser. [...]. **Passou quantos dias?** Uns 20 dias, mas para mim foi uma eternidade. Agora teve um episódio bonito. No dia que eu saí fui ver *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. (Britto, 1981, p. 91-95)

Por conseguinte, vemos através da influência de Paulo Freire, um Jomard Muniz de Britto mais preocupado e ligado às experiências partidárias e revolucionárias, entretanto, não será apenas com Freire que seu pensamento político encontra influência. O trecho final do nosso fragmento nos dá uma “pista” de outro nome que adentrará o processo formativo do pensamento jomardiano nesse entremeio das décadas de 1950 e 1960, o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), mais precisamente seu diretor, Glauber

Rocha. Grande nome do chamado Cinema Novo, o diretor aparece como amigo pessoal e grande incentivador da trajetória do nosso sujeito, influência esta que aparece na própria apresentação do seu segundo livro, *Do Modernismo à Bossa Nova*, a qual Glauber Rocha ao escrevê-la transparece um desejo não necessariamente de apresentar o livro ao leitor, mas o autor ao Brasil: “Deixo a crítica aos leitores. Prefiro falar de Jomard Muniz de Britto, [...]” (Rocha, 1966, n.p.).

Segundo o próprio Glauber Rocha, em tal apresentação, o que leva a amizade dos dois é a paixão pelo cinema: “o que me fêz amigo de Jomard foi nossa comum paixão pelo cinema, isso já faz dez anos, na decente Recife”. Amizade já de longa data quando, em 1966, é lançado o livro em questão, Glauber se configurará como uma das grandes influências não só para a conformação do diretor Jomard Muniz de Britto, que se efetiva especialmente a partir da década de 1970 com diversas produções em Super-8, mas como para seu pensamento como um todo.

Entretanto, o próprio Jomard enxerga uma transformação pessoal que permeia os anos 1964-1968. Se, por um lado, a partir de 1964 ele passa a conviver com a “sombra” do regime ditatorial sobre suas produções, que se elucidam com a sua prisão e aposentadoria compulsória da Universidade do Recife, atual Universidade Federal do Pernambuco, em 1964, da Universidade Católica e, mais tarde, em 1969 da Universidade Federal da Paraíba (Britto, 1991, p. 153-154); Jomard Muniz de Britto encontra novo fôlego, pelo menos no âmbito cultural, através da influência de Caetano Veloso e do movimento tropicalista que se insurgia no entremeio dos anos 1967-1968. Portanto, anteriormente, ao citar que “no interregno entre 64 e 68, inaugurou novas trilhas, veredas, carnavais e movimentos em torno de um mais do que errático ou nômade pensamento pensante” (Britto, 2002a, p. 193), Jomard nos leva à compreensão de um novo elemento que atravessará o seu processo criativo, a performance e idealização tropicalista, que encontrará leitura e tradução para o espaço recifense através da publicação, no ano de 1968, dos dois primeiros manifestos tropicalistas do Pernambuco, ambos assinados, dentre outros nomes, pelo próprio Jomard Muniz de Britto.

Os intitulados *Porque somos e não somos tropicalistas* e *Inventário do nosso feudalismo cultural* (Britto, 1992, p. 77-83) deflagram uma movimentação cultural que

rompe com um ideal de “arte engajada”, próprio do pensamento de uma arte de esquerda que se alija nas movimentações de instituições como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), os Movimentos de Cultura Popular (MCP) e os Centros Populares de Cultura (CPC), ligados à União Nacional dos Estudantes (UNE) (Albuquerque Júnior, 2011, p. 213), elementos que serão sintetizados sobre o conceito de “esquerda festiva” em tais manifestos (Britto; Guimarães; Marconi, 1992, p. 79), exaltando o papel ideológico que assumem as produções artísticas ligadas a tais movimentos (Monteiro, 2017, p. 52).

Nesse ínterim, Jomard Muniz de Britto ao concluir que no interregno de 1964-1968, notadamente a partir da experiência e movimentações tropicalistas, como se observa com os manifestos citados, ele conclui que em função destas “reassumimos a retórica de nossas contradições” (Britto, 2002a, p. 193). O trecho pode ser visto como o reconhecimento de uma nova “pulsão de vida”, de criação que instala, não necessariamente de maneira harmoniosa em sua trajetória, pelo contrário, que faz com que Britto chegue tanto a “Constatar o marasmo cultural da província”, como a “recusar o comprometimento com seus antigos professores, por continuarem mais antigos do que nunca” (Britto; Guimarães; Marconi, 1992, p. 79). Ou seja, as experimentações empreendidas sob a “bandeira” do tropicalismo o levam a um processo de releitura tanto da sua trajetória, como do espaço que vivencia. Dessa mistura, dessa inter-relação entre linhas de pensamento e sua própria vivência surgiria um modo de ver/ler tais movimentos próprio do nosso sujeito, este é sintetizado sob a ideia de criação de uma nova linguagem, de uma nova língua, a dos “Três Pppês”.

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

**Com Glauber**, eu aprendi a palavra deflagração, tudo se deflagrava, tudo causava impacto, **Paulo Freire** entra com o sentido do diálogo, da necessidade de você dialogar. Na sala de aula, você não chegar só com a aula pronta. Chegar com um roteiro de idéias, mas se abrir para o clima dos alunos. É um diálogo que acarreta conflitos também, mas não é só o diálogo no sentido cordial. Paulo Freire relacionava a criticidade com a amorosidade. Eu resumiria nessas duas palavras. E para chegar a **Caetano Veloso**, eu diria que a coisa mais forte é a inquietação existencial dele. E o problema mais forte, que vem justamente da contracultura e que o tropicalismo jogou muito, que é uma heterodoxia sexual. O sexo não é uma coisa rígida, é um tornar-se. Eu acho que dentro da nossa cultura ocidental, que é muito machista e patriarcal, isso ainda é uma coisa que agride, [...]. (Britto, 2007, p. 200, grifo nosso)

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

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

[...], a ascensão da ciência desde o século XVIII reforçava o desprezo secularmente associado à ficção; associá-la à literatura significava dispô-la em uma espécie de zoológico da linguagem, i.e., identificá-la com uma reserva habitada por seres raros, que aí serviriam para o descanso e divertimento de seus frequentadores. (Lima, 2006, p. 379)

Assim, a proposta criativa ou ficcional jomardiana faz da inversão de um pretense discurso “para o descanso e divertimento de seus frequentadores”, uma tática de embate, de confronto, tomando não apenas o conteúdo, mas a forma, o código, a narrativa para além de um “código morse, que serve para a transmissão de mensagens pelo aparato telegráfico”, para usar a metáfora de Hayden White (2011, p. 462), que não acrescentaria nada à informação ou a sua intencionalidade. Jomard Muniz de Britto promove, assim, uma releitura de “modos de fazer” espaços e práticas, empreendendo através de suas experimentações com o cinema, a palavra e o próprio corpo, a emergência de práticas de liberdade, de uma nova forma de existir e viver no espaço recifense. Percepção essa que será mais bem compreendida e analisada no tópico que se segue, no qual se adentra efetivamente na análise de suas produções, especialmente, ante suas produções poéticas; como tal processo se relaciona na práxis de sua poética e escrita.

### 3 “A cidade do grande ponto”: uma (re)leitura do espaço recifense através da poética jomardiana

No presente tópico, aprofundaremos nossa análise em torno da poética jomardiana, agora com anteparo direto de seus poemas. Como forma de organização e apreensão da veia poética de Jomard Muniz de Britto e seus usos, recorreremos a duas de suas obras: *Terceira Aquarela do Brasil* (1982) e *Arrecife de Desejo* (1994). De partida cabe a ressalva que, com a subsequente análise, não se pretende compreender todas as possibilidades temáticas que atravessam as obras, ou seja, nós nos voltamos a elas sob a lente das questões próprias deste estudo, atravessando as temáticas que reverberam as relações entre Jomard e a cidade do Recife, entre as tradições e modernidades, entre processos de captura e fuga identitária<sup>2</sup> dispostos nos entremeios dos seus poemas.

---

<sup>2</sup> O conceito de “fuga identitária” é utilizado aqui a partir da proposta estruturada no livro *Todos os dias de paupéria*, de Edwar de Alencar Castelo Branco, que em diálogo com a ideia de “captura social” são pensados com o entendimento de que permitem conduzir uma proposta conceitual para pensar acerca das condições de existir no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Ver: Castelo Branco, 2005a, p. 93-94.

Dessa forma, podemos então iniciar por um poema da obra mais antiga das citadas, a *Terceira Aquarela do Brasil*, de 1982:

[...], nem vem que não tem. **eis a cartilha do recomeço: liberações.**

**com a letra a:** atuar ou atirar?

abafar ou agitar?

abolir ou abalar?

alisar ou arriscar?

anoitecer ou acontecer?

abater ou arrebentar?

**com a letra b:** bajular ou bagunçar?

bancar ou brincar?

bobear ou brilhar?

beber ou botar (pra quebrar)?

brechar ou beijar?

brindar ou blasfemar?

**com a letra c:** calar ou compartilhar?

comover ou constranger?

conversar ou conspirar?

curtir ou contrastar?

conceder ou contradizer?

chutar ou chupar? (Britto, 1982, p. 16, grifo nosso)

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

De maneira mais direta, nosso poema se entrelaça com os desígnios apontados anteriormente, sobre a escrita ou sobre a própria construção da obra a qual ele se

vincula, como também, ao escopo, ao cerne da nossa produção, ao passo que elabora um caminho, uma “cartilha para o recomeço”. Um recomeço pautado em “liberações”, liberação e vivência, liberdade e experiência, dos corpos, sexualidades, identidades, da imaginação provocativa. Ou seja, procuramos nesta escrita apreender, entre o “abater ou arrebentar?”, “o beber ou botar (pra quebrar)?” e o “chutar ou chupar?”, como compreendido em nossa fonte acima, os descaminhos da fabricação de uma “guerrilha semântica”, corpo na “pró-cura” de revolver, “re-compreender” “todos os seus possíveis”.

Dito de outra forma, o livro em questão se apresenta como uma espécie de livro-manifesto, se posicionando em sua trajetória literária como uma “obra de transição”, entre estudos culturais da década de 1960, nomeadamente as obras *Contradições do homem brasileiro* (1964) e *Do Modernismo à Bossa Nova* (1966), para uma nova estética de escrita que subsegue as experiências tropicalistas, iniciadas com as publicações dos manifestos de 1968 – *Porque somos e não somos tropicalistas*, publicado originalmente no *Jornal do Commercio* e *Inventário do nosso feudalismo cultural*, publicado, na *Oficina 164* – já citados na primeira parte deste trabalho. A ideia de “obra de transição” reverbera a percepção de traços de uma escrita ainda próxima às suas primeiras obras, na década de 1960, em que, por exemplo, tal qual na obra *Do Modernismo à Bossa Nova*, temos um amigo próximo de Jomard, neste caso Wilson Araújo de Souza – que se apresenta com a abreviatura de “WAS” e com designação de “poeta das horas vigas” (Britto, 1982, p. 09) – realizando uma apresentação, em forma de versos, mais demorada da própria personalidade do autor, do que necessariamente da proposta da obra, com trechos como o seguinte:

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

arte / tem que ter ambição e ambição tem que ter delírio [...]. (Souza, 1982, p. 07)

Com a leitura de Wilson Souza, temos a percepção de que a produção de uma linguagem de confronto ou de desordem daquilo que seriam carimbos de uma “personalidade/identidade nordestina”, como a do “cabra macho” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 186-194), se desfalecem não apenas nos meandros de sua escrita, mas se enviesam por seu corpo, seus traços e seu “método sedutor”, em sua “manifestação (plena) de vontade de viver” uma vida com alegria, arte e delírio. Nesse ínterim, a apresentação de Jomard Muniz de Britto, feita por Wilson Souza, oportuniza a visibilização de outras possibilidades de “militância”, atentando para emersão do que o professor Edwar de Alencar Castelo Branco sintetiza sob o conceito de “corpo-transbunde-libertário”, em oposição nesse contexto, tanto às formas tradicionais de vivência cultural do período, como à própria margem do chamado “corpo-militante-partidário”, enquanto representativo de uma atuação vinculada às experiências partidárias, especialmente esquerdistas, no período de 1960 e 1970 (Castelo Branco, 2005b).

Corpo este, que como percebemos na fonte que abre nossa produção, possui sua própria “cartilha” para um “recomeço”, um recomeço pautado essencialmente nas “liberações”, seja, em “a, b ou c”, como elenca nossa fonte inicial. Desse modo, procuramos não seguir a lógica de “heroicização”, pelo caminho do “corpo-militante-partidário”, mas sim, observando através de sua trajetória cultural e especialmente de sua poesia, uma espécie, de “artevida atrevida” como Wilson Araújo irá nomear sua própria apresentação da obra *Terceira Aquarela do Brasil* (Britto, 1982, p. 06); ou, dito com nossas palavras, observamos um processo de resistência e existência, ou seja, tanto é potência, embate, haja vista que “incomoda”, que foge ao “modelo”, como também forma de “existência”, de dar vazão ao seu corpo/mente performático sob os mais diversos meios, formas e “dialetos”.

A obra se aproxima ainda mais das vinculadas à década de 1960, com poemas legados a Paulo Freire, com o chamado *Paulofreiriando* (Britto, 1982, p. 17), *A grande*

*solydão* e *Também já fui brasileiro*, em que sua relação com Gilberto Freyre ganha maior espaço (Britto, 1982, p. 15-27), assim como o nomeado *Glauber por ele mesmo(s)*, no qual a potência de “deflagração” apreciada no primeiro tópico como herança da influência glauberiana sobre Jomard Muniz de Britto ganha reforço e se conecta com a própria discussão disposta em torno do texto de Wilson Araújo, com trechos como:

A via da revolução não passa somente / através da tomada de consciência racional, / mas de uma resposta que nasce no corpo, / como raiva, como loucura, como imaginação, exasperada, / de uma consciência de total inevitabilidade da libertação. / Arte tem que ter ambição. (Britto, 1982, p. 103)

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

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

#### TERCEIRA AQUARELA DO BRASIL

**o brasil não é o meu país:** é meu abismo. o terreiro de minhas, nossas 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. [...], **o brasil não é meu país:** é meu anti-discurso. São idéias e traumas dentro e fora do lugar. são corpos em tempo de fome, mesmo assim luzindo de

paixão. [...], **o brasil não é meu país:** é nossa esquizofrenia. é o medo de sempre doendo e até anestesiando. é o gozo de sempre roçando e até nos enganando. é o carnaval no futebol das religiões. é o terror de outrora ainda agora despedaçando mente e culhões. [...], é tudo que nos divide, nos sacaneia e nos diversiona. **o brasil não é o meu país:** é um videotape de horror. é cinco mil vezes favelas. é cinquenta mil terras em transe. são os bóias-frias em trânsito. são os trâmites da cultura oficiosa. [...], **o brasil não é o meu país:** é o nosso buraco cada vez mais embaixo do outro buraco. é a luta dos severinos da vida contra os severianos da indústria cultural. são florestas devastadas e enchentes arrasadoras. dores anônimas de habitantes do anonimato. o índio sem apito. o negro aflito. o branco – quem sabe? – de consciência em conflito. as minorias ensaiando o grito. as majorias 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, grifo nosso)

Em *Terceira aquarela do Brasil* poema, observamos nitidamente o intento de pensar o Brasil, de expor desejos, angústias, tal qual a música de 1939, de Ary Barroso, gravada por João Gilberto, Gal Costa e outros nos anos 1980 – de trechos como: “Brasil, meu Brasil brasileiro / Meu mulato inzoneiro / Vou cantar-te nos meus versos / O Brasil, samba que dá / Bamboleio que faz gingar / O Brasil do meu amor / Terra de Nosso Senhor / Brasil pra mim, pra mim, pra mim” – cantar “o meu brasil brasileiro” (Barroso, 1939). Mas diferentemente da música, a aquarela jomardiana transparece não uma exaltação, um “Brasil do meu amor”, mas como se observa com a repetição destacada no poema, “o brasil não é o meu país”, um Brasil, com “b” minúsculo, um país que não é o “seu”, mas de outro(s), um Brasil que é câncer, veneno, que no oposto do “samba, bamboleio que faz gingar, da terra de nosso senhor” enquanto positividade, em Ary Barroso, se transforma no “carnaval no futebol das religiões”, “sempre roçando e até nos enganando”.

Para Moisés Monteiro de Melo Neto (2011, p. 16), a poeticidade em Jomard Muniz de Britto “é como se a língua fosse tirada das garras do poder”. Para Melo Neto, a poesia jomardiana assemelha-se a expressões barthesianas de pensamento, especialmente próxima ao “fanding”, enquanto expressão de uma transferência, de um desvanecimento das relações de poder que se apoderam do sujeito. Assim, para Melo Neto (2011, p. 16), é como se “o vestuário da linguagem se entreabrisse e, de repente, em vislumbre,

oferecesse uma fonte de prazer”. Não precisamos ir muito longe para explicar tal pensamento – especialmente se lembrarmos de Hayden White (2011, p. 432) e fizermos uso de um tropo linguístico como a metáfora, enquanto forma de explicação, de tradução dos discursos sobre o real – nesse sentido, bastaria recordar uma outra expressão da própria metáfora jomardiana da “aquarela” e pensar agora sua expressão primeira, a pintura. A aquarela enquanto técnica de pintura, consiste, em vias rasas, de uma mistura entre tintas e água, de sua dissolução no elemento aquoso para criar uma outra paleta de cores e formas. Ou seja, no pensamento de Moisés de Melo Neto, observamos a premissa de que a poesia jomardiana opera no sentido de apreensão e deslocamento, a dissolução de topoi pré-estabelecidos ou transformados em naturalizações no seio social.

Se pensarmos no poema *Terceira Aquarela do Brasil*, vemos o jogo com a língua, com a forma e o conteúdo, sentido e expressão de desejos e ranços, o prazer se “apodera do sujeito em fruição, gozo” (Melo Neto, 2011, p. 16), ou seja, atentamos para uma poética que se transforma em performance<sup>3</sup>, em convite à desterritorialização, expressão própria no pensamento de Edwar Castelo Branco de uma pós-modernidade que estabelecia em 1960 e que, em suas palavras, se translada por diversas esferas do cotidiano: “Neste período, quem ouve uma música, lê um romance ou aprecia um quadro, na maioria das vezes está sendo desafiado a participar numa crescente escala sensorial, emprestando seu corpo, seu ‘eu’ como requisito construtivo da obra de arte” (Castelo Branco, 2005a, p. 40).

Assim, no pensamento de Edwar Castelo Branco (2005a, p. 94-95), a propagação de tecnologias modernas pelo país, como a televisão, o maior número de computadores, além do próprio papel de instrumentos de liberalização dos corpos e da sexualidade para a época, são marcas de uma redefinição das condições de existência do período. Elementos propulsores de uma transformação nas formas de se existir e viver as relações

---

<sup>3</sup> O conceito de *performance linguística* é apropriado do autor Moisés de Melo Neto (2011, p. 14), que a apresenta “enquanto prazer presente, ato de expressão em si (resultado do contexto no qual é feito), metacomunicação entre humor e seriedade, exibindo interações mútuas, incomum exibição da fragilidade do virtuosismo, corpo presente e vivo frente ao drama social, amplo de manifestações”; com isso, pensamos tal conceito sob a margem de uma poética que se mostra espaço de desenvolvimento de si, em um jogo entre os usos mais diversos de metáforas, metonímias, de tropos linguísticos para a expressão de uma nova linguagem poética, artística e de guerrilha.

sociais, dentre as quais poderíamos situar a própria poesia jomardiana, como mais um desses elementos micro revolucionários, que tensionam os limites da moralidade, das formas de se existir socialmente naturalizadas.

Entretanto, não será apenas no livro de 1982, *Terceira Aquarela do Brasil*, que Jomard legaria o “país” à condição de espaço ou lugar do “outro”, a temática se translada e se especifica sobre o cenário recifense em 1994, com o livro de poemas *Arrecife de Desejo*, no qual a capital pernambucana emerge em versos como:

Quanta gente esquecida e abandonada / entre lugares. / Vômitos da Bom Jesus e / vontades do Cais do Porto ao Corpo. / Destroços da Cruz do Patrão. / Favela do Rato. / Fumaças gustativas da Fábrica Pilar / alimentando marinheiros e fazendários. / Interregnos de poetas otários no cio. / Ó cidade noturna onde tudo é museal / como qualquer outra documentada / em véus de biografemas / e discursos dissonantes. / Enquanto museu de tudo e nonadas: / caixa de Pandora, caixão do Agra, / cemitérios de mar e rios podres. / Anjos de Augusto atravessando eus / Orfeus, Leais Fantasmas da Ópera e conselheiros fervorosos. Ó cidade de todos os mormaçõs! (Britto, 1994, p. 09)

Nesses versos, a cidade aparece pelo que seria o avesso do “cartão postal”, não são as praias, os centros culturais e históricos que estão em destaque, mas a Favela do Rato, o Cais do Porto, a fumaça da Fábrica Pilar, são espaços, para o autor, de “gente esquecida e abandonada”, em meio à “cidade museal”, lendária, de Orfeu(s) tocando suas Liras a “leais Fantasmas da Ópera e conselheiros fervorosos”. Dito de outra maneira, o poeta revela uma crítica social, direcionada mais diretamente à imobilidade da cidade – “onde tudo é museal”, mas também é “caixa de Pandora”, espaço onde se resguardariam as desgraças do mundo – e aos seus cânones, sujeitos de poder, destacados pelas metáforas a Orfeu, aos conselheiros fervorosos e ao próprio Fantasma da Ópera. Se remontarmos a outras de suas produções, como o livro de 1995, *Outros Orfeus*, podemos observar um direcionamento da figura de Orfeu a Ariano Suassuna, o mesmo é frequentemente mencionado, em trechos como: “Se/o Papa é Pop, Ariano é melhor roqueiro-embolador/do socialismo brasileiro sob o signo irremovível de/Arria.

Signo de todos os risos e carrancas. Humor/e maldição. Invencíveis reconciliações” (Britto, 1995, p. 18-19).

Já frente ao “Fantasma da Ópera”, encontraremos no texto: *Crueldades e Confraternizações: Breve Ensaio de Psicanálise Selvagem*, publicado por Jomard Muniz de Britto em 2002, uma menção direta a Freyre junto à metáfora citada: “Entre séculos, GF continuará sendo o fantasma da ÓPERA abertíssima da BRASILIDADE. Wagner nos trópicos” (Britto, 2002b, p. 184). Tanto no caso de Ariano Suassuna, como no de Gilberto Freyre, observa-se uma crítica aos mesmos enquanto detentores de um lugar de poder, no qual políticas, projetos e legitimações perpassariam sua influência no seio social; em 2012, em entrevista concedida a Aristides Oliveira, Jomard Muniz de Britto é taxativo:

[...], o problema não era só as personalidades, mas a “egolombra”... de Ariano ou do Gilberto... O problema são das instituições. Pessoas que se transformaram em instituições. No caso de Gilberto, ele tem uma obra imensa, grande obra ensaística dele, mas ele se transformou numa instituição... inicialmente a “Joaquim Nabuco”, que agora tem a “Fundação Gilberto Freyre”. E Ariano é uma instituição também... (Oliveira, 2012, p. 06)

Nesse ímpeto, vemos uma crítica direcionada no livro *Arrecife de Desejo* a uma “cultura cartão-postal”, no sentido da eleição de espaços e traços culturais eleitos no âmbito das relações de poder da cidade. Dito de outro modo, Jomard compreende o Recife como uma cidade que “venda seus olhos” a sua periferia, aquilo que foge do benquisto, do belo e aceito socialmente, fazendo com que Britto entenda que os grandes nomes da cultura da cidade, como Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, pairam como “fantasmas” sobre a cidade e as relações entre seus sujeitos, no âmbito cultural; eles se transformariam em “instituições”, seja pela própria fundação de espaços reservados ao resguardo de suas ideias e feitos, seja, pela “sacralização” dos seus nomes, que exerceriam o poder de autorizar, de valorizar uma ação como profícua e admirável, ou o inverso. Premissa que se apresenta na obra em trechos como:

Uma cidade é mutação desejante /mesmo resumindo-se /na poeira da esperança. /Seu desejo é o desejo do Outro / pelos outros, agora,

outrora. Uma Cidade dos Navios não é /o que sobre ela se possa /escrever: / nem mesmo *Escrevivendo /cinevivendo /cenavivendo /parangolando*. /Uma cidade recifenda /é sua invenção permanente. (Britto, 1994, p. 27)

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

Uma cidade é o conjunto de seus pontos de interrogação. Uma cidade não é rima nem solução. Uma cidade pode ser um encontro interrompido ou um conto descartável. Uma cidade é sua fome, nossa. Uma cidade não é uma rosa e muito menos um jardim das delícias. Uma cidade é o coro a capela de seus camelôs. Nossa cidade? (Britto, 1992, p. 93)

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

Para todos. Com todos. / Párias e patrões. Putas e políticos. / Poetas e funcionários. / Educadores e *burrocratas*. / Idiotas masculinistas e pais de família. / Monges e estalinistas franciscanos. / Astrólogos e fenomenólogos. / De todos. Para todos. Contra todos. / Uma cidade em chamas carnaválias. / Pelo avesso do perverso na tropicália pan-sexual. (Britto, 1994, p. 29)

Assim, a poesia de Jomard Muniz de Britto nos faz pensar o espaço urbano também como lugar do imaginário, da expressão do desejo, da sexualidade insubmissa, ou, nas palavras de Margareth Rago, “a cidade, transformada num grande cabaré, é o lugar dos marginais, boêmios, prostitutas, gigolôs, ladrões e das ‘massas macambúzias’ sem rumo” (Rago, 2008, p. 242). Lugar onde convivem as “famílias tradicionais” e as “massas policiáveis”; através das suas obras, podemos pensar em uma cidade que se desdobra em outras tantas, sempre em movimento, em intercâmbio, em fluidez, impossível de ser capturada em sua totalidade. Entretanto, como nos lembra Frederico Coelho, estar à margem nos anos 1950/1960, “não era apenas uma questão de desvio da norma ou de incitar um culto ao banditismo, como alguns críticos hoje em dia gostam de apontar como legado pernicioso dessa geração” (Coelho, 2010, p. 13), mas sim um esforço de “fundação de um espaço em que o outro, o estranho, o desviante e sua voz podem – e devem – ecoar para sempre em nossa sociedade” (Coelho, 2010, p. 14).

#### 4 Considerações finais

Ao chegarmos ao final deste estudo, esperamos ter contribuído com o leitor, de partida, no próprio sentido de alargamento das possibilidades de compreensão da cidade do Recife, enquanto um espaço que resguarda uma tensão entre uma forte tradição, especialmente, vista aqui sob arautos como Gilberto Freyre e Ariano Suassuna e de outras vias de compreender e existir no espaço, a qual se vincularia como sua expressão à própria poesia de Jomard Muniz de Britto. Nesse sentido, procurou-se construir ao longo do trabalho uma análise que busca tanto compreender o próprio processo criativo Jomardiano, atentando para as influências de Paulo Freire, Glauber Rocha e do próprio Caetano Veloso, sintetizado sobre a premissa nomeada pelo próprio Jomard Muniz de Britto como “língua dos Três Pppês”, um intento que mistura poesia, política e pedagogia.

Como a criação uma linguagem própria, a “língua jomardiana”, transparece um desejo de resistência e vivência, de liberação de desejos e de enfrentamento dos modos

bem vistos de se figurar socialmente; afinal, como vimos ao longo do texto: “novas palavras e novos significados constroem novas relações de poder e corporificam a emergência de formatos novos para as relações sociais” (Queiroz, 2005a, p. 22), ou seja, as palavras guardam uma potência de intervenção no espaço, nas relações sociais.

Ao passo que nos aprofundamos em sua forma de pensar e produzir, nos voltamos de forma direta a sua poesia, através especialmente das obras *Terceira Aquarela do Brasil* (1982) e *Arrecife de Desejo* (1994), que nos servem como chaves de leitura da poética jomardiana e especialmente dos temas por elas abordados, englobando desde uma crítica ao que chamamos de uma “cultura cartão-postal” e chegando até os próprios embates ante às figuras de poder da cidade, como os já citados Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, que aparecem em sua poesia como uma espécie de “fantasma”, que “assombra”, na visão jomardiana, com sua influência os artistas e produtores de cultura na cidade.

Logo, de tal percurso de análise podemos ficar com a premissa de que, tal como levanta Mário de Andrade: “um autor que assina não escreve asneiras pelo simples prazer de experimentar tinta” (Andrade, 2017, p. 11), ou seja, Jomard ao jogar com as palavras, criando neologismos vistos em trechos ao longo do nosso estudo, como “escrevivendo”, “cinevivendo” não o faz apenas para “experimentar tinta”, mas sim com o endereçamento de construção de uma nova linguagem, de fundação de um novo espaço, sob a qual o mesmo pode se sentir parte da cidade e deixar de se perguntar, se realmente é “nossa cidade?” ou do Outro, dos “fantasmas”, cânones da cultura e dos “receituários sociais” de como ser benquisto no espaço social. Nesse ínterim, o estudo exalta, nos entremeios da produção poética de Jomard Muniz de Britto, a representação de uma forma de contracultura e o próprio debate que estabelece no Recife entre as parcelas mais conservadoras e ligadas a uma tradição regionalista e outras formas de expressão tal como o próprio tropicalismo, ao qual nosso autor se vincula.

Contradições da “cidade lendária”: uma análise da produção poética de Jomard Muniz de Britto  
Iago Talys Silva Luz, Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

## Referências

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

ANDRADE, Mário de. **Pauliceia desvairada**. 2. ed. Barueri: Ciranda Cultural, 2017.

BARROSO, Ary. **Aquarela do Brasil**. [S.l.], 1939. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/arybarroso/163032/>. Acesso em: 19 nov. 2022.

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

BRITTO, Jomard Muniz de. **Do modernismo à bossa nova**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

BRITTO, Jomard Muniz de. Recife é um show. [Entrevista concedida a] LEITÃO; et al. *Jornal da Cidade*. [S.l.]: 1981. In: COHN, Sérgio (org.). **Jomard Muniz de Britto**. Apresentação Paulo Marcondes Ferreira Soares. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 86-113.

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

BRITTO, Jomard Muniz de. A língua dos três pés de Jomard: poesia, política, pedagogia. [Entrevista concedida a] Djalma Batista. *Jornal da Manhã*, 1991. In: COHN, Sérgio (org.). **Jomard Muniz de Britto**. Apresentação Paulo Marcondes Ferreira Soares. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 148-159.

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

BRITTO, Jomard Muniz de. **Arrecife de desejo**. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Outros Orf'eus**. Rio de Janeiro: Blocos, 1995.

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

BRITTO, Jomard Muniz de. Crueldades e Confraternizações: Breve Ensaio de Psicanálise Selvagem. In: DANTAS, Elisalva Madruga; BRITTO, Jomard Muniz de (org.). **Interpenetrações do Brasil**: encontros e desencontros. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2002b. p. 181-199.

Contradições da “cidade lendária”: uma análise da produção poética de Jomard Muniz de Britto  
Iago Tallys Silva Luz, Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

BRITTO, Jomard Muniz de. O novo é Jomard Muniz de Britto. [Entrevista concedida a Weydson Barros Leal. O Norte. [S.l.]: 2007. In: COHN, Sérgio (org.). **Jomard Muniz de Britto**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 196-205.

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

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Entre o corpo-militante-partidário e o corpo-transbunde-libertário: as vanguardas dos anos sessenta como signos da pós-modernidade brasileira. **História Unisinos**, [s.l.], v. 9, n. 3, p. 218-229, 2005b.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. v. 1.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COHN, Sergio. **Jomard Muniz de Brito**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Escrito e dirigido por Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1964. Fita de vídeo 35mm (125 min.), son., color.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. **Projeto-História**, São Paulo, n. 17, p. 01-195, nov. 1998.

MELO NETO, Moisés Monteiro de. **Os abismos da poeticidade em Jomard Muniz de Britto do escrevendo aos atentados poéticos**. 2011. 330 p. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal do Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Letras, Recife, 2011.

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

OLIVEIRA, Aristides. Jomard Muniz de Britto ou inquérito cultural doméstico: sob protestos do próprio. **Desenredos**, Teresina, ano IV, n. 13, p. 01-15, abr./maio 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 53, p. 11-23, jun. 2007.

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

Contradições da “cidade lendária”: uma análise da produção poética de Jomard Muniz de Britto  
Iago Tallys Silva Luz, Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

REZENDE, Antonio Paulo. **Desencantos modernos**: histórias da cidade do Recife nas primeiras décadas do século XX. Recife: Fundarte, 1997.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

WHITE, Hayden. A questão da narrativa na teoria Histórica contemporânea. In: NOVAIS, Fernando Antônio; SILVA, Rogério Forastieri da (orgs.). **Nova História em perspectiva**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 438-483.

### Fontes de fomento

O presente trabalho foi realizado com apoio de Bolsa de Demanda Social da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

### Contribuições de autoria

Iago Tallys Silva Luz: conceituação; investigação; metodologia; administração do projeto; recursos; escrita – rascunho original.

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito: conceituação; investigação; metodologia; administração do projeto; recursos; supervisão; validação; visualização; escrita – análise e edição.

Recebido em: 10/10/2022

Aprovado em: 11/09/2023

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC  
Centro de Ciências Humanas e da Educação - FAED

PerCursos

Volume 24 - Ano 2023

revistapercursos.faed@udesc.br