

# cuidado de si

& estética da existência  
na cultura brasileira

*Edwar de Alencar Castelo Branco  
Idelmar Gomes Cavalcante Júnior  
(organizadores)*



EdUESPI

Edwar de Alencar Castelo Branco  
Idelmar Gomes Cavalcante Júnior  
(organizadores)

***Cuidado de si  
e estética da existência na cultura brasileira***



EDUESPI

*Não se deve perguntar qual é o regime mais duro, ou o mais tolerável, pois é em cada um deles que se enfrentam as liberações e as sujeições. Não cabe temer ou esperar, mas buscar novas armas.*

**Gilles Deleuze**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI**

**Evandro Alberto de Sousa**

Reitor

**Jesus Antônio de Carvalho Abreu**

Vice-Reitor

**Mônica Maria Feitosa Braga Gentil**

Pró-Reitora de Ensino de Graduação

**Josiane Silva Araújo**

Pró-Reitora Adj. de Ensino de Graduação

**Rauriys Alencar de Oliveira**

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

**Fábia de Kássia Mendes Viana Buenos Aires**

Pró-Reitora de Administração

**Rosineide Candeia de Araújo**

Pró-Reitora Adj. de Administração

**Lucídio Beserra Primo**

Pró-Reitor de Planejamento e Finanças

**Joseane de Carvalho Leão**

Pró-Reitora Adj. de Planejamento e Finanças

**Ivoneide Pereira de Alencar**

Pró-Reitora de Extensão, Assuntos Estudantis e Comunitários

**Marcelo de Sousa Neto**

Editor da Universidade Estadual do Piauí

**Universidade Estadual do Piauí**  
Rua João Cabral • n. 2231 • Bairro Pirajá • Teresina-PI  
Todos os Direitos Reservados



**GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ**  
**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI**



Rafael Tajra Fonteles **Governador do Estado**  
Themístocles de Sampaio Pereira Filho **Vice-Governador do Estado**  
Evandro Alberto de Sousa **Reitor**  
Jesus Antônio de Carvalho Abreu **Vice-Reitor**

**Conselho Editorial EdUESPI**

Marcelo de Sousa Neto **Presidente**  
Algemira de Macedo Mendes **Universidade Estadual do Piauí**  
Antonia Valtéria Melo Alvarenga **Academia de Ciências do Piauí**  
Antonio Luiz Martins **Universidade Estadual do Piauí**  
Maia Filho Artemária Coêlho de Andrade **Universidade Estadual do Piauí**  
Cláudia Cristina da Silva Fontineles **Universidade Federal do Piauí**  
Fábio José Vieira **Universidade Estadual do Piauí**  
Hermógenes Almeida de Santana Junior **Universidade Estadual do Piauí**  
Laécio Santos Cavalcante **Universidade Estadual do Piauí**  
Maria do Socorro Rios Magalhães **Academia Piauiense de Letras**  
Nelson Nery Costa **Conselho Estadual de Cultura do Piauí**  
Orlando Maurício de Carvalho Berti **Universidade Estadual do Piauí**  
Paula Guerra Tavares **Universidade do Porto - Portugal**  
Raimunda Maria da Cunha Ribeiro **Universidade Estadual do Piauí**

Marcelo de Sousa Neto **Editor**  
Ronyere Ferreira **Projeto gráfico e diagramação**  
Isaac Gonçalves Souza, Lucas Rolim **Capa**

---

C966 Cuidado de si: e estética da existência na cultura brasileira / Edwar de Alencar Castelo Branco; Idelmar Gomes Cavalcante Júnior (organizadores). Teresina: EdUESPI, 2024.  
122 f.: il.

ISBN versão digital: 978-65-81376-60-4.

1. História. 2. Estética da Existência. 3. Cuidado de Si. 4. Cultura Brasileira. I. Castelo Branco, Edwar de Alencar (Org.). II. Cavalcante Júnior, Idelmar Gomes (Org.). III. Título.

CDD 981

---

Ficha elaborada pelo Serviço de Catalogação da Biblioteca da UESPI  
JOSÉ EDIMAR LOPES DE SOUSA JÚNIOR (Bibliotecário) CRB-3ª/1512

**Universidade Estadual do Piauí**  
Rua João Cabral • n. 2231 • Bairro Pirajá • Teresina-PI  
Todos os Direitos Reservados

# Sumário

<b>Apresentação</b>	<b>8</b>
<b>Como se chega a ser o que se é: a arte torquateana como instrumento de conhecimento da história do Brasil</b> <i>Edwar de Alencar Castelo Branco</i>	<b>11</b>
<b>Uma Conversa de Camarim: confluências e divergências entre as memórias de Benjamim Santos e a memória consagrada do teatro pernambucano</b> <i>Idelmar Gomes Cavalcante Júnior</i>	<b>28</b>
<b>“A babilônia e seus jardins nunca desabaram / crash”: Celso Borges e a São Luís erigida com palavras</b> <i>Isaac Gonçalves Souza</i>	<b>46</b>
<b>As incongruências do sujeito histórico: Torquato Neto, Ariano Suassuna, Gilberto Freyre e a questão da identidade cultural brasileira</b> <i>Daiane Rufino Leal</i> <i>Edwar de Alencar Castelo Branco</i>	<b>65</b>
<b>Corpo, arte e cultura juvenil no suplemento cultural <i>Boquitas Rouge</i> nos anos 1970</b> <i>Leandro Castro</i>	<b>83</b>

**Jomard Muniz de Brito: as peripécias de um palhaço degolado** 102  
**no pernambucancer**

*Fábio Leonardo Castelo Branco Brito*

**Sobre os autores** 121

## Apresentação

Este livro é organizado em torno de dois pressupostos temáticos – a arte, entendida em seu sentido *lato sensu*, e os processos históricos de subjetivação, isto é, os modos através dos quais os indivíduos usinam a sua subjetividade. A ideia do livro nasceu no interior das interlocuções acadêmicas que são mantidas no âmbito do Grupo de Trabalho *História, Cultura e Subjetividade*, do Diretório de Grupos de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (DGP/CNPq) e ao qual os seis articulistas compõem.

Essa questão – das estratégias de subjetivação e da formatação dos sujeitos históricos – é bastante estudada em outros campos das ciências humanas, tais como a psicologia ou a antropologia, mas é relativamente negligenciada na história. Isto coloca para os historiadores um desafio que, ainda que bastante antigo, é muito estimulante: pensar o intervalo histórico entre o indivíduo e o sujeito, isto é, partir do pressuposto de que os sujeitos não são naturais, mas resultantes de uma luta. Os processos de subjetivação, neste sentido, são da ordem da história e oferecem um ótimo recurso para se pensar a mudança social, na medida em que oferecem recursos para se conhecer a dimensão desejante da vida.

Se os *aparelhos ideológicos do Estado* (Althusser, 1996) laboram para a inculcação de um certo modo de vida, mediado pelos querereres da sociedade de consumo, alguns indivíduos, mormente no campo da arte, cuidam de frustrar estes aparelhos:

O que chamo de processos de singularização é algo que frustra esses mecanismos de interiorização dos valores capitalísticos, algo que pode conduzir à afirmação de valores num registro particular, independentemente das escalas de valor que nos cercam e espreitam por todos os lados. (Guattari & Rolnik, 1996, p. 47).

Para o caso dos ensaios que compõem este livro, sujeitos-signo tais como Torquato Neto, Benjamin Santos, Jomard Muniz de Brito Celso Borges, Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, constituem o argumento empírico. Erigindo uma obra multifacetada estes sujeitos permitem, agora, uma apropriação histórica de suas vidas. Tendo em vista estas vidas os textos propõem um giro crítico sobre a história do Brasil a partir de uma reflexão sobre história, cultura e subjetividade.

No pós-guerra – e notadamente a partir dos anos 1960 – a história ocidental passará por profundas e aceleradas mudanças no campo cultural. Entre tais mudanças destaca-se a emergência do corpo no cenário público. Esta emergência, por sua vez, reposiciona os próprios debates sobre a subjetividade, o que pode ser exemplificado com a obra de Michel Foucault: inicialmente propondo que as técnicas de subjetivação eram lugar de dominação, de disciplinamento, de vigiar e punir (Foucault, 1975), em um segundo momento o consagrado filósofo francês, percebendo as incongruências da suposta sociedade disciplinar, passa a operar como o conceito de biopolítica (Foucault, 2008). Tal mudança teórica terá uma enorme significação, potencializando o surgimento do conceito de *sociedade de controle* (Deleuze, 1992).

Todos os textos que compõem este livro operam esta equação: não negligenciam a sociedade disciplinar, mas, ao mesmo tempo, se colocam as sociedades de controle como recurso teórico através do qual se pode derivar as condições de existir no interior das quais, efetivamente, existimos.

### **Bibliografia citada**

ALTHUSSER, L. Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado (notas para uma investigação). In: ZIZEK, Slavoj. *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

GUATTARI, F. & ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

# ***Como se chega a ser o que se é:* a arte torquateana como instrumento de conhecimento da história do Brasil**

***Edwar de Alencar Castelo Branco***

como é, Torquato,  
você também se foi  
entre tantos acertos  
neste deserto  
com tantos lite-ratos dando sopa  
se vendendo por um lugar ao sol  
você deu as costas ao lugar e ao sol  
(Augusto de Campos)

Torquato era um criador-representante da nova sensibilidade dos não-especializados. Um poeta da palavra escrita que se converteu à palavra falada, não só à palavra falada idioletal brasileira, mas à palavra falada internacional. A palavra falada do português do Brasil – e não o brasileiro, fosse piauiense, baiano, carioca ou paulista. Não era de folclorizar a língua. Nisto seguia João Gilberto mais de perto do que os seus companheiros baianos. Era mais de ideologia do que de magia.

(Décio Pignatari)

Um poeta, em regra, é aquele sujeito que tem a estranha mania e a surpreendente capacidade de fazer delirar a linguagem. Não surpreende, pois, que os poetas em geral sejam malditos. Não no sentido do avesso da santidade, mas antes no sentido de um dizer deficitário que incide sobre ele. Não é incomum um poeta ter que antes morrer para então alcançar a fama.

Eu gosto de pensar nessa tragédia. Embora saiba que nesses momentos o meu próprio pensamento se constitui trágico. Mas o fato é que enxergo o poeta sempre como alguém que conseguiu, numa estratégia existencial plenamente singular, se alçar para fora dos domínios da linguagem, isto é, se alçar para além dos sistemas dominantes de pensamento. É aí, nesta posição em que consegue ser um pensamento do exterior, que o poeta pode subverter os signos linguísticos, inventando novas construções vocabulares e erigindo novos arranjos na língua.

Posso exemplificar aquilo de que agora falo com uma única palavra – *violinguagem*. Trata-se de um neologismo, óbvio, mas a palavra, criada pelo poeta Torquato Neto, é central para o entendimento de sua obra. Ela pode significar distintas coisas. Ora aparece como “viagem na língua”, mas também, em outros momentos, apresenta a própria linguagem como uma autoestrada a ser subvertida:

Quando eu recito ou quando eu escrevo uma palavra, um mundo poluído explode comigo e logo os estilhaços desse corpo arrebentado, retalhado em lascas de corte e fogo e morte (como napalm), espalham imprevisíveis significados ao redor de mim. Há palavras que estão no dicionário e outras que não estão e outras que eu posso inventar, inverter. Todas juntas e à minha disposição, aparentemente limpas, estão imundas e transformaram-se, tanto tempo, num amontoado de ciladas (Torquato Neto, 1982, p. 97)

A obra poética de Torquato Neto – assim como a sua própria vida – foi forjada sob a ditadura. Fosse a ditadura do Estado Novo, vigente à época de seu nascimento, fosse a ditadura militar, sob a qual viveu a breve maturidade de sua curta vida. Nesse sentido, pode-se apresentar a poética torquateana como um *pensamento sem imagem*. Tal poética foi, ela própria, um começo, um formigamento. Isto, entre outras coisas, porque a poesia torquateana emergiu pela via do jornalismo, sendo ele um dos poetas que invadiram as redações dos jornais (Hollanda, 2016). A poética torquateana, uma poeprática, bem ao estilo dos concretistas paulistas, eclodiu descompromissada com uma suposta *linha evolutiva* da cultura literária brasileira, sendo, ela própria, um *rizoma* que se alastrou estabele-

cendo parâmetros renovados para a poesia nacional. O descompromisso com a *linha evolutiva*, expressão criada por seu amigo Caetano Veloso (Que caminho, 1966), não o descomprometia com o estudo cuidadoso da literatura nacional, a qual conhecia bem. Mas, sendo um inventor, representando a eclosão de um começo, sendo um pensamento sem imagem, intempestivo e novo, foi antes de tudo um *bricoleur*. Apossou-se, várias vezes, de clássicos da literatura nacional, como no exemplo a seguir, no qual reúne Sousândrade e Drumond para os obrigar a ser uma terceira coisa:

Quando eu nasci  
Um anjo louco muito louco  
Veio ler a minha mão  
Não era um anjo barroco  
Era um anjo muito louco, torto  
Com asas de avião  
Eis que esse anjo me disse  
Apertando a minha mão  
Com um sorriso entre dentes  
Vai bicho desafinar  
O coro dos contentes  
Let's play that (Torquato Neto, 1982, p. 432)

Torquato Neto situou-se na fronteira entre poesia e crônica. No momento em que a “revolução brasileira” era o tema historicamente mais relevante, no momento que os Centros Populares de Cultura da União Nacional do Estudantes estimulavam a juventude brasileira a cerrar fileiras em torno do *corpo-militante-partidário*, Torquato Neto, em fluxo com um pensamento alternativo que eclodia das *barricadas francesas*, escolheu ser um *corpo-transbunde-libertário* (Castelo Branco, 2024), que compreendia a linguagem como o lugar de acontecimento da revolução. Tal compreensão vinha sendo elaborada teoricamente por, entre outros, Khayati (1966, p. 32):

Na realidade, nada está tão manifestamente sujeito à dialética quanto a linguagem, como realidade viva. Assim, toda crítica do

velho mundo tem sido feita com a linguagem desse mundo e, entretanto, contra ele, portanto numa outra linguagem. *Toda teoria revolucionária tem que inventar suas próprias palavras*, destruir o sentido dominante das outras palavras e encontrar novas posições no “mundo das significações” correspondentes a nova realidade em gestação, do qual se trata de libertar da confusão dominante. As mesmas razões que impedem a nossos adversários (os senhores do Dicionário) fixar a linguagem, nos permitem hoje afirmar posições outras, negadoras do sentido existente. No entanto, sabemos de antemão que essas mesmas razões não nos permitem de nenhum modo pretender uma certeza estabelecida definitivamente; uma definição é sempre aberta, nunca definitiva; as nossas valem historicamente para um período dado, ligadas a uma práxis histórica precisa.

Essa questão da percepção da linguagem como instrumento de articulação do mundo é aquilo que em primeiro lugar permite enxergar Torquato Neto como uma efração, como um deslocamento em relação à macropolítica. O poeta não será indiferente à ditadura militar e nem tampouco se omitirá de lutar contra ela e de perseguir a sua superação. Mas as suas estratégias de luta passarão ao largo das formas mais convencionais de militância. A arena política de Torquato Neto será a linguagem, o lugar de experimentação onde ele crê ser possível ocar o signo linguístico para o ressignificar.

Na dita “fase tropicalista”, aquela que é publicamente a mais conhecida e que aparece fundamentalmente nas letras de músicas e nos textos da coluna *Geleia Geral*, um raro Torquato Neto otimista esgrime uma liberdade experimentadora e intempestiva. Mais uma vez na linha daquilo que era preconizado por Khayati (1966, p. 33), Torquato Neto compreendia que “toda a práxis revolucionária precisa de um novo campo semântico para exprimir uma nova verdade”. Essa compreensão ajudará Torquato Neto a deslocar a política da grandiloquência dos partidos. É curioso pensar que o ambiente estudantil, então dominado pelos CPCs e articulado a um mal compreendido “nacional popular”, tenha referenciado menos a Torquato Neto do que a poesia e a experimentação linguística.

As palavras inutilizadas são armas mortas e a linguagem de ontem impõe a ordem de hoje. A imagem de um cogumelo atômico informa por inteiro seu próprio significado, suas ruínas, as palavras arrebetadas, os becos, as ciladas. Escrevo, leio, rasgo, toco fogo e vou ao cinema. Informação? Cuidado, amigo. Cuidado contigo, comigo. Imprevisíveis significados. Partir pra outra, partindo sempre. Uma palavra: Deus e o Diabo (Torquato Neto, 1982, p. 96).

Perceba-se que as temáticas referenciadas na macropolítica não são, em absoluto, ignoradas. Elas aparecem, por exemplo, na remissão ao “cogumelo atômico”, óbvia referência à tragédia de Hiroshima e Nagasaki, mas o centro do argumento de Torquato Neto será antes de tudo a linguagem – “as palavras inutilizadas são armas mortas”. É muito significativo pensar-se que um jornalista, falando do interior de uma coluna de jornal com larga recepção no país, coloque a informação sob suspeição e ilumine os “imprevisíveis significados”.

Essa relação conflituosa com as palavras é, evidentemente, decorrência do quadro histórico do país, do peso dos “anos de chumbo”, da ausência de liberdade, que, aliás, foi uma constante na vida de Torquato Neto. Em fevereiro de 1970, fazendo um balanço de toda uma trajetória de perspectivas e aberturas vividas no campo das artes brasileiras na década de 1960, a *Revista de Cultura Vozes* (Vozes, 1970) publicaria número especial intitulado “Vanguarda: caminhos & situações”. Com este número especial e evidentemente paradigmático a *Vozes*, que então gozava de significativo prestígio junto à intelectualidade brasileira, procurava enquadrar os acontecimentos situados entre a publicação, em 1953, de *poetamentos*, o poema concreto inaugural de Augusto de Campos, e a realização da *Semana de Arte de Vanguarda*, ocorrida em Belo Horizonte em meados dos anos 1960, como momento de conformação de uma “Vanguarda Brasileira”.

O concretismo seria, então, o lastro da miríade referida acima, enquanto o Tropicalismo e o Cinema Novo seriam seus marcos mais significativos, ao redor dos quais gravitariam manifestações tais como o *Poema Processo* e o *Cinema Experimental*. Esta compreensão encontra amparo tanto em textos hoje clássicos, publicados ainda na década de 1960, do

que é exemplo a obra de Muniz de Brito (1966), quanto em opiniões mais recentes, como a seguinte:

No contexto brasileiro dos anos 60, marcado pelo Golpe Militar de 1964 e pelo Ato Institucional nº 5, emergiu uma arte experimental e comprometida politicamente. Do Tropicalismo, passando pelos projetos teatrais mais ousados, à movimentação do Cinema Novo, os artistas posicionaram-se criticamente àquele momento histórico através de suas pesquisas artísticas. As artes visuais, inseridas nesta ordem de preocupações da época, aliaram seu comprometimento histórico à experimentação mais radical da linguagem. Dentre estas experimentações, a presença do corpo ganhou papel fundamental na poética de alguns artistas e enca-minhou algumas das proposições mais radicais da arte de final dos anos 60 e dos anos 70 (Reis, 2007, p. 12).

Todas essas questões foram caras a Torquato Neto, mas nenhuma foi mais cara do que a própria linguagem, do que a economia sígnica que ele compreendia recobrir a vida. Poucos artistas brasileiros tiveram uma compreensão tão clara do papel da linguagem como instrumento articulador da realidade. Esta foi, inclusive, a questão que foi crescentemente lhe afastando dos tropicalistas de primeira hora, tais como Caetano Veloso. À época em que fazia a coluna *Geleia Geral*, no jornal *Última Hora*, publicou vários textos em que problematizava explicitamente a linguagem e, ao mesmo tempo, alfinetava seus antigos companheiros de *grupo baiano*:

Escute, meu chapa: um poeta não ese faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. Nada no bolso e nas mãos. Sabendo: perigoso, divino, maravilhoso.

Poetar é simples, como dois e dois são quatro sei que a vida vale apenas etc. Difícil é não correr com os versos de baixo do braço. Difícil é não cortar o cabelo quando a barra pesa. Difícil, pra quem não é poeta, é não trair a sua poesia, que, pensando bem, não é nada, se você está sempre pronto a temer tudo; menos o ridículo de declamar versinhos sorridentes. E sair por aí, ainda por cima

sorridente mestre de cerimônias, “herdeiro” da poesia dos que levaram a coisa até o fim e continuam levando, graças a Deus. E fique sabendo: quem não se arrisca não pode berrar. Citação: leve um homem e um boi ao matadouro. O que berrar mais na hora do perigo é o homem, nem que seja o boi. Adeusão (Torquato Neto, 1982, p. 62)

Publicado em 1972, ano de seu fatídico suicídio, este texto foi intitulado “Pessoal Intransferível” e é muito provável que tenha sido endereçado a Caetano Veloso. À época Caetano tinha escrito a canção “Como dois e dois”, a qual fez um significativo sucesso na voz de Roberto Carlos. Vê-se que a remessa à canção é óbvia – “como dois e dois são quatro sei que a vida vale a pena, etc”. É também bastante explícito que, no auge da ditadura militar no país, Torquato Neto divide seus colegas artistas em termos dos que correm com os versos debaixo do braço e dos que levam a coisa até o fim. A questão é: o que significaria para Torquato Neto levar a coisa até o fim?

Quando olhamos para os movimentos culturais no Brasil na virada dos anos 1960 para os anos 1970, é possível concluir que para Torquato Neto, levar até o fim significava experimentar infinitamente. Deslizar semanticamente. Guerrear com a linguagem. Ao mesmo tempo em que demonstrava apreço por todos os experimentalismos artísticos – o Poema Processo, o Cinema de Invenção, a Poesia Concreta, etc., o poeta guerreava com as territorializações que são o destino óbvio de qualquer experimentação. É o caso do Cinema Novo. Na coluna Geleia Geral Torquato, que elogiava a Glauber Rocha nos anos inaugurais do Cinema Novo, passou a fazer ácidas críticas quando o movimento passou a ser uma sólida referência cultural no Brasil e mesmo no exterior. “Prefiro um filme de Zé do Caixão a dez filmes de Glauber Rocha” (O Estado Interessante, 1972, p. 6), diria.

A aproximação de Torquato Neto com o dito *Cinema Marginal* deu-se através de sua relação com o diretor Ivan Cardoso, expoente do chamado *ter-rir*, um cinema que misturava terror e humor e do qual o filme *Nosferato no Brasil* é um dos mais conhecidos. A crescente animosidade com Glauber Rocha, a qual, de certa maneira refletia a animosidade do poeta com o “grupo baiano”, atingiu o ápice quando Rocha fez o filme “O

dragão da maldade contra o santo guerreiro”, por muitos considerado a obra prima de Glauber. O filme consolidou o Cinema Novo, rendendo a Glauber Rocha o prêmio de melhor diretor no festival de Cannes de 1969. Popularmente conhecido como “Antonio das Mortes”, o filme foi lançado em nove de junho de 1969, no Rio de Janeiro. O seu lançamento pretextou a escrita, por Torquato Neto, do ácido texto *Quando o Santo Guerreiro Entrega as Pontas*:

atenção imbecis: o cinema é novo  
e só se vê muita galinha e pouco ovo  
ou melhor ainda:  
QUANDO O SANTO GUERREIRO ENTREGA  
AS PONTAS  
nada de mais: o muro pintado de verde  
e ninguém que precise dizer-me  
que esse verde que não quero verde  
lírico mais planos e mais planos  
se desfaz:  
nada demais: aqui de dentro eu pego e furo a fogo  
e luz (é movimento)  
vosso sistema protetor de incêndios  
e pinto a tela o muro diferente  
porque uso como quero minhas lentes  
e filmo o verde, que eu não temo o verde,  
de outra cor:  
diariamente encaro bem de perto  
e escarro sobre o muro: nada demais  
a fruta não está verde nem madura  
é dura e dura e dura o tempo contratempo de es-  
colher  
o enquadramento melhor — ver do outro lado  
com olhos livres (nem deus nem diabo), projetar  
lado de dentro — a luz mais pura  
embora a sala do cinema seja escura:  
nada demais:  
planos gerais sobre a paisagem sobre o muro da  
passagem proibida

enquanto procuramos (encontramos) infinitas bre-  
chas escondidas.  
cuidado madame.  
nada de mais: cadê o câncer  
daquela tarde alucinante?  
ai de mim, copacabana, desvairada, *mon amour*.  
nada de mais na tela do cinema oficial:  
já não estamos nos formando com o tal,  
o general da banda do cinema que deserta:  
a arqueologia é na cinemateca. esquece.  
e tudo começou de novo e já acontece  
(sentença de deus)  
e o resto aconteceu: the end. fim.  
não falem mais dessa mulher perto de mim.  
depois da fruta podreverde que apodrece — a tela  
livre  
de quem só tem memória  
a aí só conta história, o muro iluminado de outra  
cor  
e outra glória pois quem não morre não deserta  
nem se entrega  
desprega o comovido verde lírico  
e apronta e inventa e acontece com o perigo (poe-  
sia)  
a imagem nova — o arco tenso os nove fora  
(tema: cinema: lema)  
a prova (Torquato Neto, 1982, p. 356).

Como se pode ver, trata-se de algo bastante ácido. Na mesma linha do já transcrito “Pessoal Intransferível”. No texto Torquato faz óbvias remissões à filmografia de Glauber Rocha. Além de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, que constitui o centro da interlocução, Torquato também cita *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Câncer*. *Deus e o Diabo*, como se sabe, é um dos filmes inaugurais do Cinema Novo. *Câncer*, entretanto, é filme atípico na filmografia glauberiana, expressando um experimentalismo fílmico do qual Torquato Neto diz sentir saudade – “cadê o câncer daquela tarde alucinante?”. Ao mesmo tempo em que expressa saudade

dos filmes experimentais de Glauber Rocha, Torquato Neto o acusa de ser “o general da banda do cinema que deserta” para ingressar “na tela do cinema oficial”.

E há, ainda, referência explícita aos *marginais* como continuadores da obra incompleta de Glauber Rocha: *Sentença de Deus* – filme de Ivan Cardoso de 1972 e que compõe a série *Quotidianas Kodak* (1970-75), provavelmente a mais visível referência em termos do chamado “Cinema em Pânico” no Brasil – é apresentado como a prova de que “tudo começou de novo e já acontece”. O argumento central para as críticas a Glauber Rocha viria do fato de que com “O Dragão da Maldade...” o cineasta baiano teria entrado definitivamente no universo dos *filmmakers*, grandes diretores que – do ponto de vista de críticos como Torquato – faturariam fortunas com seus filmes, desinteressando-se da arte como instrumento de transformação social.

Do ponto de vista explicitamente da política, isto é, naquilo que diz respeito à ditadura militar, Torquato Neto repete várias vezes a expressão “verde”. E diz pintar o muro de verde por não temer o verde. A referência é claramente à cor da farda do exército e por extensão à própria ditadura militar. E mais uma vez é possível ver o horror que o poeta tinha das territorializações. De qualquer territorialização. Do seu ponto de vista, a arte deveria ser sempre e continuamente fluxo. Nunca território. Esse ponto de vista, ao mesmo tempo em que lhe afastou de Glauber Rocha, de Caetano Veloso e de Gilberto Gil, lhe aproximou do chamado “Cinema Marginal”.

Em carta a Hélio Oiticica, enviada do Rio de Janeiro em 24 de janeiro de 1972, Torquato Neto se queixava de que os seguidores de Glauber Rocha tinham deflagrado a publicação de artigos contra os filmes marginais:

ivan e eu reabrimos uma discussão geral da cultura tropicalISTA [...] e o antônio calmon escreve aquelas coisas e eu acho que tenho de dar um pagamento a ele só por causa do que ele de repente passou a representar, com seu filme e essa reação de delfim netto de glauber, filho de uma figura absolutamente reacionária que é o teórico deles todos hoje em dia, e com *permissão* de glauber, gustavette dahl, enfim: eu estou achando que essa é uma boa briga

e deve ser mantida tensa em todos os níveis e várias estratégias (Torquato Neto, 1982, p. 355).

O mais curioso neste debate é a posição de Caetano Veloso, historicamente ligado aos marginais, mas que reivindica ser reconhecido como alguém que recebeu de Glauber Rocha “todas as dicas”. Sua opinião, expressa em uma carta enviada de Londres para Glauber Rocha, é, por sua serenidade, lucidez e transparência – *eu estou me entregando pra você desarmado* – uma pista muito interessante para se compreender muitas das motivações dos dois lados:

Glauber, eu quero me livrar o mais depressa possível do meu envolvimento nesta fofoca. Eu apenas não gostei do *Dragão da maldade* quando o vi na Bahia. [...] conversei com Rogério Duarte sobre o filme rapidamente. disse que achei o filme empostado [...]. na verdade, eu tinha a desagradável sensação de que o *Dragão* iria emperrar o trabalho de vocês principalmente fora do Brasil. Essa constatação fundamentava para mim a então aparecendo agressividade de Rogério Sganzerla contra o cinema novo. [...] essa agressividade crítica, apesar das injustiças e das ingenuidades era a única coisa que, aos meus olhos, fazia as perguntas que o cinema novo deveria ouvir. [...] quando eu te escrevi aquela carta pra Espanha eu estava indignado com o fato de uma declaração sua poder servir de argumento em favor do governo brasileiro. [...] fui a Paris pra ver cacá e à Espanha pra ver você. [...] eu começava a me inquietar com a possibilidade de ser confundido com uma “onda fácil” contra vocês e perder minha liberdade: se eu aceito os termos de uma luta política que não existe, eu me obrigo a escolher um dos lados e tudo que não seja isso fica sendo “média”, “conchavo”, etc. e não pode ser assim. [...] a entrevista de Rogério Sganzerla no Pasquim me interessava muito [...] primeiro porque ele colocava em discussão o projeto de fazer vingar no Brasil uma indústria de cinema apesar de tudo e, depois, porque ele paradoxalmente [...] estava no esquema do cinema novo. De qualquer forma uma violenta provocação em cima de vocês me interessava. Já que eu queria respostas. [...] em Paris se confirmara que a onda contra o cinema novo estava fervendo no Brasil e eu corria mesmo o risco de ter de responder por

ela. Na verdade, eu acho que a sua carta pede menos uma resposta do que uma ação qualquer – estou pensando isso agora –, alguma coisa que anule ou neutralize essa onda. Mas eu não sei, não vejo o quê. [...] simplesmente me apavora ter que fazer alguma coisa com uma opinião de Capinam. [...] eu não estou sabendo de nada, afora os piches de Rogério Sganzerla que são parte de uma briga que eu tive muita dificuldade em provar que eu não tinha de comprar. [...] eu tive vontade de escrever um artigo sobre cinema no Brasil. é que eu tenho o seu artigo sobre a morte do cinema novo e eu não tinha gostado, achei que você facilitava os argumentos mais fáceis de quem ainda está interessado em provar que o pessoal do cinema novo é babaca. [...] é claro que desisti de escrever esse artigo porque logo reconheci que, sem informação para fazê-lo num nível crítico razoável, ele iria ser apenas uma substituição das conversas que, por timidez, não pude ter com você nem com Rogério Sganzerla. [...] se é isso que interessa esclarecer, eu não concordo com os argumentos de Rogério e Julinho. Acho que o interesse que a tal agressividade crítica pôde ter já está datado. [...] se eu não gostei de seu artigo da morte do cinema novo é porque eu vi que você estava permitindo o mesmo obscurantismo com relação a essas coisas que a intolerância de Rogério propõe. [...] eu sabia mesmo que essa carta só ia mesmo poder tentar me desvencilhar das ondas de grupo. Eu estou sozinho mesmo (sem dúvida me desvencilhando de Capinam, Torquato, Gil e Gal enquanto grupo) [...]. isto não é (não me parece) em nenhum nível uma desistência, mas um reconhecimento das limitações da minha função. Ou disfunção. [...] Caetano Veloso pode mesmo estar por trás de tudo, inclusive de mim. estou me entregando pra você desarmado nessa carta. Um abraço mesmo (Rocha, 1997, p. 373).

A carta transcrita constitui um vestígio histórico muito significativo. Em primeiro lugar porque, diferentemente dos dias atuais, quando tudo o que escrevemos fica copiado, arquivado em meio digital, ao escrevê-la é possível que Caetano sequer imaginasse que a mesma seria tornada pública, o que reforça a sua utilidade como documento histórico; em segundo lugar porque a carta oferece um contraponto isento em relação às falas dos dois grupos em confronto. E a opinião de Caetano é interessante

também porque, além de contextualizar todos os impulsos da briga entre os cinemanovistas e os marginais, testemunha o reconhecimento, pelo próprio Caetano, de uma intensa mistificação de sua personalidade que o leva a assustar-se diante de uma autoridade intelectual que é lhe concedida, no Brasil, e que o apavora: “eu não sei o que fazer, na verdade eu nunca realizei esta autoridade”. Percebendo-se objeto de discursos que escapam ao seu controle e lhe significam, Caetano dá um testemunho de como foi apropriado e dobrado a significados que lhe escapam – “Caetano Veloso pode mesmo estar por trás de tudo, inclusive de mim”.

Publicado após a morte de Glauber Rocha, o livro *Cartas ao Mundo*, acima referenciado, constitui um documento verdadeiramente valioso para o estudo da história do Brasil num dos momentos mais tensos da história do país – a ditadura militar. As cartas expõem, por exemplo, o nível de tensão entre Glauber e Torquato Neto, anteriormente amigos. Ao saber do suicídio de Torquato, por exemplo, em fins de 1972, Glauber definiu o acontecimento como “o clímax da babaquice ripista anarcovisionária, subproduto imperialista nos trópicos” (ROCHA, 1997, p. 452).

No caso de Torquato Neto, o combate ao Cinema Novo, uma das últimas marcas de sua trajetória intelectual, era feito em nome da defesa do que ele chamava de “cinema em liberdade” e contra o “sociologismo exagerado” e o “elitismo” de Glauber Rocha e de seus companheiros. Como se viu, Torquato, em entrevista ao jornal “O Estado Interessante”, em Teresina, chegou a comparar negativamente Glauber Rocha a Zé do Caixão. Mas esse ataque se dava também em espaços mais visíveis. Antes, em 1971, Torquato já utilizara a sua coluna no *Última Hora* carioca para proclamar, a propósito do lançamento do filme *Os Deuses e os Mortos*, de Ruy Guerra, que “filmes históricos, todos, são o fim da picada”. E aproveitava para publicar um manifesto com três pontos com os quais firmava posição em relação à questão cinematográfica no Brasil:

1- AINDA NÃO fui ver o filme de Ruy Guerra porque não tenho tido tempo. Mas também porque fico com medo dessas coisas. Explico? Antes de assistir *Os Deuses e os mortos* ficava melhor dizer que estou achando esses filmes históricos, todos, o fim da picada. Fico pensando o que significa exatamente fazer esses fil-

mes no prezado momento do cinema, e muito principalmente aqui entre nós e apesar de todas as “fantásticas” intenções de quem está nessa. Contadores de história vão afastando o cinema da barra-pesada da realidade, que a meu ver é infinitamente mais forte e educativo do que qualquer história, bem ou mal contada, dessas antigas. Além de outros papos que ninguém mais quer discutir: a política de coproduções, incentivos, transas exteriores, etc. E outros, mais delicados ainda.

2- O melhor (atuante e tal) do que sobrou do cinema novo continua indeciso entre Deus e o Diabo na Terra do Sol etc. A ala mais descontraída, levanta superproduções e filma relatos históricos pra francês ver. Não estou dizendo nenhuma novidade nem estou descobrindo nada: Isso é uma velha história que já curti demais. Só que a insistência com que o charme é repetido já começa a comprometer o esquema. *Os Herdeiros*, de Cacá Diegues, *Pindorama*, de Arnaldo Jabor, *Como Era Gostoso o Meu Francês*, de Nelson Pereira dos Santos, são exemplos desse tipo de “equivoco”, cujo tiro vai saindo tranquilamente pela culatra. Agora *Os Deuses e os Mortos* vêm contar-nos histórias do velho ciclo do cacau. Vou ver para crer.

3- Ketchup não é documento, embora até pareça. Mas vai dando pé e, graças a Deus, vai vendendo filmes por aí. Esse “ciclo” de apelações históricas faz boa figura do lado de fora, mas estimula a reação interna (produtores, exibidores, etc. etc.) contra o melhor cinema que está sendo feito aqui, rotulado marginal – ou *udigrudi*, pelos papagaios – e decididamente marginalizado pelo INC, pelos senhores exibidores, pelos transeiríssimos “grandes” produtores e pela fantasia tropical em geral. Só isso Mesmo (Torquato Neto, 1982, p. 127).

Essa condenação aos filmes históricos, além de servir de registro da antipatia que Torquato Neto alimentou em relação ao grupo de cineastas ligados a Glauber Rocha, é também útil para se pensar uma das questões mais relevantes na obra torquateana: o modo como ele, sendo um homem moderno atravessado pela pós-modernidade no momento de sua emergência histórica no Brasil, pensava a realidade. Para ele, as palavras velavam a realidade e neste sentido era necessário ir além da própria história.

Percebendo a realidade como a elaboração cultural do real, isto é, a tradução cultural do real em significados, Torquato Neto parece ter reservado à história o papel de dizer o que em nós é passado e nos libertar do passado. A história seria uma entidade contra a memória e não algo a seu favor. Isto justificaria a condenação aos filmes históricos, que para ele tinham, antes de mais nada, a missão de afastar o cinema da “barra-pesada da realidade”. Com esta posição o poeta parecia estar querendo dizer que o único impulso para ficcionar o passado seria “nos dotarmos de uma contra memória, de uma memória que não confirma o presente, mas o inquieta; que não nos enraíza no presente, mas que nos separa dele” (Larrosa, 2001, p. 7). O resgate desta dimensão perdida seria possível com as experiências com fotografias e filmes em superoito:

Pegue uma câmera e saia por aí, como é preciso agora: fotografe, faça o seu arquivo de filminhos, documente tudo o que pintar, invente, guarde. Mostre. Isso é possível. Olhe e guarde o que viu, curta essa de olhar com o dedo no disparo: saia por aí com uma câmera na mão, fotografe, guarde tudo, curta, documente. Vamos enriquecer mais a indústria fotográfica. Mas pelo menos assim, amizade: documentando, fotografando, pintando sempre por aí com o olho em punho, a câmera pintando na paisagem geral brasileira. (...) cumpra essa de escrever somente o que não pode ser de outra maneira e não tem mais outro jeito – como sempre – e aproveite pra curtir a transa do nosso tempo e da nossa precisão: vá inventando, vamos todos inventar como no jardim da infância, descobrindo, descobrindo, revelando, deixando pronto, guardado. Vamos guardar as imagens desse tempo, sair na rua e fotografar. Ou prefiro “fazer cinema”? Ou prefiro contar história? use essa chance de não deixar passar nada que possa ser visto e guardado. Quem vai documentar isso? Quem vai guardar as imagens que o cinema dos cinemas não exhibe? (Torquato Neto, 1982, p. 117).

Inserido no amplo – ainda que breve – contexto da produção artística torquateana, os filmes experimentais representam menos um ponto de chegada do que mais um lance da busca de Torquato Neto para escapar de si enquanto sujeito composto de palavras. O seu esforço mais constante

é para, por um lado, entender como se constituiu – “não sei direito onde estou entre as massas” (Torquato Neto, 1982, p. 386) – e, por outro, resistir às palavras que lhe constituem – “eu pensei que podia driblar tudo e ir fazer cinema” (Torquato Neto, 1982, p. 381).

Os filmes feitos por Torquato Neto – seja atuando, como no caso de *Nosferato*, seja roteirizando, dirigindo e atuando, como no caso de *O terror da vermelha* – se somam aos experimentos que o mesmo fez com poesia e mesmo com o jornalismo e marcam o último lance do roteiro com o qual o poeta julgava ser possível ocupar e transar o espaço. Exatamente nessa ordem e necessariamente com a articulação entre um e outro. Ocupar o espaço, mas ao mesmo tempo escapar da identificação, mantendo constantemente aberto um fluxo que “transasse” indefinidamente o espaço e lhe permitisse escapar, ainda que provisoriamente, “à captura social da subjetividade”, a qual funciona “nos obrigando a ler-nos e escrevermo-nos de uma maneira fixa, com um padrão estável” (Larrosa, 2000, p. 40).

A vida – bastante breve – de Torquato Neto, assim como a sua obra – pequena, fragmentária e dispersa – nos dão um ótimo argumento se pensar como nós, brasileiros, chegamos a ser o que somos.

### **Bibliografia citada**

BRITO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Editora da civilização brasileira, 1966.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. *Todos os dias de paupéria*: Torquato Neto e a invenção da tropicália. Teresina, Cancioneiro, 2024.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. de Poetas rendem chefe de redação. In: CASTELO BRANCO, Edwar de A; CARDOSO, Vinicius A. *Torquato Neto: um poliedro de faces infinitas*. Teresina: EDUFPI, 2016.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana*: danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LARROSA, Jorge. *Habitantes de babel*: políticas e poéticas da diferença. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

KHAYATI, Mustapha. *Captive Words*: preface to a situationniste dictionary. *Internationale Situationniste*, Paris, ano 9, v.1, p. 32-37, mar. 1966.

O ESTADO INTERESSANTE. Encarte semanal do Jornal “O Estado”. Teresina, 10 de junho de 1972.

QUE CAMINHO seguir na música popular brasileira? (debate com vários músicos e intelectuais coordenado por Airton Lima Barbosa) *Revista da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n 7, maio de 1966, p 375-385.

REIS, Paulo Roberto de O. O corpo político na arte brasileira – anos 60 – 70. In: III Congresso Internacional de artes, ciencias y humanidades, 2007, Ciudad de México. Anais III Congresso de Artes, ciências y humanidades: el cuerpo descifrado, 2007. p. 1-12.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

TORQUATO NETO. *Os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.

VOZES. Revista de cultura. *Vanguarda brasileira*: caminhos e situações. Petrópolis, janeiro-fevereiro de 1970.

# Uma Conversa de Camarim: confluências e divergências entre as memórias de Benjamim Santos e a memória consagrada do teatro pernambucano

**Idelmar Gomes Cavalcante Júnior**

As recordações relativas ao teatro em Pernambuco foram fortemente influenciadas por algumas memórias consagradas que não se restringiram a um grupo estável e que conseguiram se sobrepor a outras que, embora não tenham se tornado subterrâneas<sup>1</sup>, ganharam menor ou quase nenhuma projeção. Com o tempo, estabeleceu-se uma hierarquia entre os acontecimentos que constituíram o passado do teatro em Pernambuco, a partir da qual foi criado um *campo do memorável*<sup>2</sup>, ambiência na qual fica delimitado aquilo que deve ser memorável, tornando-se, portanto, digno de se fixar na memória em detrimento de outros acontecimentos que acabam esquecidos ou marginalizados.

A partir desse *campo do memorável* foram criadas narrativas que ao longo do tempo foram garantindo inteligibilidade à história da cena local, forçando grupos teatrais considerados “de menor expressão” em direção ao esquecimento ou a gravitarem em torno dos grande e tradicionais grupos: Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e Teatro Popular do Nordeste (TPN), para que conseguissem encontrar espaço na história do teatro em Pernambuco.

Isso justificaria, por exemplo, o silêncio que existe sobre grupos dos anos sessenta como o Construção, do qual o dramaturgo piauiense Benjamim Santos foi um dos fundadores, e o Teatro Novo do Recife, cria-

1. Coagidas ao silêncio por alguma memória oficial e, portanto, desafiadas a se manterem escondidas até que possam se apresentar publicamente. Sobre o assunto ver Pollak (1989; 1992).

2. Para um aprofundamento sobre esta noção, ver Candau (2012, p. 94-95).

dos por jovens atores e diretores cujas memórias têm poucos pontos de contato com aquilo que foi consagrado nas narrativas sobre o teatro de Pernambuco. Neste sentido, toda experiência ganha uma identidade (ou não) relativamente ao que estiver efetivamente fixado na memória comum consagrada àquele teatro. Ou seja, uma produção só ganha relevo se puder de alguma forma ser relacionada ao TEP, TPN ou a um dramaturgo como Ariano Suassuna, por exemplo.

Esta é a lógica da *memória organizadora*<sup>3</sup> que opera no âmbito do teatro realizado historicamente em Pernambuco. Assim, devemos nos reportar ao surgimento de uma narrativa consagrada a tal ponto que ela pôde servir de eixo central de inteligibilidade para unificar memórias individuais. Ela estabelece uma origem e aponta o sentido que uma história deve tomar, e a isso vai se conformando a história do teatro em Pernambuco<sup>4</sup>: O grupo Gente Nossa (surgiu nos anos 1930) seria a origem, tendo sido o responsável pelo surgimento da dramaturgia pernambucana; o TAP (1941) renovou a cena pernambucana de acordo os preceitos modernos; o TEP, a partir de 1946, estabelece o regionalismo dentro do teatro pernambucano; o TPN, no início dos anos 1960, torna-se o herdeiro do TEP e em meados da década de 1960 o teatro pernambucano declina ao ponto de se “esvaziar” (Cavalcante Júnior, 2017).

Isso nos permitiu compreender porque quem rememora opera, frequentemente, entre a valorização de alguns ícones surgidos nos anos quarenta e o esquecimento daquilo que veio a partir da segunda metade dos anos sessenta. Com essa intenção, se por um lado uma narrativa consagrada nos permite pensar aquilo que se fixou no *campo do memorável*, por outro, neste artigo optamos por estudar o livro *Conversa de Camarim*, do diretor e dramaturgo Benjamim Santos, como pretexto para perceber de que forma ele se relaciona com a citada memória consagrada. Haveria uma disputa ou convergência?

---

3. O papel desta é o de dar suporte para a *memória coletiva* e faz isso oferecendo às memórias individuais, uma narrativa consagrada que lhes dê um sentido, uma orientação (Candau, 2012).

4. Aleida Assmann não concorda com a tese de que memória e história são incompatíveis e embora entenda que seria também um equívoco equiparar plenamente os dois conceitos, apoia a ideia de que qualquer *escrita da história* é também *trabalho de memória*. Por essa razão, prefere compreender a história e a memória como dois modos da recordação “que não precisam excluir-se nem recalcar-se mutuamente” (Assmann, 2011, p. 147).

A obra em questão poderia subverter a ideia de *vazio cultural* que passou a definir o teatro pernambucano da segunda metade dos anos sessenta, apresentando um protagonismo que normalmente é ignorado nos principais empreendimentos memorialísticos e historiográficos? Um protagonismo que não se esgotaria, evidentemente, no sujeito Benjamim Santos e sua produção, mas que se expandiria para as experiências e expectativas do teatro de sua época.

Entre 1965 e 1969, Benjamim trabalhou no grupo Construção, no TPN e no Teatro de Arribação e dirigiu três dos quatro textos que escreveu: *Cantochão*, *Paroli paroliado* e *A barca d'ajuda*. Além disso, foi crítico teatral em dois jornais do Recife: Diário da Noite e Jornal do Commercio. Neste último, manteve uma coluna durante quatro anos.

Ao deixar o Recife em 1969, após a temporada de *A barca d'ajuda*, Benjamim Santos foi para o Rio de Janeiro. Lá, deu continuidade a sua carreira. Passados trinta e oito anos após sua saída do Recife, ele decidiu falar sobre o teatro pernambucano, mais especificamente, sobre o teatro do Recife nos anos sessenta. Esse “retorno” se deu através do livro *Conversa de Camarim*, lançado em 2007. A obra se constituiu, até o final da década passada, no único trabalho que aborda o teatro pernambucano dos anos sessenta como recorte principal.

Como um livro de memórias, sua narrativa está pautada nas suas próprias experiências ou em experiências próximas. Os afetos, portanto, serviram-lhe como *estabilizadores de recordações*<sup>5</sup>. O livro, então, foi dividido em duas partes: A primeira, intitulada “Lembrança”, é a que de fato está baseada em suas memórias. “O que se encontra é uma visão geral do teatro daqueles anos, mas tudo feito de memória, imagens banhadas por impressões da época e análises de hoje” (Santos, 2007, p. 9). Nesta parte, despontam sete capítulos: “Aprendiz de espectador”, que trata dos primeiros anos de Benjamim na cidade do Recife, quando ele descobriu o teatro e a própria cidade; “Panorama visto de Olinda”, que fala de sua passagem pelo Seminário de Olinda e de suas primeiras experiências com o *fazer teatral*; “Recife redescoberto”, que fala de seu retor-

---

5. Segundo Aleida Assmann, as recordações daquilo que nos marca intimamente, que nos atinge pelas emoções, se fixam com mais vigor (Assmann, 2011).

no para o Recife depois de sua saída do Seminário e de como vivenciou o golpe de 1964; “O sucesso Cantochão”, que trata do surgimento do grupo Construção e de sua peça de estreia; “Cantochão nos jornais”, que destaca a repercussão da peça no Recife; “Memória do TPN”, que fala do ressurgimento do TPN em 1966; “Um cavalheiro que não conheceu a decadência”, que trata de Hermilo Borba Filho e sua importância para o teatro local e brasileiro e “Encenador”, que traz uma síntese da produção do próprio Benjamim durante os seus anos no Recife.

A segunda parte da obra, intitulada “Quatro anos no Commercio”, é constituída por uma seleção dos artigos que Benjamim publicou no Jornal do Commercio entre os anos de 1965 e 1969. Ao descrever essa parte de sua obra, Benjamim revela o quanto considera importante o (consagrado) livro de Joel Pontes, *O teatro moderno em Pernambuco*, uma espécie de “marco fundador” da memória consagrada do teatro pernambucano. Para ele, *Conversa de Camarim*, sobretudo a parte da coletânea de seus textos, poderia oferecer aos pesquisadores, fontes para uma possível continuidade ao trabalho de Joel Pontes (Santos, 2007, p. 10).

Neste caso, *Conversa de Camarim* retomaria uma narrativa partindo do momento em que *O teatro moderno em Pernambuco* parou. Benjamim até demarca com clareza os recortes temporais das duas obras. Enquanto *Conversa de Camarim* serviria para descortinar os anos sessenta, o livro de Joel Pontes só seria útil para se conhecer a história do teatro recifense até os anos de 1950 (Santos, 2007, p. 52). Ele, portanto, não confere vigor ao que Joel Pontes fala sobre os anos sessenta, e com isso acaba se posicionando como uma nova voz legítima para tratar daquela década.

*Conversa de Camarim*, neste sentido, é uma voz dissonante, que renova as disputas pela memória do teatro pernambucano. Mas só em certa medida. A obra não chega a romper com a memória organizadora que organiza aquela. Ela tão somente busca estender os seus *limites*, propondo novos marcos e dando visibilidade a novos protagonistas, cuja importância acredita que deveria ser reconhecida também; mas continua utilizando-a como *suporte* e como meio para alcançar sua *distinção*.

Acontece que a posição de Benjamim dentro deste regime de verdade é ambígua. Se por um lado ele é um protagonista “esquecido”, por outro ele fez parte do Teatro Popular do Nordeste, trabalhando como assistente

de direção de Hermilo Borba Filho e como encenador em duas montagens do grupo (*Antígona* e *Andorra*). Neste caso, não podemos ignorar que historicamente o nome TPN preservou grande notoriedade graças as suas ligações genealógicas com o antigo Teatro do Estudante de Pernambuco e por ter sido fundado e influenciado por dois cânones do teatro local: Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna.

Benjamim, portanto, não se identifica como alguém colocado à margem da memória do teatro pernambucano. Ele escreve como quem naturaliza as suas grandes narrativas e não sente a necessidade de desconstruí-las, pois acredita ter o seu espaço nela. Desta forma, se dispõe apenas a apresentar informações que ainda não teriam alcançado uma satisfatória visibilidade e a reafirmar em outros termos algumas “verdades” consagradas, ou seja, estender os limites da memória organizadora, mas sem desprezar os seus cânones.

*Conversa de Camarim* em si, pela ênfase que dá à segunda metade dos anos sessenta, já nega que a partir de 1964, o teatro pernambucano tenha se esvaziado, como afirma a memória organizadora. E além disso, a obra também defende a ideia de que os três eventos mais marcantes do teatro recifense naquela década ocorreram justamente na sua segunda metade. E Benjamim estaria envolvido nos três. Foram eles: o espetáculo *Cantochão*, o início de sua coluna sobre teatro no *Jornal do Commercio* e o ressurgimento do TPN (Santos, 2007, p. 35).

No tópico “O sucesso *Cantochão*”, inicia a história do espetáculo que marcou a fundação do grupo Construção, fazendo referência à cultura de resistência que se inicia no Brasil após a queda de João Goulart. “A história de *Cantochão* começou em abril de 1964, depois que o golpe militar acabara com o trabalho de alfabetização de adultos pelo Método Paulo Freire, com o teatro de Cultura Popular e com todas as esperanças” (Santos, 2007, p. 36). Em seguida, fala do espetáculo *Opinião*, de Oduvaldo Viana Filho e Paulo Pontes, destacando a importância que ele teve para aqueles que queriam lutar contra a repressão, a miséria e a fome no país.

Diz Benjamim que *Cantochão* aproveitou de *Opinião* a estrutura caracterizada pela interrelação texto-canto, que seria uma novidade para os palcos nacionais e admite que a inspiração para o desafio entre os dois violeiros em sua peça veio diretamente de *Opinião*. Depois estabelece a

originalidade de seu espetáculo demarcando as diferenças entre *Cantochão* e *Opinião*, mostrando em que o primeiro ia além do show carioca. Segundo ele, a alternância entre fala e canto em *Cantochão* era diferente: “a estrutura de *Cantochão* se compunha de uma sequência de cenas de diálogo e ação vividas pelos quatro atores, entremeadas de canções e trechos de poemas” (Santos, 2007, p. 37).

Ressaltando aquilo que seu espetáculo tinha de original e afirmando que *Opinião*, antes de ser uma grande descoberta, teria servido, em grande medida, para confirmar os conceitos que ele já intuía desde o início dos anos sessenta, Benjamim procura estabelecer o ineditismo de seu trabalho no contexto do teatro recifense, identificando-o como uma obra renovadora. Seu discurso, neste momento revela uma dobra na estrutura narrativa da memória organizadora. Um marco ainda não reconhecido que reclama o seu reconhecimento. Para Benjamim, se tratava de um novo tipo de espetáculo para um novo tipo de público que surgia no Recife, composto basicamente por artistas, universitários e a “esquerda festiva” (Santos, 2007, p. 37-38). E o seu autor seria alguém capaz de renovar as linguagens teatrais.

Além disso, para Benjamim, se o teatro recifense tornou-se um espaço mais juvenil a partir da segunda metade dos anos sessenta, *Cantochão* teria sido um ponto de partida importante para isso. Um espetáculo de grande repercussão feito por jovens: “Até *Cantochão*, nenhum espetáculo de jovens repercutira tanto, nem tivera tanto espaço nos jornais do Recife, além de ter sido o único a receber críticas de jornais do Sul, sem ter saído do Recife” (Santos, 2007, p. 38).

O capítulo seguinte “*Cantochão nos jornais*” é constituído por transcrições de matérias publicadas na época sobre *Cantochão*. Para Benjamim, a seleção era “para que se perceba o impacto que foi o espetáculo” (Santos, 2007, p. 38). Assim, os artigos selecionados pelo autor, são elogiosos e confirmam a tese de que o espetáculo de Benjamim representou uma novidade para o teatro local.

“*Memória do TPN*” é o capítulo seguinte. É nele que aparece as poucas e únicas considerações que faz sobre a sua coluna teatral no *Jornal do Commercio*. E nessas suas poucas considerações, destacou que as suas

crônicas modificaram “toda a linguagem da crítica então existente” (Santos, 2007, p. 35).

Benjamim sugere que sua coluna teria dado importante contribuição para melhorar o debate referente ao teatro local. “Havia por essa época, no Recife, vários jornalistas que escreviam sobre o assunto, mas sem especialização ou conhecimento profundo, salvo Valdemar de Oliveira, que mantinha a coluna *A Propósito* e era o único que fazia teatro [...]” (Santos, 2007, p. 48-49).

Em seguida, Benjamim fala do convite que recebeu de Leda Alves para participar do Teatro Popular do Nordeste que voltou à ativa em 1966.

- O TPN vai voltar, agora com teatro próprio. Eu, Hermilo e Germano Haiut alugamos um sobrado na Conde da Boa Vista. Está sendo reformado com adaptação para uma sala de espetáculos. Falei com Hermilo sobre o seu trabalho de *Cantochão* e sabemos que você se desligou do Grupo Construção. Ele recorda de *O crime na catedral*, aquele espetáculo bonito que você fez em Olinda. Por tudo isso, e pela pessoa que sabemos que você é, ele me pediu que o convidasse para participar do TPN. O grupo é semiprofissional. Você será assistente de direção de Hermilo no primeiro espetáculo, *O inspetor*, de Gogol. Na hora que der dinheiro, todos ganham. Hermilo está criando uma estética própria de espetáculo nordestino: uma fusão da maneira de representação do Bumba-meu-Boi, do Mamulengo e de vários elementos dos demais espetáculos populares com alguns aspectos da teoria do Teatro Épico de Bertolt Brecht, dramaturgo e encenador alemão que avançou para um teatro épico a partir do teatro político de Erwin Piscator. E então... você aceita? (Santos, 2007, p. 49).

Se ao falar de *Cantochão* e da crônica teatral de Benjamim, *Conversa de Camarim* tensiona os limites da memória organizadora no sentido de que ela aceite novos marcos para se pensar uma renovação que teria ocorrido no panorama teatral na segunda metade dos anos sessenta, no Recife; ao falar do TPN, Benjamim se deixa atravessar pelas narrativas consagradas a respeito do teatro pernambucano.

Diante do líder do TPN, Hermilo Borba Filho, Benjamim executa discursivamente um duplo movimento: aparentemente se diminui mesmo

tendo obtido bons resultados com *Cantochão*, para em seguida se reerguer, com *distinção*, por ter trabalhado no TPN como assistente de direção do próprio Hermilo.

Ele [Hermilo] e Ariano eram as pessoas mais importantes do teatro nordestino, com ampla aceitação no Rio e em São Paulo. Eu, que me considerava um ninguém em teatro, embora já conhecido de toda a classe teatral de Pernambuco e da Paraíba, por causa de *Cantochão*, de repente estava “convidado” para participar do mais inovador grupo de teatro nordestino, sob a direção de um dos melhores diretores de teatro do Brasil. E aceitei. Aceitei, mesmo sem saber qual seria o meu trabalho como assistente de direção (Santos, 2007, p. 49-50).

Tal proximidade com o “centro” permite que Benjamim se sinta credenciado a ser um dos porta-vozes do TPN. É o que sugere o capítulo “Memória do TPN” em uma obra que pretende ser expressiva das lembranças de seu autor. Para Benjamim Santos, a inauguração do TPN, que ocorreu em junho de 1966, com a montagem de *O inspetor*, foi o “acontecimento teatral mais importante de toda a década no Recife”.

Benjamim oferece ao TPN maior espaço que aquele reservado à sua própria produção, o que demonstra que sua disposição para disputar espaço na memória do teatro pernambucano é limitada. Ele se deixar levar pela ordem do discurso que rege a história desse teatro. Por isso, outro tema que merece grande espaço em *Conversa de Camarim* é Hermilo Borba Filho. O capítulo “Um cavalheiro que não conheceu a decadência”, destinado a ele, é o maior do livro, ocupando 16 páginas. Enquanto isso, para falar de si mesmo, Benjamim dedica uma página apenas, no capítulo “Encenador”.

Mesmo tensionando os limites da memória organizadora, Benjamim respeita a sua narrativa consagrada com os seus marcos e cânones. Parece buscar uma conciliação entre aquilo que é dito tradicionalmente e o não-dito, então, representado pelas suas memórias pessoais. Em *Conversa de Camarim*, o TEP, que segundo Benjamim, teria alterado “a feição pacata do teatro recifense” (Santos, 2007, p. 72) continua sendo uma origem

distante a influenciar indefinidamente os rumos do Teatro do Nordeste. Ao se referir, por exemplo, à opção de Hermilo por autores nordestinos, diz Benjamim: “Dos dez espetáculos que fez com o seu grupo [o TPN], sete foram de autores nordestinos, numa coerência que nascera com o Teatro do Estudante e perpetuou-se com o TPN” (Santos, 2007, p. 66).

Mas essa coerência é discutível. O TPN em sua segunda fase<sup>6</sup>, montou quase 50% de seu repertório com peças de autores não-nordestinos. Ou seja, Benjamim preferiu manter a ideia de que Hermilo e o TPN foram sempre os mesmos, regionalistas e comprometidos com uma ideia de Teatro do Nordeste fixada ainda nos anos 1940, como descreve a memória organizadora, a propor um discurso alternativo que os colocasse como estranhos a si mesmos.

E desta forma, ao enfatizar a história do TPN e de Hermilo, o próprio Benjamim se torna, aparentemente, um ausente em sua obra. Estranha condição para quem teria participado, segundo ele mesmo, dos três eventos mais marcantes da década de sessenta. Mas essa contradição é atenuada quando percebemos que ao reforçar a importância desses “consagrados”, é também para a sua própria *distinção* que ele aponta por tabela.

Em pouco tempo, com estudo e prática como seu assistente de direção[de Hermilo], me tornei, tenho certeza disso, o único participante do grupo a poder falar ou escrever sobre a estética do TPN com a mesma fundamentação de Hermilo, embora sem a sua capacidade de explanação [...] E foi o meu domínio da estética que me permitiu criar *Andorra*, um espetáculo que, mesmo sem ter sido dirigido por Hermilo, foi o que mais avançou quanto à sua estética entre todos os que foram encenados por outros diretores. Creio que, além de mim, ninguém mais do grupo meteu-se em estudo para compreender mais os objetivos de Hermilo[...] (Santos, 2007, p. 52).

Neste caso, a memória organizadora não apenas oferece conteúdo à memória individual de Benjamim, mas ele também procura se inscrever na

---

6. O TPN teve três fases. A primeira vai de 1960 à 1963; a segunda, de 1965 à 1970 e a terceira, seria um breve retorno do grupo em 1974.

memória organizadora no momento em que se qualifica diante da estética adotada pelo TPN, uma estética sistematizada por Hermilo Borba Filho. E quanto mais inserido estiver nas narrativas consagradas, maior seu capital simbólico será.

Hoje, tenho orgulho de acreditar que fui eu quem levou mais à frente e com maior empenho de busca a estética de Hermilo. *Andorra* era um drama e, mesmo assim, eu o concebi muito próximo das intenções de Hermilo [...] tenho certeza, que *Andorra* foi um espetáculo que Hermilo poderia ter encenado daquela maneira ou assinado como seu. (Santos, 2007, p. 69).

A esse respeito, é preciso considerar que o Benjamim Santos de *Conversa de camarim* não é mais um sujeito *entre-lugares* como era nos anos de 1960, deslumbrado e motivado a explorar diferentes linguagens teatrais, de Hermilo ao tropicalista José Celso Martinez. É um sujeito que fez a opção por assumir a identidade de “artista nordestino”, para a qual espetáculos populares, como o bumba-meu-boi, “estariam em seu *ser* desde a sua infância” (Santos, 2007, p. 52) e, conseqüentemente, também a opção por defender a estética e a memória do Teatro do Nordeste. É assim, procura alinhar a sua obra a esta tradição, que vem do TEP e se renova com o TPN nos anos sessenta.

Além disso, enquanto estudioso e artista, procura também descrever-se como um discípulo e continuador do trabalho de Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, os dois grandes nomes do teatro pernambucano, que ao longo dos anos teriam se completado mutuamente: “As buscas de Hermilo por um *teatro nordestino* encontravam total compenetração prática nas peças de Ariano, escritas a partir da *Compadecida*” (Santos, 2007, p. 66). Benjamim procura, portanto, se vincular ao trabalho e as experiências acumuladas por aqueles dois como alguém que merece a *distinção* de ter sido reconhecido como um bom discípulo. Hermilo indicara Benjamim para professor de Interpretação no Curso de Direção da Escola de Belas Artes e Ariano Suassuna, para substituí-lo como professor de Estética, no Curso de Filosofia do Seminário Regional do Nordeste.

Mas esse Benjamim é um entre outros possíveis. Em 2012, em entrevista para uma revista teresinense, ele fez o seguinte comentário a

respeito do passado: “Eu faço assim: vivo hoje e me desligo do passado. Quando eu morava aqui, eu era da Parnaíba, fui morar no Recife e a Parnaíba começou a se afastar. Depois fui morar no Rio de Janeiro e praticamente cancelei o Recife” (Santos, 2012, p. 17). Aqui, Benjamim sugere viver trajetórias descontínuas. Ele acumula e se desprende de experiências vividas em cada lugar que passa e acredita não dever lealdade a ninguém ou a nenhum desses lugares. Bem diferente da concepção registrada nas páginas de *Conversa de camarim*: “Anos mais tarde, mesmo desligado do TPN, todo o meu trabalho de teatro no Rio de Janeiro jamais se afastou dos princípios estéticos de Hermilo” (Santos, 2007, p. 69).

O discurso adotado em *Conversa de camarim*, portanto, se justifica pelo fato de Benjamim desejar ser aceito em seu “retorno” ao teatro pernambucano depois de quase quarenta anos de ausência, pois para qualquer protagonista, negar vínculo com a memória organizadora daquele teatro é correr o risco de não receber reconhecimento, ficando assim fora do *campo do memorável*. Neste caso, é mais seguro recalcar certos acontecimentos dissonantes em favor de lealdades e hábitos antigos associados àquilo que ocupa o centro dessa memória organizadora. Temos, assim, a memória como *recriação do vivido*, teorizada por Patricia Leonardelli a partir da teoria bergsoniana, nos seguintes termos:

A atividade mnemônica se dá na sua prolongação com o presente, dada na experiência atual. Em parte, ela consiste em todos os conteúdos detalhadamente registrados, armazenados pelos sentidos e selecionados pelos afetos: a memória em sua acepção clássica, como persistência do vivido. Mas ela também é criação quando se coloca em atividade para responder às necessidades do presente, oferecendo combinações de impressões como sínteses mais ou menos prováveis para a solução das questões.

[...] esse processo constitui a gênese da noção de memória não mais como evocação do passado fenomenológico, passível de todas as imprecisões que implicam registrar algo que não está mais apresentado aos sentidos (a retenção), mas como recriação permanente do vivido em circunstâncias permeáveis (Leonardelli, 2012, p. 96)

Essa opção de se conectar ao consagrado, na primeira parte de *Conversa de camarim*, acaba dificultando a emergência do “novo”. Por isso temos a “memória do TPN” e não a do Construção ou a do Teatro de Arribação, os dois grupos criados por Benjamim Santos. Benjamim poderia ter falado sobre o Teatro de Arribação na primeira parte de *Conversa de camarim*. Mas ao que parece, falar desse grupo seria falar de uma experiência pouco lembrada atualmente e que, portanto, não permitiria uma referência segura para o trabalho que Benjamim realizou no teatro pernambucano dos anos sessenta.

Como alguém afastado há anos, um “estranho”, ele utilizou a memória organizadora como suporte e dela conseguiu o reconhecimento de sua *distinção*. Por isso, embora dê alguma atenção à *Cantochão* e à sua coluna no Jornal do Commercio, é do TPN e de Hermilo que fala mais. Ele destaca a sua relação com os dois, expressando sua lealdade.

A perspectiva de *Conversa de camarim* é pautada nessa lealdade, ao ponto de Benjamim assumir os embates do TPN e de Hermilo, como sendo seus próprios embates. É o caso das divergências entre o TPN e o TAP ou entre Hermilo e Valdemar de Oliveira. Benjamim faz referência às críticas que costumava fazer ao TAP e a Valdemar de Oliveira, em sua coluna sobre teatro. Porém, mesmo disposto a lembrar dessas questões, ele se impõe um limite. Vejamos o que ele escreveu no dia 12 de fevereiro de 1967: Benjamim considerou “suja e deplorável” uma certa análise feita por Waldemar de Oliveira, alguém que, segundo ele, gostava de “incentivar polêmicas (tão ao gosto do século passado), destruir pessoas, aniquilar grupos de teatro...” (Santos, 1967b, p. 2).

Esse trecho faz parte do artigo intitulado “Nossos críticos”. Nele, Benjamim desqualifica o trabalho do crítico Valdemar de Oliveira. Ele é o principal alvo da crítica do artigo. Mas na segunda parte de *Conversa de camarim*, o mesmo artigo foi publicado com uma significativa mudança em sua transcrição. A parte em que cita Valdemar de Oliveira foi excluída do texto.

Menos impulsivo do que nos anos sessenta e consciente de que, morto em 1977, Valdemar entrara definitivamente no panteão da memória organizadora do teatro pernambucano, Benjamim não estava disposto

a explicitar todas as suas lembranças, algumas capazes de alimentar fortes ressentimentos. Em nome de uma possível conciliação, Benjamim omite detalhes que caracterizariam melhor o tipo de crítica que chegou a fazer ao líder do TAP. Além disso, na primeira parte de *Conversa de Camarim*, Benjamim também reconhece no crítico Valdemar de Oliveira, “especialização” e “conhecimento profundo” para falar sobre teatro (Santos, 2007, p. 48-49).

A segunda parte de *Conversa de camarim*, portanto, está em sintonia com as memórias organizadas de Benjamim na primeira parte. Os artigos selecionados para fazerem parte da obra também definem um Benjamim regionalista comprometido com o Teatro do Nordeste e leal ao Teatro Popular do Nordeste. Mas ao longo das transcrições feitas, um novo cenário se descortina e um meio teatral mais diverso, com novos protagonistas, ganha evidência. No meio de 77 artigos selecionados, pelo menos nove grupos teatrais são citados, grupos que não habitam a memória organizadora do teatro pernambucano: Construção, Açoite, Teatro de Arrição, Teatro de Picadeiro, TUCAP, Teatro de Comédia de Recife, Teatro Novo, Grupão da Várzea e Teatroneco.

A existência de tantos grupos em um período curto de tempo (1965-1969) já mereceria uma atenção maior da memória relativa ao teatro pernambucano, que por enquanto ainda se baseia numa narrativa-chave que esvazia a segunda metade dos anos sessenta de atividades teatrais relevantes.

Não haveria esse “vazio”, portanto. Na verdade, uma outra configuração histórica emergiu. Sem o romantismo, a pernambucanidade e a influência política que os grupos tradicionais possuíam no passado, que tanto apoio lhes permitiu ter, e ainda tendo que enfrentar a desconfiança dos órgãos de repressão da ditadura militar implantada em 1964, os novos grupos não conseguiram manter uma regular oferta de montagens.

Assim, a segunda metade dos anos sessenta foi um período de dificuldades para o meio teatral pernambucano, sobretudo pela falta de apoio dos poderes públicos, que além de não oferecerem recursos que poderiam ser usados para o auxílio dos grupos, ainda impunham dificuldades, como foi o caso da prefeitura do Recife, que cobrava pesadas taxas para o uso dos teatros municipais. A segunda parte de *Conversa de Camarim* confir-

ma essas dificuldades, mas enquanto arquivo também tensiona os limites da memória organizadora a reconhecer vigor nas lutas empreendidas pelos grupos recifenses que atuaram entre 1965 e 1969, bem como as suas qualidades cênicas, “um semblante de maravilhosa concepção criadora” (Santos, 2007, p. 87).

Para Benjamim, os grupos que se destacaram naquele período buscaram novas formas de encenações entre as quais ele destaca aquela pela qual também se engajou, a do Teatro Épico. Para Benjamim, na época, as técnicas épicas de interpretação eram as mais influentes e inovadoras no teatro nacional de então (Santos, 2007, p. 78). E no Recife, além do TPN, elas foram usadas também pelo Construção, Teatro de Arribação, TUCAP, Teatro Novo e pelo Teatro de Picadeiro.

O Teatro de Picadeiro chegou a levar *Prometeu* para o Rio de Janeiro, para participar do I Festival de Teatro Amador do Brasil. “Sem dúvida que é o único entre os nossos grupos amadores de hoje que podia estar representando o Estado [de Pernambuco] nesse festival. Inclusive é um grupo que não se satisfaz com o amadorismo e já começa a tentar os caminhos da profissionalização” (Santos, 2007, p. 148-149).

Esse grupo, que “é todo feito de jovens, que, mal saídos da adolescência, procuram caminhos profissionais através da arte” (Santos, 2007, p. 100), de acordo com a nossa leitura de *Conversa de camarim*, teria sido aquele que mais surpreendeu Benjamim e, neste caso, pode ser considerado um importante representante do teatro recifense que se tornava, segundo o próprio autor, cada vez mais, uma arte praticada por jovens. Essa tese é recorrente em seus textos e em *Conversa de camarim*, alguns deles estão presentes.

No artigo “Açoite”, por exemplo, ele diz que a juventude “vem assumindo a renovação e a sustentação de nossa cultura, através de grupos particulares, sem que haja nenhuma iniciativa ou cobertura pública, cujas entidades culturais continuam seu paradoxal trabalho de inércia” (Santos, 2007, p. 87). Em “Situação”, por sua vez, pode-se ler: “Do ponto de vista de grupos e companhias, o grande avanço é o passo contínuo em direção ao profissionalismo. A juventude querendo fazer teatro já não se convence nem se conforma com o amadorismo” (Santos, 2007, p. 126).

Outro tema recorrente na segunda parte de *Conversa de camarim*, como se pode ver nas últimas citações, é o da profissionalização. Benjamim foi nos anos sessenta um defensor desse processo e acreditava que ele era levado a sério no período. Para o cronista, a busca por um teatro profissional tornara-se uma demanda comum no Recife “onde já muito pouco se fala em amadorismo, mesmo estudantil” (Santos, 2007, p. 135). Benjamim chega a defender também que essa profissionalização da segunda metade dos anos sessenta era um atestado de que o teatro local estava avançando, apesar das inúmeras dificuldades, entre elas as financeiras. Em agosto de 1968, reconhecia que nenhum grupo ainda tinha condições de pagar atores, “salvo o TPN, quando ‘contrata’ três ou quatro atores estranhos ao grupo para completar o elenco de algum espetáculo”, da mesma forma, o Construção, com atores convidados (Santos, 2007, p. 126).

Com tanta ênfase na questão, *Conversa de camarim* também tensiona os limites da memória organizadora do teatro pernambucano para reconhecer esse processo de profissionalização que ganhou força na segunda metade dos anos sessenta. E ele possuiria uma genealogia própria: a busca da juventude pela profissionalização do teatro recifense “vem desde o Grupo Construção (1965) e do reaparecimento do TPN, em 66, depois de uma primeira fase (de 1960 a 62), e do Teatro de Arena, desde 1958, quando se iniciou nesta cidade a busca pelo profissionalismo” (Santos, 2007, p. 126).

Esse teatro mais juvenil e com uma mentalidade mais profissional, segundo Benjamim, teria impulsionado o surgimento de um novo público também. Neste caso também o Construção teria sido fundamental. Em outro artigo publicado em *Conversa de camarim*, originalmente publicado em janeiro de 1966, no Diário da Noite, ele diz que a partir das peças daquele grupo foi ficando cada vez mais frequente o hábito no Recife de se discutir e comentar peças.

Em dezembro de 1967, já define a plateia recifense como um público que “já atingiu uma etapa de formação que exige mais de cada espetáculo, mais do que o simples ‘deixa ficar pra ver como é que fica’ da maioria dos conjuntos comerciais” (Santos, 2007, p. 101). E em junho de 1968, volta a

destacar o público universitário, que estava se constituindo “como um dos mais exigentes públicos de teatro” (Santos, 2007, p. 122).

O que Benjamim notara na ambiência do teatro recifense estava acontecendo em outros centros do país. Se no Recife ele atesta que, a partir de Construção, os estudantes se firmaram como público de teatro, Roberto Schwarz afirma algo parecido com relação ao espetáculo *Opinião*: “seu público era muito mais estudantil que o costumeiro, talvez por causa da música, e portanto mais politizado e inteligente” (Schwarz, 2009, p. 39).

Estudantes, sobretudo dentro de uma perspectiva nacional popular, após o golpe de 1964, com o fechamento do MCP, no Recife, e dos CPC's da UNE, procuraram se rearticular reagindo dentro de suas possibilidades e o campo da cultura se mostrou uma arena onde era ainda possível ter força, mesmo para a oposição à uma regime autoritário. Sobre isso, diz Roberto Schwarz: “Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (Schwarz, 2009, p. 8). Assim, se por um lado, a esquerda fracassou em suas pretensões revolucionárias, não conseguindo alcançar as classes populares, pelo menos a sua produção cultural engajada chegou a ser abertamente consumida por intelectuais e estudantes de classe média (Hollanda, 2004, p. 35).

Esse novo público no Recife, mais jovem, crítico e intelectualizado não teria surgido se não houvesse um esforço por renovação. Esse novo público surgiu, então, em decorrência da luta implementada por grupos que buscaram romper, segundo Benjamim, com “a forma de arte que propunham os amadores nos anos quarenta, que quiseram impor ainda nos cinquenta e que, finalmente, vieram se aniquilando a partir de nossa década” (Santos, 2007, p. 151). Essa crítica foi direcionada ao TAP, que para o autor era responsável por uma arte meramente burguesa que só interessaria às classes abastadas.

Neste sentido, percebemos que *Conversa de camarim* não rompe com todo o teatro tradicional e sua memória. Benjamim contrapõe-se basicamente ao TAP, mas permanece, tanto na primeira parte, quanto na segunda, leal à tradição que se inicia com o TEP, se consagra no TPN e que ele busca dar continuidade com o Teatro de Arribação; mesmo reconhecendo a importância de experiências que adotassem outros caminhos: “Mais im-

portante, isto sim, é o teatro que todos nós, da década dos anos sessenta, queremos fincar no Nordeste, inspirados ou não pelos bons antecessores que se firmaram antes, nos cinquenta” (Santos, 2007, p. 144).

## **Bibliografia citada**

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2012.

CAVALCANTE JÚNIOR, Idelmar Gomes. *Inventário de uma memória consagrada: Benjamim Santos nos interstícios do teatro pernambucano (1960-1970)*. 2017. Tese (Doutorado em História Social) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

\_\_\_\_\_. Como identificar a memória organizadora em operação?: o caso do teatro pernambucano. *Vozes, pretérito e devir*. Teresina, v. 12, n. 2, p. 192-212, 2021.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 11. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LEONARDELLI, Patrícia. *A memória como recriação do vivido*. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2012.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

\_\_\_\_\_. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 1-15, 1992.

SANTOS, Benjamim. Nossos Críticos. *Jornal do Commercio* [IV Caderno], Recife, 12 fev. 1967, p. 2.

----- . *Conversa de Camarim: o teatro no Recife na década de 1960*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.

----- . *Depoimento concedido a Revestrés*. Teresina, n. 3, p. 8-18, jul/ago, 2012.

SCHWARCZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

# “A babilônia e seus jardins nunca desabaram / crash”:<sup>1</sup> Celso Borges e a São Luís erigida com palavras

*Isaac Gonçalves Souza*

No recreio da tarde os ventos  
vão trazendo lembranças.  
Depois da glória e do esplendor,  
entregue ao tempo,  
esta cidade vai mudando,  
guardando apenas este nome.  
Um nome, emblema que não muda,  
nesta sombria transfiguração.

(H. Dobal, em *A cidade Substituída*, livro de 1978, dedicado a São Luís)

## Introdução

Sob certos pontos de vista teóricos, as cidades podem ser entendidas como tecnologias sociais e políticas: aparelhos de defesa, produção, comércio e controle de populações (Mumford, 2004). De fato, as cidades cumprem essas funções desde suas primeiras aparições na história humana – a cidade é uma projeção da sociedade sobre o terreno, um dispositivo (Lefebvre, 2001). Nesse sentido, elas operam ou são operadas como instrumentos de dominação: servem para distribuir os sujeitos segundo posições nas relações de poder. Desde sua organização política, burocrática, demográfica até sua topografia social concêntrica, composta por centros administrativos e comerciais rodeados por faixas periféricas, as cidades demarcam lugares de saber, poder, autoridade e prestígio.

---

1. Verso de Celso Borges no poema *Opus Dei*, no livro *Persona Grata*, de 1986 (Borges, sem data, p 79)

As técnicas de disposição dos corpos dos cidadãos conforme esses lugares demarcados classifica e autoriza os sujeitos: “este é um militar, ele tem a prerrogativa da violência”, “aquele é um médico, ele tem a prerrogativa do conhecimento sobre os corpos”, “aquele outro é um sacerdote, ele tem a prerrogativa do discurso moral religioso”, “aquele é um operário, ele deve ser gerido pelos demais”, “ainda aquele outro é um delinquente, ele deve ser reprimido ou suprimido”. A cidade, portanto, cumpre uma função estratégica que permite atuarem as maquinarias do poder e a captura dos corpos pelas malhas do poder. Segundo uma tal mirada, a cidade se equipara ao mesmo tempo a uma usina e a uma prisão – é a perda dos homens, a grande prostituta, Babilônia, do Apocalipse.

De acordo com a proposta teórica de Michel De Certeau (1994) em *A Invenção do Cotidiano 1. Artes de Fazer*, o exercício do poder instaura um jogo de forças em que o cidadão (elemento fraco na equação), incapaz de quebrar as estruturas do poder, coloca em prática artimanhas para delas escapar provisoriamente e inventar pequenas liberdades descartáveis. O macropoder que a todos busca capturar e homogeneizar, a fim de tornar dóceis e produtivas as populações – que em muitos aspectos pode ser associado aos “aparelhos ideológicos do estado” diagnosticados por Louis Althusser e que foram o *start* de muitas das intuições de Michel Foucault (Pallota, 2019) – Certeau nomeou como *estratégias*. Em contrapartida, as burlas microbianas que cada sujeito ordinário vai traçando cotidianamente para inventar, num exercício infinito de artes de fazer, suas liberdades efêmeras, ele chamou de *táticas*. A dialética tática/estratégia corresponde ao que, no último Foucault, é sugerido como a contradição entre sujeição/subjetivação.

A sujeição ocorre quando a estratégia é bem sucedida e o sujeito é capturado pela maquinaria do poder, cumprindo dócil e produtivamente sua função nas engrenagens do capital e conforme as normas do estado – o sujeito, neste caso, foi *assujeitado*. A subjetivação, por sua vez, ocorre quando uma brecha qualquer é produzida e o sujeito trapaceia contra o poder monstruoso que o quer possuir: ele inventa-se a si mesmo, ainda que por um único lance de um jogo sem fim – neste caso, o sujeito não foi assujeitado, ele *se subjetivou*. Ora, Michel de Certeau, ao analisar a relação

dos sujeitos com a cidade percebeu que é na caminhada – gesto arquetípico do *flâneur* – que ele desbota a cidade estratégica, cidade-prisão, cidade-fábrica – a cidade panóptica sonhada pelo urbanista – e inventa pelo tato (tática) uma cidade outra na qual sua subjetivação é possível (Certeau 1994).

Semelhante jogo de tensões entre a cidade oficial que quer dominar o sujeito e a cidade que ele erige para si na sua prática cotidiana, Certeau representou pelo par teórico espaço/lugar. A cidade do urbanista, a cidade como um dispositivo de exercício de poder, corresponde ao conceito de *lugar*. Mas a cidade vivida pelo sujeito, aquela em cujas reentrâncias ele faz surgir rachaduras no interior das quais inventa singularidades, é a cidade convertida em *espaço*. Certeau percebe que esse “uso” da cidade, o qual a converte de “lugar” em espaço, implica numa significação: por exemplo, uma rua serve para organizar o fluxo da população, mas nas artimanhas subjetivantes dos sujeitos que a vivenciam nas práticas, a rua pode se tornar uma “lenda”. A percepção do movimento que faz do lugar um signo fez com que Certeau concebesse que caminhar equivale a escrever – a caminhada pela cidade produz signos, portanto, enunciados:

O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o speech act) está para a língua ou para os enunciados preferidos. Vendo as coisas no nível mais elementar, ele tem o efeito de uma tríplice função enunciativa: é um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma realização espacialndo lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é “alocução”, “coloca o outro em face” do locutor e põe em jogo contratos entre locutores). O ato de caminhar parece portanto encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação (Certeau, 1994, o 177)

A trama desse pensamento nos conduz a um axioma: a cidade pode ser projetada como um labirinto de ratos, mas pelas artimanhas poéticas dos seus usuários, ela também pode ser reinventada como espaço de sub-

jetivação. É nesse ponto que emerge o interesse histórico deste artigo pela escrita de Celso Borges e seu esforço para erigir e poeticamente habitar uma São Luís subjetiva que lhe corresponda em sua estética da existência. Este artigo busca, portanto, bordar em ponto-cruz a experiência de vida de Celso Borges e sua dicção sobre a cidade de São Luís para flagrá-lo no gesto discursivo de invenção de uma cidade que é, ao mesmo tempo, um gesto existencial de subjetivação, de invenção de si mesmo, de cuidado de si. Tomam-se como material empírico os livros *O futuro tem o coração antigo*, de 2013, *Persona non grata*, de 1986 (sem data na ficha catalográfica) e *No instante da cidade*, de 1983 (também sem data na ficha catalográfica), além de uma entrevista realizada com o poeta em setembro de 2022 e informações diversas sobre a cena cultural de São Luís nos anos 1980, obtidas principalmente por meio do Almanaque Guarnicê, de Felix Alberto Lima (2003).

### **“Eu e a vida dentro do tempo”<sup>2</sup>: notas sobre Celso Borges e São Luís no tempo do Guarnicê**

A cidade de São Luís fica na ilha de Upaon Açu, localizada na Baía de São Marcos, na parte norte do estado do Maranhão. Foi construída por portugueses seguindo o estilo arquitetônico lisboeta e, por sua proximidade com a metrópole e pela navegabilidade da rota entre as duas cidades, foi um importante centro político, econômico e intelectual no período colonial (Maireles, 2001).

Com a Independência, em 1822, as elites nortistas perderam seu protagonismo em relação às do Sul – decorrência quase que natural, entre outras coisas, da instalação da capital do Império na cidade do Rio de Janeiro. Mudanças nos ventos da economia decorrentes da Revolução Industrial – que levariam a pique até a poderosa economia da primeira superpotência da história – também foram responsáveis pela decadência econômica do Norte do Brasil, fortemente baseada na produção de insumos por meio do extrativismo e da monocultura.

Essa perda de relevância, como ferida narcísica nas elites letradas do Maranhão, levaria a uma reação discursiva: a invenção do mito do Mara-

2. A frase é o título de uma das partes do livro de Celso Borges *O instante da cidade*.

nhão como “celeiro intelectual” do Brasil, que se amparava na presença recorrente de maranhenses entre os grandes homens de letras da nação (Cândido Mendes, César Marques, Gonçalves Dias, Humberto de Campos, Teixeira Mendes, Coelho Neto, Graça Aranha, entre outros). Assim, se constituía entre o final do século XIX e o início do XX a imagem de São Luís como uma “Atenas brasileira” (Borrvalho, 2012). Embora não sem disputas e sempre rodeada de questionamentos vários, essa imagem impregnaria a cultura local ao longo do século XX e ainda perdura especialmente em discursos oficiais.

Na Rua da Paz, no centro dessa cidade secular atravessada por ressentimentos históricos – que numa estratégia discursiva de evasão do tempo fizera da literatura uma tábua de salvação contra a dissolução de sua imagem – nasceu em 1959 o poeta Antônio Celso Borges. Seus pais eram portugueses da região de Braga, emigrados no final da década de 1930, que se conheceriam no Brasil na década de 1940. O pai, um comerciante com boas relações na comunidade portuguesa de São Luís; a mãe, uma devotada dona de casa que tocava piano, frequentava a igreja e ia às procissões. O casal de classe média tinha condições materiais suficientes para garantir educação aos filhos e acesso a bens culturais. Na década de 1970, um Celso Borges adolescente tinha na privacidade do seu quarto a própria vitrola, na qual ouvia Beatles, Roberto Carlos, Elton John, Caetano Veloso e outras trilhas daquele tempo<sup>3</sup>.

Ingressaria no curso de Engenharia Civil da Universidade Federal do Maranhão em 1977, mas o abandonaria no ano seguinte. Retornaria em 1979 como estudante de Comunicação Social. Contando 19 anos, já se havia iniciado na leitura e na escrita de poesia e encontrara no contexto universitário das ciências humanas um ambiente com o qual se identificava. O regime autoritário instalado pelo golpe militar de 1964 entrava na curva final; movimentos civis se fortaleciam país a fora, manifestações eclodiam. Em São Luís, no setembro daquele ano, ocorreriam os distúrbios urbanos conhecidos como “greve da meia-passagem” – mobilizações iniciadas por estudantes que ganharam a adesão de professores e outros

---

3. Informações oriundas de entrevista com Celso Borges realizada em setembro de 2022. As próximas remissões aparecerão entre parênteses com a indicação: Entrevista 09/22

trabalhadores urbanos. Apesar da violenta repressão policial, os manifestantes venceram (Machado, 2009).

Na universidade, havia um grupo chamado *Arte & Vivência*, ao qual Celso Borges se uniria. Era liderado pelo poeta e professor do curso de Comunicação Social, José de Ribamar Feitosa e realizava intervenções urbanas – saraus, venda de poemas fotocopiados, além de uma revista própria produzida de maneira quase artesanal (*Entrevista 09/22*). A ação do grupo se aproximava da linha de pensamento do que no Brasil desde a década de 1950 se nomeou “arte engajada” (um correspondente português dessa tendência pode ser encontrado no “neorrealismo”, que propunha o enfrentamento ideológico do *status quo* ou que buscava ao mesmo tempo exprimir artisticamente a luta de classes e educar as classes subalternas para a vindoura revolução). Essa tendência de pensamento sobre arte, cultura e conseqüentemente poesia não chegava a formar um movimento ou corrente, mas aproximava produções que de modo geral recusavam a existência de um intervalo entre arte e realidade – caberia à arte *representar* a realidade em sua crueza no sentido de uma denúncia a fim de alimentar a *consciência* popular (Napolitano, 2001).

Quanto ao método, o grupo se aproximava de outra tendência da poesia brasileira da década de 1970, a *poesia marginal*. Num contexto de censura editorial, a poesia marginal era como uma tática de autopublicação capaz de circular abaixo do radar do poder regulador do Estado e das cartilhas ideológicas dos partidos e movimentos. Valendo-se de métodos manuais de reprodução gráfica – primordialmente o mimeógrafo – aqueles poetas urbanos produziam livrinhos descartáveis que circulavam às margens do mercado. Esse tipo de operação lhes reduzia o alcance, mas ampliava a liberdade de criação. Fragmentária, disruptiva, irregular por contingência de forma, a poesia marginal não podia chegar a produzir um manifesto, um programa central. Também não favorecia a constituição de arquivo (Souza, 2022). Mesmo assim, ela ensinou um modo guerrilheiro de atuar na cultura literária urbana, o qual foi apropriado pelo grupo *Arte & Vivência*.

Durante sua vida, Celso Borges manteria uma postura politicamente combativa, embora ao largo do aquartelamento partidário. Falecido no

início de 2023, seus últimos anos, além de criação literária e pesquisa cultural, foram de intenso confronto político ao recrudescimento de ideais de tipo fascista e ao fortalecimento da extrema direita no Brasil. Mas sua produção estética e prática de ocupação de espaços culturais, editoriais e literários não se deixava capturar por organismos políticos – sua política era sobretudo do corpo e da linguagem.

Sua participação no Arte & Vivência durou até o início de 1981, quando em colaboração com Joaquim Haickel e Ronaldo Braga iniciou um programa na recém-fundada Rádio Mirante FM. O programa – *Em Tempo de Guarnicê* – tinha a atmosfera amadora e experimental de um “saraus eletrônico” (Lima, 2003, p 68), lia-se poesia, tocava-se rock, Música Popular Maranhense e MPB, recebiam-se artistas para entrevistas e performances ao vivo (João do Vale, Chico Maranhão, Alcione, Antônio Vieira chegaram a participar).

Em 1983, lançava-se pelos mesmos realizadores o *Suplemento Guarnicê*, como um encarte do jornal *O Estado do Maranhão* – segundo Joaquim Haickel, uma versão impressa do programa de rádio (Lima, 2003, p 18). Com poesia, charges, crônicas e outros tipos de escritos, o suplemento abria suas páginas a jovens escritores, artistas e opinadores. Tinha como referências revistas da chamada mídia alternativa, como *O Pasquim* e *Opinião*, aproximando-se de tendências como o *new journalism* e *jornalismo gonzo*. Alcançaria a marca de 44 edições e resistiria por três anos. Em 1984, deixou de ser um suplemento semanal d’*O Estado do Maranhão* e tornou-se uma revista mensal independente. Aos poucos, a periodicidade foi raleando até que a última edição, em dezembro de 1985, foi chamada “devezenquandal”.

Guarnicê foi um dínamo para a leva de autores de São Luís que entrava em cena na primeira metade da década de 1980: vitrine e arena de debates. Não chegava a ser uma publicação “de esquerda” – Joaquim Haickel, um dos fundadores e captador de recursos da publicação, era deputado estadual pelo PDS (partido de direita) em 1984 e votou a favor de Paulo Maluf nas últimas eleições presidenciais indiretas. Não obstante, Guarnicê era uma revista plural e as preferências distintas, mas no geral “à esquerda”, da maior parte dos editores e colaboradores se fazia sentir em suas páginas. Além disso – ao largo das disputas pelo controle do Estado

– a revista tinha uma orientação libertária sobre temas como sexo, drogas e costumes. O uso de linguagem coloquial, de palavrões, a presença de textos eróticos, a crítica ao conservadorismo moral, ao militarismo e à religião atravessam suas edições.

Ao longo de três anos, cerca de 50 autores publicaram artigos, cartas, desenhos, histórias em quadrinhos, charges, contos e poemas. As provocações dos editores da *Guarnicê* eram reforçadas ou rebatidas pelos leitores – debates se instauravam, às vezes durando várias edições e envolvendo vários sujeitos. Caso emblemático, a querela iniciada em 29 de setembro de 1984 entre editores da revista e o poeta Nauro Machado – expoente da literatura maranhense da chamada Geração 45, da qual fizeram parte José Chagas, Ferreira Gullar e o poeta luso-maranhense Bandeira Tribuzi.

A geração de Nauro Machado – especialmente os membros da Academia Maranhense de Letras – era alvo preferido da crítica e da acidez do grupo *Guarnicê*. Após a publicação da *Antologia Guarnicê* – que celebrava o primeiro ano do projeto – o poeta sênior usou sua coluna semanal no caderno alternativo d’O Estado do Maranhão para atacar os jovens escritores e o fez com linguagem violenta: questionou-lhes o estilo, o gosto, a inteligência, os critérios, exortou-os a aprender com os mais experientes, desqualificou-os. O imbróglio se estenderia por algumas edições, com respostas de Joaquim Haickel, Celso Borges e Franco Jasiello. A onda de choque desses ataques se faria sentir no caderno alternativo do Estado do Maranhão até 1990, quando Nauro Machado e Roberto Kenard trocariam cutiladas por diversas edições (Lima 2003).

A *Revista Guarnicê* foi, pois, um amplificador distorcido que ecoou na ágora ludovicense as vozes de uma juventude sedenta por liberação. Como lecionou Deleuze, existe a “reprodução” edipiana, modelo papai/mamãe, e existe o “o povoamento por contágio”. A reprodução edipiana leva à formação de rebanhos; o povoamento por contágio faz acontecer os bandos, matilhas, enxames e epidemias (Deleuze & Guattari, 2011). Neste não há linearidade, submissão, apenas a potência da contaminação, sempre tendente ao caos, ao imprevisível e ao incontrolável. A reprodução serve à manutenção; o contágio produz rupturas. A *Revista Guarnicê* não nasceu de triângulo edípico, mas de forças dissonantes que convergiram e

alimentavam-se de fontes diversas: rock e bumba-boi, John Fante e Paulo Leminski, *Nouvelle Vague* e revista *Bundas*. Assim, a *Guarnicê* terminaria por contaminar outros jovens que foram capazes de radicalizar aqueles fluxos e no fim de 1984, emergia a Akademia dos Párias.

Não era um movimento, não era uma instituição. Era um bando, uma pequena matilha de cães de rua – sem líder, sem pastor, sem texto sagrado. Até a invenção do nome não pode ser creditada a ninguém – na barafunda da memória há mais de um que o reivindica e nenhum que o comprove. Uma invenção radicalmente coletiva – nela, os rostos se borram sem se misturar. *Enfants terribles*, os párias eram pouco mais que meninos & meninas da UFMA, alguns ainda na casa dos 17. Ladravam pelas ruas poemas feitos nas coxas, trocavam livros, discos e revistas, discutiam ética, estética, política – viviam o clima da chamada “abertura democrática”. Reuniam-se nas praças do centro histórico, na Praia Grande, provavam fermentados e destilados – ervas, chás, fumos, químicas e abstinências<sup>4</sup>. Descobriam o amor ou o fantasiavam em versos – de todo modo, inventavam devires amantes. E, sobretudo, flanavam pela cidade, percorriam suas reentrâncias, narravam-na ao narrarem seus corpos (Entrevista 09/22). Em 2013, quando fizeram sua antologia, subintitularam “a poesia atravessa a rua”, pois o corpo do poeta viandante encarnando a poesia que trafega metaforizava o espírito dos párias (Borges et al, 2013).

Estimulados pela existência da *Revista Guarnicê*, foram menos que a metade e mais que o dobro do que foi a *Guarnicê*: sem a organização e a estrutura que o grupo da revista mobilizava, os párias não tinham instrumentos próprios de publicação, mas, pela mesma razão, sua postura anárquica e libertária era muito mais acentuada. Isso chamou a atenção de Celso Borges, que logo que os conheceu escreveu um panegírico pop com título em portunhol: *Bem vindos los párias*, no início de 1985 (Borges, 1985). Em julho do mesmo ano, realizou com eles uma entrevista no estúdio da Rádio Mirante, publicada na edição da *Guarnicê* do mesmo mês.

Celso Borges já tinha quase 25 anos, dois livros publicados e era um nome consolidado no jornalismo alternativo e na cena cultural de São Luís.

---

4. Informações oriundas de entrevista com o poeta Fernando Abreu, realizada em dezembro de 2023, no sebo e café Chico Discos, centro histórico de São Luís. Outras remissões serão indicadas por: Entrevista 12/23.

Seu gesto foi de acolhimento (Entrevista 12/23) aos poetas mais jovens que chegavam, uma abertura de espaço na publicação alternativa de maior destaque do Maranhão, uma aposta no devir da poesia. Em troca, os párias também o acolheram e Celso Borges se tornou um tipo de ponte entre a juventude dos anos 70 e a juventude dos anos 80 em São Luís, completando seu movimento sinuoso que partiu de um grupo de poesia engajada, deambulou pelo jornalismo alternativo e se pôs em casa na delinquência poética da Akademia dos Párias.

Os párias chegaram a usar a estrutura gráfica da Guarnicê para publicar sua própria revista, *Uns & Outros*. Errática, esporádica, *Uns & Outros* alcançou oito publicações ao longo de uma década e foi também um marco das publicações independentes juvenis do Maranhão. Suas páginas mostravam a poesia selvagem da geração que ganhava as ruas no instante em que as ruas se abriam para a liberdade.

Na efervescência desses acontecimentos, com um olho atento aos movimentos da macropolítica e os pés de Mohamed Ali jogando o jogo da esquiva no terreno da micropolítica e da invenção do cotidiano, usando como arma e sortilégio a poesia, o jornalismo alternativo e alianças afetivas, Celso Borges ocupou a cena ludovicense/maranhense e definiu sua dicção numa cidade em que – para além de bem e mal – proliferavam os candidatos a poetas. Tendo iniciado sua trajetória em 1979, ao lado do poeta parnaibano-maranhense José de Ribamar Feitosa e outros jovens universitários no grupo Arte e Vivência, fazendo *happenings* e vendendo poemas em saquinhos, Celso Borges atuou por dez anos no jornalismo alternativo, na publicação de livro e na ocupação da cidade com poesia feita corpo, tornando-se um ponta de lança no cenário da poesia maranhense. Em 1989, mudou-se para a cidade de São Paulo, capital do estado de São Paulo e megalópole cosmopolita brasileira, de onde só retornaria 20 anos depois.

### **A carne da cidade: a categoria lugar pensada na poesia de Celso Borges**

Celso Borges retornou para sua cidade natal em 2009. São Luís havia se modernizado, mas pairava sobre ela qualquer coisa de provincial e arcaico – sobretudo na política. A oligarquia Sarney, que dominara o estado

por quase 50 anos, sofria revezes e declinava, mas continuava hegemônica e as práticas clientelistas e patrimonialistas predominavam. As ondas do tempo tal como as do mar lambiam a ínsula numa valsa de mudanças e manutenções e nesse jogo erosivo abria-se uma cratera entre a cidade que Celso Borges conhecera em 1980 e a cidade com que se deparava no fim da primeira década do século XXI. Para lidar com essa discrepância, o poeta precisaria refigurar a cidade – esgarçar o seu conceito e assim erigir com palavras uma *cidade subjetiva* que pudesse habitar:

Quando eu chego aqui, em 2009 (de volta), eu já sabia... eu vou responder a essa volta de alguma forma, com certeza vai ser poeticamente, vai ser com poesia. Foi o que aconteceu, eu comecei a escrever sobre aquela cidade que eu tinha encontrado, que já não era mais a mesma, que já era outra cidade. E aí, o amor a ela se intensificou de uma forma absurda, e muito aguda, e muito intensa, porque eu começo a redescobrir a cidade. (...) criei essa cidade aqui, nesse livro (...) traduzi aquela vivência (Entrevista 09/22).

Na citação acima, retirada da entrevista que realizei com ele em setembro de 2022, o poeta se refere ao livro *O futuro tem o coração antigo* (2013). Nessa obra, o conceito de lugar não é correlato ao de localização: não existe São Luís transcendente, ontológica, idêntica a si mesma, que possa ser reencontrada simplesmente por ocupar a mesma posição no mapa. A cidade com que se choca o poeta é estrangeira àquela que ele havia deixado; para se conectar a ela, ele deve erigi-la a partir do material concreto que ela oferecia:

Poderiam os homens – pergunta Guattari – restabelecer relações com suas terras natais? Evidentemente isso é impossível! As terras natais estão definitivamente perdidas. Mas o que podem esperar é reconstituir uma relação particular com o cosmos e com a vida, é se “recompor” em sua singularidade individual e coletiva. (...) Não se trata mais aqui de uma “Jerusalém celeste”, como a do Apocalipse, mas da restauração de uma “Cidade subjetiva” que engaja tanto os níveis mais singulares da pessoa quanto os níveis mais coletivos (Guattari, 2012, p 150).

No texto do qual retiro esse fragmento, Guattari cunhou o conceito de cidade subjetiva no contexto de suas “ecologias” – maneiras de o ser humano inventar uma vida conectada ao cosmo nas cidades capitalistas, orientadas para a disciplina, produtividade e exploração do humano e da natureza. Para ele, a modernidade – o capitalismo – desterritorializou o ser humano: seus fluxos migratórios que separaram o corpo individual dos *mana* ancestrais, a formação de grandes massas humanas em cidades que são corolários da indústria e do comércio mais do que lugar de existência, cidades-máquinas cujas formas, movimentos e funções são cada vez mais similares (em aparência e operação) umas às outras. No recorte que estudiosos identificam como pós-moderno, essa desterritorialização radicalizou-se, pois as pessoas passaram a responder a afetos produzidos em lugares cada vez mais distantes que viajam em ondas eletromagnéticas ou em redes de cabos intercontinentais. As cidades desempenham assim a função de fabricação de subjetividade em série: formatar indivíduos *não-singulares* que ocupam os ciclos produtivos. Ao propor a “restauração da cidade subjetiva” por meio da *transdisciplinaridade* e da estética, Guattari tentava resgatar no humano a possibilidade de “habitar”, no sentido de Holderlin/Heidegger: *poeticamente, o homem habita* (Heidegger, 2002). Habitar implica envolvimento – a montanha não é um dado topográfico, é o mundo do homem que a habita e nela habitam as coisas que o significam: o deus, os ancestrais, os devires. Habitar, nesse sentido, é produzir signo – não o signo consciente, gramatical, mas no nível inconsciente, subjetivo.

A possibilidade de pensar o lugar não como recorte em um plano euclidiano, mas como produção num plano histórico e subjetivo, permite manejar o conceito de *cidade subjetiva*. Num texto de 2006, Castelo Branco postula “a possibilidade histórica de uma cidade invisível, necessariamente subversiva em relação à cidade visível e erigida por palavras” (Castelo Branco, 2006, p 01). A cidade é pensada como um “empório de estilos’ em que os sujeitos se desviam, traçam linhas de fuga em relação à racionalidade técnica e burocrática e em que alguns sujeitos erigem suas próprias versões da cidade – cidade feita de poesia no terreno da subjetividade, como espelho da cidade concreta, mas que não a repete nem imita, reinventa-a e a ressignifica (Castelo Branco, 2006).

Castelo Branco tomou o conceito de cidade subjetiva de Guattari e o friccionou no pensamento de Certeau – especificamente em *A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer* (1994) – para torná-lo útil ao ofício do historiador. Em Certeau, encontra-se a dialética entre os conceitos de lugar e espaço, sendo o *lugar* um recorte topográfico e o *espaço* o “lugar praticado”. O lugar se torna espaço pelo investimento subjetivo/afetivo que o singulariza. A espacialização do lugar dota-o de narrativa e sentido – é nessa operação que ocorre o vínculo (precário) entre o homem e seu cosmo. A cidade subjetiva, portanto, resulta dessa prática da cidade pelo sujeito; e, como é óbvio, a análise de cidades subjetivas torna-se especialmente viável quando toma como substrato empírico a produção discursiva de artistas.

Em Certeau, essa dinâmica também se exprime na oposição entre os tipos do *voyeur* do *flâneur*. Este último tomado de empréstimo a Benjamin (1991), em cuja escrita representa como alegoria um tipo peculiar de experiência histórica possível apenas na Modernidade – ambiente da grande cidade, contexto da multidão, cenário da arquitetura urbana. Enquanto as teorias sociais de então descreviam os sujeitos por suas funções, classes ou papéis – operário, comerciante, industrial etcétera, Benjamin se ocupou de uma *experiência*. Flâneur era um tipo urbano que não se confundia com proletário, lumpemproletário, delinquente ou burguês. Era um vagabundo, certamente, um caminhante, um corpo errante pelas reentrâncias cidadinas, mas bem poderia ser um jovem herdeiro (como Baudelaire), um despossuído (como Allan Poe) ou um aventureiro do interior (como Rimbaud).

A qualidade essencial do flâneur seria sua capacidade de experimentar a cidade, vivenciá-la no corpo, ler seus signos. Benjamin o comparou a um caçador, na medida em que este se orienta pelos mínimos rastros deixados pela caça e pode vê-la mesmo em sua ausência como imagem fantasmagórica, residual, em seus sinais. Diferença entre o flâneur de Benjamin e o de Certeau: aquele é essencialmente *teórico*, visual, sua experiência da cidade depende da visão e seu conhecimento específico (*fisiognomia*) é, afinal, uma análise da imagem. O flâneur de Certeau pertence a outra epistemologia – ele é um cego. São muitos os excertos em que o historiador destaca a função da “opacidade” na experiência do

flâneur: sua visão é bloqueada pelo aparelho da cidade – muros, luzes, edifícios. Certeau o compara a um amante que dedilha a amada no escuro: ele a sabe porque aprendeu os seus caminhos – seu conhecimento é tátil. Não por acaso Certeau nomeia a *arte de fazer* do flâneur como “tática” e não por acaso seu outro é o *voyeur*.

Celso Borges e os párias assumiam esse tato da cidade como método de produção de poesia e *O futuro tem o coração antigo* é a restauração de sua cidade subjetiva. O poeta sabia que o nômade não era ele, mas a própria cidade nos fluxos de suas transformações, e essa intuição lhe acompanhava desde a juventude. Seu livro de 1983, *O instante da cidade* é uma percepção do lugar como devir. As seções em que se divide o livro são: “antes da cidade”, “a carne da cidade”, “a cidade no tempo dentro da vida”, “os ciclos das cidades”. Para Borges, a cidade não preexiste ao sujeito, nem a si mesma, ela emerge num instante como acontecimento no corpo, no tempo e na vida. A última parte do livro, “o ciclo das cidades”, remete à morte – o substantivo flexionado no plural inscreve-a numa série, faz dela uma entre outras, e que compartilha com todas o mesmo destino: *no instante da cidade / não sobra tempo / para se ver qualquer sangue novo entre as pernas* (Borges, sem data 1, p 49).

“CIDADE LEPROSA PROSA E VERSO EM VEZ DE POEMA / PÓ EM VEZ DE PEDRA NO CU DO SISTEMA” (Borges, sem data 2, p 73). No poema “SÃO LUÍS”, do livro *Persona non grata*, de 1988, o poeta parte de epítetos de São Luís – cidade dos azulejos, cidade dos sobrados.... – para subverter e desfigurar o seu cartão postal, a fim de encontrar sob a máscara da identidade a cidade que não se conhece com os olhos, mas com os pés, e que vinha sendo a sua caça desde que se lançara à máquina de datilografia em 1979, e de maneira mais radical quando se juntou aos párias em 1985. Não se tratava de celebrar uma cidade calcificada e imóvel, idêntica a si mesma, mas de fazer a cidade devir outra, extraindo desse êxtase nova dicção.

Em *O futuro tem o coração antigo* essa desfiguração do cartão postal é radicalizada pela sobreposição dos poemas a fotografias da cidade feitas com câmeras *pin-hole*<sup>5</sup>. Essas câmeras rudimentares não permitem o “re-

5. Técnica rudimentar que usa um filme posicionado no fundo de uma lata ou caixa na qual há um pequeno furo; depende de uma exposição relativamente longa para a gravação da imagem.

“corte do real” executado pelo olho consciente do fotógrafo de que falam Sontag (2004) e Barthes (1984) – o olho que participa do processo é o da própria câmera, o controle do fotógrafo é drasticamente reduzido. Incapazes de imprimir “o instante”, elas exprimem o devir, o movimento do tempo e dos objetos:

Aqui tem umas fotografias de uma São Luís inventada na técnica do *pin-hole* (...) é a poesia primitiva, a imagem primitiva, sabe? (...) fotografada por alunos, na rua, com o professor, e cada um leva uma lata, e dentro dessa lata tem um filme, e a lata é furada. (...) quando você abre o lacre você não sabe o que vai sair nessa fotografia, porque depende do tempo que a luz entra, e conforme entrar pode ser que pareça um fantasma. (...) em uma foto de um casarão que parece um monstro (Entrevista 09/22).

Celso Borges confronta a São Luís que o desafia numa operação estética de invenção de significados para a cidade que comportem a cidade “antiga” que ele memora e a cidade atual que o assombra. Na sobreposição de ditos e na sobreposição de tempos, o lugar é redesenhado na refinaria do desejo:

*É uma foto de uma mulher que aparece assim, e aí me vem uma lembrança [começa a cantar]: A Treze de Maio na Cova da Iria / no céu aparece uma refinaria / O que é isso? É uma canção de procissão: A Treze de Maio na Cova da Iria / No céu aparece a Virgem Maria / Ave, Ave, Ave Maria*

Eu ia na procissão com a minha mãe, na Treze de Maio. Mas a minha Ave Maria é uma refinaria. Uma refinaria é um símbolo de invasão numa cidade (Entrevista 09/22).

O lugar é, portanto, um resultado da linguagem. São as peripécias estéticas transdisciplinares – que não pertencem a uma área específica do conhecimento, como urbanismo ou direito, mas trazem material de várias e em todas repercutem – que fazem emergir a cidade enquanto realidade humana. Na poesia de Celso Borges, existe um constante esforço de habitação: o poeta não aceita as imagens calcificadas da cidade, posto

que sua errância e experiência mostram a ele uma cidade sempre fugidia, em devir – seu poema segue os rastros dessa cidade e a acolhe enquanto fantasmagoria.

### **Considerações finais**

O que se procurou demonstrar neste artigo é que existem nas cidades linhas de força distintas, sendo aquelas das malhas do poder centralizado do estado e do capital as que a todo instante buscam capturar os corpos e os docilizar, homogeneizando as subjetividades num modo de produção maquínico de subjetividade (Guattari) . No entanto, existem linhas de fuga, linhas que tencionam em direções outras e que emergem das práticas dos sujeitos que buscam se subjetivar – inventar suas próprias existências para fora e para além das estruturas estruturantes (Bourdieu, 1989). Uma das formas como os sujeitos inventam suas existências é por meio da subversão da cidade oficial, o desbotamento de seu cartão-postal, para a artesanaria de uma cidade subjetiva, cidade erigida com palavras, no exercício mesmo da prática cotidiana convertida em poesia e que corresponde à invenção que os sujeitos fazem de si mesmos em seus processos de subjetivação.

Tomado como argumento empírico, Celso Borges empresta sua dicção e sua vivência como signo dessa dinâmica, tornando possível a análise de uma São Luís subjetivas que emerge de seus versos e práticas. Essa São Luís diverge da cidade oficial na medida em que se realiza como cidade subjetiva – é o resultado das artes de fazer, das guerrilhas microbianas, das artimanhas pedestres de um sujeito que se recusa a ser produto de um sistema e se esforça para ser o autor de si mesmo. Assim, vemos a poesia *nascer de e se converter em* táticas caminhantes e delas eclodir a cidade como espaço existencial e não apenas como dispositivo de exercício de poder e produção ilimitada de capital. Celso Borges é o cara que percebe que Babilônia está de pé – mas ele não a odeia, ele a reinventa em versos.

Essa operação mostra que as cidades são históricas não apenas como objetos de narrativas factuais e de acontecimentos de ordem política e econômica, mas principalmente em sua dimensão de signo, sua dimensão cultural: as cidades invisíveis que se acumulam em intermináveis cama-

das sobre a cidade visível. O que nos leva de volta ao texto da epígrafe deste artigo, a confissão de um poeta que ao se reencontrar com uma cidade que desgostava, percebe que ela podia ser outra e outra e muitas outras, transfigurando-se vezes incontáveis, guardando em comum entre suas várias versões apenas o nome, emblema imutável sob o qual fervilham transmutações. Este artigo procurou demonstrar que dentre tantas dessas mutações existem as que são produzidas pelos sujeitos, tendo como ferramenta e matéria prima nada mais do que o mais tênue e vulgar dos elementos: a palavra.

## Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. (Tradução de Júlio Castañon Guimarães). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. (Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista). São Paulo: Brasiliense, 1991 (Obras escolhidas, Vol. IV)

BORGES, C. *Persona non grata*. São Luís: Edições Guarnicê, sem data 2.

BORGES, Celso et al. *Akademia dos Párias: a poesia atravessa a rua*. Teresina: Gráfica e Editora Haley, 2013.

BORGES, Celso. *Amor e rigor*. In: Lima, Felix Alberto et al. *Almanaque Guarnicê 20 anos* (p. 11). São Luís, MA: Clara Editora e Edições Guarnicê, 2003.

BORGES, Celso. *Bem vindos los párias*. In: Guarnicê, Ano II, nº 13, 1985.

BORGES Celso. *O futuro tem o coração antigo*. São Luís: Selo Antônio Celso Borges de Araújo, 2013.

BORGES, Celso. *O instante da cidade*. São Luís: Edições Guarnicê, sem data.

BORRALHO, Joé Henrique de Paula. *Athenas equinocial: a fundação de um Maranhão no Império Brasileiro*. (Tese de doutorado). Universidade Federal Fluminense: Rio de Janeiro, 2012. Retirado de <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/22301/Tese-jose-henrique-de-paula-borralho.pdf?sequence=1>

BOURDIEU, Pierre. A gênese do conceito de habitus e campo. In: *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *A cidade que me guarda: um estudo histórico sobre “Tristeresina”, a cidade subjetiva de Torquato Neto*. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais* Vol. 3 Ano III nº 1. 2006. ISSN: 1807-6971. Retirado de <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/887/842>.

CERTEAU, Michel De. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. (Tradução de Ephraim Ferreira Alves). Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. (Nova edição, revista e apresentada por Luce Giard)

DELEUZE, Gilles. & Guattari, Félix. 1914 – *Um só ou vários lobos?* In Deleuze, G. & Guattari, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 1*, vol 1 (pp 51 – 67). São Paulo: Editora 34, 2011.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. (Tradução de Ana Luísa Oliveira e Lúcia Cláudia Leitão). São Paulo: Editora 34, 2012 (Coleção Trans).

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. (Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback). Petrópolis: Vozes, 2002 (Coleção Pensamento Humano).

LEFEBVRE, Henry. *O direito à cidade*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

MACHADO, Joge Luís Feitosa. *O que se passou em São Luís? Representações sobre a greve da meia passagem em 1979*. (Monografia) Universidade Federal do Maranhão: São Luís – MA, 2009

MEIRELES, Mário. *História do Maranhão*. 3ª ed. São Paulo: Siciliano, 2001.

MUMFORD, Lewis. *A cidade da história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. *A arte engajada e seus públicos (1955/1968)*. Revista Estudos Históricos, v. 2 n. 28: sociabilidades. 2006. Retirado de: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2141>

PALLOTA, Julien. O Efeito-Althusser sobre Foucault: da Sociedade Punitive à Teoria da Reprodução. Tradução de Suzana Piscitello. Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea, Brasília, v.7, n.1, abr. 2019, p. 15-29 ISSN: 2317-957015. Disponível em; <https://doi.org/10.26512/rfmc.v7i1.19677>

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. (Tradução: Rubens Figueiredo). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Gustavo Ramos de. Princípios para o estudo das materialidades da poesia marginal. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Brasília, n. 65, e6503, 2022. Retirado de <https://www.scielo.br/j/elbc/a/s3fskLpVvX3wy8KzMJHhNnb/#>

# **As incongruências do sujeito histórico: Torquato Neto, Ariano Suassuna, Gilberto Freyre e a questão da identidade cultural brasileira**

***Daiane Rufino Leal  
Edwar de Alencar Castelo Branco***

## **Introdução: a identidade das nações**

A identidade brasileira – entendida como aquilo que nos sutura à realidade e nos dá um sentimento de pertencimento – foi forjada por movimentos, institucionalizados ou não, que permitiram costurar certas manifestações culturais ao ser identitário coletivo. Neste processo, há um fio que entrelaça a obra de Torquato Neto (1944 - 1972), jornalista e poeta brasileiro, aos pensamentos dos intelectuais Gilberto Freyre (1900 - 1987) e Ariano Suassuna (1927 - 2014). Os três são do Nordeste do Brasil, região de clima árido, com indicadores socioeconômicos baixos e sobre a qual paira uma significativa economia estereotípica. Ao debruçar-se sobre o ensaio “Arte e cultura popular”, escrito por Torquato Neto em 1964, percebe-se uma significativa confluência das ideias deste com as de Freyre e Suassuna e os respectivos movimentos culturais fundados por eles: Regionalismo (1926) e Armorialismo (1970).

O termo “identidade brasileira”, tal como aqui está sendo utilizado, refere-se aos sentidos produzidos sobre a nação e sobre os nacionais, através de um sistema de representação cultural relacionado “com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos”. (Hall, 2000, p. 109). Trata-se de um processo de negociação, por isso, as culturas nacionais podem ser pensadas como um balizador histórico através do qual a própria nação se constitui. Nesta constituição a diferença

figura como elemento que, por sua vez, vai afirmando a identidade nacional. E como a diferença é fundamental à constituição da identidade, as políticas culturais são “[...] atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo ‘unificadas’ apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural”. (Hall, 2006, p. 61,62).

O termo Identidade está sendo tomado aqui como a invenção da tradição e não como referência a uma tradição historicamente fixada. “Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu ‘poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade’” (Schwarz, 1986, p. 106 como citado em Hall, 2006, p. 49). A identificação que, numa era pré-moderna era dada à tribo, ao povo, à religião e à região, foi transferida, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional. As diferenças regionais foram subordinadas, dominadas e alojadas no interior de um ‘teto político’ dos Estados modernos, o que historicamente converteu a própria nação em um espaço que usina poderosos significados através dos quais os sujeitos sentem o pertencimento e se alojam no interior de uma identidade cultural (Hall, 2006).

Os movimentos Regionalista e Armorialista, ocorridos no Brasil, respectivamente, nas décadas de 1920 e 1970, ocupam um espaço de grande importância na história do estado-nação Brasil. Os mesmos aparecem recorrentemente em estudos acadêmicos na área. O Regionalismo foi liderado por Gilberto Freyre, o sociólogo pernambucano com sólida formação acadêmica que nos anos 1920 rivalizou com os intelectuais paulistas que eclodiram o Modernismo. O Armorialismo, por sua vez, encontra em Ariano Suassuna sua principal referência. Suassuna, além de dramaturgo muito conhecido e admirado no Brasil e além-mar, foi professor da cadeira de estética na Universidade Federal de Pernambuco, em cuja condição converteu-se em uma sólida liderança intelectual.

Os dois movimentos são tomados neste estudo para discutir a perspectiva de Identidade Brasileira presente no ensaio “Arte e Cultura Popular”, do poeta e jornalista Torquato Neto, publicado no ano de 1964. A pesquisa foi do tipo documental, tendo sido realizada a coleta e análise dos seguintes documentos: ensaio “Arte e Cultura Popular”, publicados no *jornal O dia* de Teresina em fevereiro de 1964; ensaios de Ariano Suassuna, publicados no *jornal Folha de São Paulo* entre os anos de 1961 e 1965 e o

*Manifesto Regionalista*, divulgado no ano de 1926 no Recife.

Para compreender o pensamento destes intelectuais, introduz-se uma resumida biografia acerca de suas trajetórias, famílias e geografias. Entre os anos de 1944 e 1972, na breve vida de Torquato Neto, que durou apenas 28 anos, coexistiram, enquanto produtores de ideias sobre a identidade brasileira, os intelectuais Gilberto Freyre, que nasceu em 1900 e faleceu em 1987 e Ariano Suassuna, nascido em 1927 e morto em 2014. No ensaio “Arte e Cultura Popular” Torquato Neto apresenta uma defesa de identidade cultural brasileira muito próxima ao pensamento de Freyre e Suassuna, ao colocar as artes populares da região Nordeste do Brasil como manifestações umbilicais da cultura nacional.

Torquato Pereira de Araújo Neto nasceu na cidade de Teresina, estado do Piauí. Filho de um promotor de Justiça e de uma professora, migrou para o estado da Bahia aos 15 anos e, posteriormente, para o Rio de Janeiro, Sudeste do Brasil, onde atuou como poeta, letrista e jornalista. Em 1967 integrou o movimento Tropicalista junto ao chamado Grupo Baiano com Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, sendo sua posição como tropicalista mais cristalizada após sua morte, pelos discursos que incidiram sobre ele. Mas outras identidades reverberam sobre o sujeito Torquato Neto, dentre elas, a de ícone da contracultura e poeta marginal.

Gilberto de Mello Freyre pertenceu a uma família da aristocracia agrária e teve sua formação na área de Letras e Sociologia nos Estados Unidos. Sua obra inaugurou a antropologia histórica no país, tendo como temas centrais a formação da família patriarcal durante a colonização e o surgimento de uma nova ordem brasileira a partir da República. Foi o fundador do chamado Movimento Regionalista na década de 1920. Em 1933, lançou sua obra mais conhecida: *Casa-Grande & senzala* (2003), na qual analisa como fatores estruturais, tais como coerção patriarcal e religiosa se manifestam no cotidiano da sociedade e nas relações pessoais. Em 1964, publicou o livro “Vida social no Brasil nos meados do século XIX”.

Ariano Vilar Suassuna era filho do governador da Paraíba, João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna, assassinado durante a Revolução de 1930 no Brasil. Embora tenha nascido na cidade de João Pessoa, Estado da Paraíba, Ariano Suassuna viveu a maior parte da vida no Recife, em Pernambuco, onde atuou como professor, dramaturgo, poeta e roman-

cista. Teve uma vida profissional ligada às instituições públicas de Cultura, tendo sido secretário de Educação da prefeitura do Recife e secretário Estadual de Cultura de Pernambuco.

A relação pessoal dos três sujeitos aqui referenciados com a região Nordeste do Brasil é muito importante para a compreensão das perspectivas de seus discursos acerca da identidade brasileira.

## **Movimento Regionalista: sentidos sobre o Nordeste**

A identidade regional não é algo natural, mas constituída a partir das relações sociais e das narrativas sobre o ser regional que formam as subjetividades. (Albuquerque Júnior, 2008). Está, portanto, atrelada à linguagem e aos usos que se faz dela, sendo os discursos de Gilberto Freyre, a partir do *Movimento Regionalista*, constitutivos em boa medida da identidade do nordeste.

A base do Regionalismo brasileiro é a sociologia freyriana, que teve como marcos o Congresso Regionalista do Nordeste<sup>1</sup> realizado em 1926, na cidade de Recife, Pernambuco, e a publicação do livro “*Casa Grande e Senzala*”, de Gilberto Freyre, em 1933, obra que também definiu por décadas a imagem cultural sobre o Brasil no exterior, considerando que foi publicado em diversas nações pelo mundo. Embora tenha sido publicado em 1933, ainda exerceu grande influência sobre o pensamento brasileiro nos anos 1960 e segue sendo uma importante referência acadêmica. O conjunta da obra de Gilberto Freyre funcionou como um discurso que valoriza um tipo de relacionamento racial que, por sua vez, ao substantivar a mestiçagem, consolidou a ideologia da democracia racial brasileira (Mota, 2014).

---

1. No Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste, o sociólogo, antropólogo e historiador Gilberto Freyre apresentou o Manifesto Regionalista de 1926, documento em defesa da “reabilitação dos valores regionais e tradicionais”. Os regionalistas liderados por Freyre se opuseram à divisão administrativa do Brasil em estados, conforme estabelecido pela República Federativa em 1889 e propunham um governo baseado em regiões geográficas representadas por legislações locais que respeitassem as características físicas e sociais de cada região. O manifesto também condenou o “mau cosmopolitismo”, o “falso modernismo” e o excesso de respeito por inovações estrangeiras, assumindo uma postura de oposição aos modernistas paulistas, após a Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo. (Freyre, 1955).

Freyre teve uma clara inspiração aristocrática para definir o que é o regional, prescrevendo o regionalismo mais do que estudando uma consciência regional. Com seu discurso sobre a região, Freyre, mais do que a descreve, constrói sentidos sobre ela, uma vez que a experiência social é articulada através da linguagem (Albuquerque Júnior, 2008, p. 8).

Os conceitos de Freyre vêm sendo revisados desde 1967, a partir das realidades sociais e políticas que se configuraram no Brasil e na América Latina, dentre elas, as novas formas de organização do mundo do trabalho, especialmente no campo, com a atuação das Ligas Camponesas. Essas mudanças “[...] acarretaram uma profunda revisão nas ciências sociais, que passaram a atacar vigorosamente as ideologias que se constituíram a partir de uma categoria tão abstrata como a de ‘homem brasileiro’”. (Mota, 2014, p. 93).

Segundo a análise de Mota (2014), a obra de Freyre esconde algumas questões importantes sobre a formação histórica do Brasil. A primeira delas seria a omissão do real sentido da colonização e das relações de dominação no país; a segunda, a apresentação do aristocracia como sendo um democracia, no intento escondendo a caracterização de “senhorio dominante”; a terceira questão diz respeito a não caracterização dos setores dominados, deixando de contemplar as insurreições e os levantes negros do século XIX no Nordeste. De acordo com o estudo ora citado, Freyre faz uma “folclorização” do mundo do trabalho: “Quando Freyre se aproxima de explicação para a dinâmica dos relacionamentos entre ‘dominados’ e ‘dominantes’, intervêm uma tal quantidade de problemas ligados a status e tutela familiar que o objeto evanesce”. (Mota, 2014, p. 105). As fórmulas regionalistas levadas à universalidade, desse modo, “[...] encobrem a história das relações de dominação, em que mitos como o da democracia racial e do luso-tropicalismo servem ao fortalecimento de um sistema ideológico no qual se perpetua a noção de cultura brasileira”. (Mota, 2014, p. 98).

## **○ Armorialismo de Ariano Suassuna**

○ *Movimento Armorial*, instituído no estado do Pernambuco, reivindicou o lugar Nordeste como a essência de uma arte autêntica brasileira

erudita, mas baseada nas raízes populares da cultura, combatendo a ideia de modernidade que “descaracterizaria a cultura”. (Suassuna, 1974, p. 9). A palavra em francês “armorial”, escolhida para definir o movimento, remete aos brasões medievais, aos ferros de marcar boi e as indumentárias de couro dos vaqueiros. (Amaral, 2013).

A arte Nordestina exaltada pelo armorialismo é essencialmente de influência ibérica, sendo ela uma “raiz-tronco” da cultura brasileira, já tendo chegado ao Brasil carregada de elementos populares. Os escritores clássicos da literatura portuguesa seriam exemplos deste enraizamento popular da arte ibérica que tanto influenciou a cultura nordestina. (Suassuna, 2008).

A concepção armorialista de cultura gira em torno de um universo imagético com base em manifestações rurais nordestinas que deveriam ser elaboradas a partir de pesquisas sobre as manifestações populares, especialmente, as do sertão nordestino como a literatura de cordel, a xilogravura e a música popular com uso de instrumentos como a rabeca e o pífano.

A apresentação do movimento ao público se deu pela primeira vez com um concerto da *Orquestra Armorial*, na Igreja São Pedro dos Clérigos, no Recife e com uma exposição de artes plásticas, ambos organizados pelo Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade de Pernambuco, do qual Ariano Suassuna era o diretor. Estes eventos são historicamente os marcos iniciais do Armorialismo, mas para Santos (1999), estudiosa da obra de Suassuna, o movimento Armorial é o anúncio de uma arte que já vinha sendo constituída por artistas do Nordeste deste o final dos anos de 1940.

O movimento Armorial teve, portanto, uma primeira fase, chamada de “preparatória”, entre os anos de 1946 e 1969, quando ainda não havia a denominação “Armorial”, nem a coesão de um movimento, muito menos a difusão de ideias organizadas sobre esta arte. Depois a fase experimental, de 1970 a 1975 e uma romançal, a partir de 1976. (Rodrigues, 1976 como citado em Santos, 1999, p. 24).

A fase preparatória considera o trabalho realizado por Ariano Suassuna e pelo grupo do Teatro do Estudante do Pernambuco (TEP), pelo

Teatro Popular do Nordeste (TPN), pela Sociedade de Arte Moderna de Recife (SAMR) e o Atelier Coletivo. “É um trabalho de descoberta e sensibilização dos artistas e do público do Nordeste em relação à cultura popular, à elaboração, a partir dessa arte popular, de uma arte brasileira original e autêntica”. (Santos, 1999, p. 27).

Santos identifica os seguintes artistas como precursores da arte armorial: Ariano Suassuna, Paraíba – 1946; Francisco Brennand, Pernambuco – 1947; Gilvan Samico, Pernambuco – 1952; Maximiano Campos, Pernambuco – 1968; Ângelo Monteiro, Alagoas – 1967; Marcos Accioly, Pernambuco – 1968; Miguel dos Santos, Pernambuco – 1967; Raimundo Carrero, Pernambuco – 1974; Antônio José Madureira, Rio Grande do Norte – 1971. Todos estes homens, com formação educacional em grandes cidades, colocaram o ambiente rural nordestino como central nas suas produções artísticas.

Nasceram quase todos no que Ariano Suassuna chama de “coração do Nordeste”, os estados irmãos de Pernambuco, Paraíba e Alagoas. Oriundos, na sua maioria, de famílias abastadas, senão ricas, ligadas ao latifúndio, passaram sua infância no sertão, no agreste ou na zona da Mata, em contato estreito com a natureza, as tradições populares e rurais. Transplantados para a cidade, onde realizaram estudos e vida profissional, conservaram do mundo rural uma nostalgia muito forte. Mas todos os artistas e escritores armoriais vivem no Recife, capital econômica e intelectual do Nordeste. Se viajaram pelo resto do Brasil e do mundo – às vezes por muitos anos – todos voltaram ao Recife e, ao contrário da maioria dos membros do Movimento Regionalista de 1926, resistiram à atração cultural e financeira das capitais do Centro-Sul. Esta vontade de serem artistas e criadores nordestinos traduz-se, portanto, em primeiro lugar, por uma recusa do exílio, por uma vontade reafirmada de permanecer vivendo no Nordeste, apesar das dificuldades sociais, econômicas, editoriais e outras. (Santos, 1999, p. 24).

Existem algumas similaridades entre a vida destes artistas e a trajetória de Torquato Neto: o nascimento no Nordeste, o deslocamento

para estudar e viver experiências profissionais em grandes centros urbanos e a nostálgica idealização da infância. A distinção principal é que não havia em Torquato Neto o interesse em regressar ao Nordeste e as suas concepções de arte e de cultura transformaram-se ao longo de sua breve vida e o Nordeste passou a ser um ambiente de inspiração e não de permanência.

A segunda fase do Armorialismo, identificada aqui como fase experimental, compreende o período em que Ariano Suassuna ocupa a função de diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco, quando o espaço institucional é transformado em um laboratório de arte que reúne artistas plásticos, escritores e músicos. Neste período são criados a *Orquestra Armorial de Câmara* e o *Quinteto Armorial*.

O terceiro momento compreende a fase romanesca que, segundo o próprio Suassuna, teve início em 18 de dezembro de 1975, com a apresentação da *Orquestra Romanesca Brasileira*, no *Teatro Santa Isabel*, em Recife. Corresponde também à fase em que Suassuna assume a secretaria de Educação e Cultura da capital pernambucana. Entre as principais ações do movimento deste período estão a política de coedição com a *Editora Artenova*, do Rio de Janeiro e a divulgação da produção de esculptores populares e da tapeçaria armorial.

Idelette Santos (1999) cita o ano de 1981 como o fim do Movimento Armorial, quando Suassuna publicou uma carta no jornal *Diário de Pernambuco*, despedindo-se das atividades de literatura. Por 10 anos ele ficou recluso, dando aulas, mas sem participar de atividades públicas e sem conceder entrevistas.

## **Torquato Neto atravessado pelo folclore**

Em “Arte e Cultura Popular”, Torquato Neto apresenta-se como folclorista e tem ideias similares às daquelas do movimento Armorial, capitaneado por Ariano Suassuna que, por sua vez, sofre forte influência de Gilberto Freyre. Suassuna assimila o movimento Regionalista como uma “lição de independência” no campo da autonomia da cultura e, enquanto “movimento histórico”, não estaria superado no Nordeste. Ele próprio

trata de incorporar os ideais freyrianos para fazer sua arte, dando ao regionalismo termos teóricos de estilo artístico. (Suassuna, 1962, p. 43).

Nesta perspectiva, Suassuna apresenta-se porta-voz de um regionalismo a que chama “de posição”, herdeiro, porém novo, em relação ao de Freyre, que é nomeado de “regionalismo histórico”. O primeiro “[...] tem, como decorrência, entre outras coisas, uma posição artística. Os do segundo tipo são esta posição enquanto assumida por indivíduos ou por grupos num movimento, como o que Gilberto Freyre desencadeou aqui, por volta de 1926”. (Suassuna, 1962, p. 44) No armorialismo de Ariano Suassuna, o regionalismo é incorporado como um estilo artístico anacrônico, onde o tradicional é tido como algo perene e as produções artísticas refletem o ambiente da região. “Minha arte procura se alimentar dessa luz que parte do real e a ele retorna, oferecendo uma resposta domada a sua solicitação fascinante e feroz”. (Suassuna, 2018, p. 48).

Do mesmo modo, os discursos sobre o Nordeste que circularam no século XX nos periódicos e livros estiveram presentes nos escritos de Torquato Neto. É o Nordeste inventado a partir da memória sobre um passado telúrico que o seduz em sua reflexão sobre a cultura. Tanto que no ensaio *Arte e Cultura Popular* ele usa o poema modernista “Evocação do Recife”<sup>2</sup>, de Manuel Bandeira, como objeto que ilustra a sua visão de arte. Assim como Manuel Bandeira evoca com palavras imagéticas o Recife de sua infância (“*Como eram lindos os montes das ruas da minha infância*”), Torquato evoca uma cultura que privilegie o folclore e a tradição. Enquanto Bandeira exalta a “[...] língua errada do povo/ a língua certa do povo/ porque ele é que fala gostoso o português do Brasil”. Torquato Neto louva a grafia dos poetas cordelistas: “Quem diria? Pois está lá a lição. O homem é semianalfabeto (como todos os cantadores nordestinos), grafa as palavras erradamente e é autor de outro folheto cheio de poesia [...]”. (Torquato Neto, 1964e, p. 2).

Se na temática das artes brasileiras deveria prevalecer a denúncia da miséria e do subdesenvolvimento, na estética se recorreria aos elementos do folclore e da tradição, abandonando uma “cultura alienada” e substituindo os estrangeirismos.

---

2. Poema publicado no jornal *Diário de Pernambuco*, Recife, em 1926.

[...] enfim, deixou de comparecer de fraque ao chá das quintas na academia, de citar Shakespeare em francês e cuidar de estruturar definitivamente a cultura nacional dentro do espaço intenso de nossas tradições, do nosso folclore e da miséria fértil da vida nordestina. (Torquato Neto, 1964a, p. 4).

Tratava-se de deixar de lado os versos de Shakespeare e colocar no cerne da produção cultural os versos de Cordel<sup>3</sup> encontrados nas feiras e nas cantorias populares. “O negócio está em se aproveitar esse material, *acentuar-lhe* o que possa ter de social e fazer poesia, romance, teatro, cinema sério, tomando-o como alimento e como tinta”. (Torquato Neto, 1964e, p. 2).

O Nordeste aparece como o núcleo da reflexão torquateana, é um âmago inspiracional, a partir de um lugar físico situado geograficamente com contornos de clima e índices econômicos que remetem à pobreza, mas também como lugar imaginário, definido por contornos culturais historicamente estabelecidos, que servirão de propósito para a reivindicação sobre arte e cultura por Torquato Neto, e também por movimentos politicamente institucionalizados como o Movimento de Cultura Popular (MCP)<sup>4</sup>, explicitamente citado por Torquato Neto em “*Arte e Cultura Popular*”.

Um dos pontos relevantes do debate sobre arte e produção cultural que se deu na década de 1960 no Brasil, diz respeito à discussão sobre os limites e distinções entre popular e folclórico. “Enquanto o folclore é interpretado como sendo as manifestações culturais de cunho tradicional, a noção de cultura popular é definida em termos exclusivos de transformação”. Carlos Estevam considera a cultura popular como “[...] uma ação

---

3. As origens da literatura de cordel remontam das tradições medievais europeias, como as narrativas históricas, novelescas ou fantásticas, as histórias bíblicas e os exemplários (contos usados para ilustrar tratados morais). Este tipo de tradição literária chegou ao Brasil no formato do *libreto* europeu, trazido pelos portugueses e apontado como uma espécie de ancestral do cordel.

4. O Movimento de Cultura Popular foi criado em Recife por estudantes e intelectuais. Institucionalizado como uma associação civil com atuação direta do então prefeito da capital pernambucana, Miguel Arraes, foi extinto em 1964 com a instalação do regime militar no país. Tal movimento de cultura popular constituiu um “projeto político-cultural que visava, através da valorização das culturas dos setores populares, a sua efetiva alfabetização e simultânea organização política, tendo como horizonte utópico a transformação da sociedade local e, sucessivamente, da brasileira”. (SOUZA, 2021, p. 2).

de caráter fundamentalmente reformista” e Ferreira Gullar a compreende como “tomada de consciência da realidade brasileira”. Neste contexto, subverte-se o antigo significado relacionado à tradição e a “cultura popular” não é mais uma manifestação artística do povo sobre sua concepção de mundo, “mas um projeto político que utiliza a cultura como elemento de sua realização”. (Ortiz, 2003, p. 71- 72).

Existem algumas distinções notórias entre Torquato Neto e o armorialismo no que diz respeito à função ou às funções da arte. Torquato Neto a entendeu como um instrumento de ação contra o subdesenvolvimento, destacando uma perspectiva social, se aproximando mais do ideário *cepecista*, que por sua vez, está ligado a uma perspectiva marxista sobre a arte. Ariano Suassuna, por sua vez, deu ênfase maior à questão estética, embora tenha conferido à arte uma função dentro da política cultural internacional, apontando a cultura popular como resistência ao imperialismo cultural de outras nações sobre o Brasil e o fez recorrendo aos argumentos de Gilberto Freyre, tais como a valorização da língua portuguesa e dos elementos culturais luso-brasileiros.

No ensaio “Arte e Cultura Popular” a cultura brasileira é reivindicada por Torquato Neto sob dois aspectos principais: o entendimento da arte como um instrumento de denúncia da miséria nacional e regional e a exaltação do folclore e da tradição como base para uma cultura que ele então enxergava “pura”. Ressalta, neste momento, a percepção de que aquele que quatro anos depois emergiria como um dos “teóricos” do movimento tropicalista opera, então, com uma noção de “pureza cultural”, a qual será central para o Movimento Armorialista. (Nogueira, 2002).

As ideias de Torquato Neto reverberavam, portanto, os discursos em circulação no momento histórico em que viveu. Como explica Charau-deau (2006), os discursos circulantes permeiam a sociedade, moldando a forma como as pessoas pensam, se comunicam e compreendem o mundo, desempenhando um papel crucial na construção de significados e na negociação de poder. Assim, o regionalismo freyriano, o armorialismo suassuniano ou o cepecismo, antes de serem movimentos institucionalizados, foram discursos em circulação na sociedade, influenciando gerações e seus pensamentos. Torquato Neto, enquanto jovem atento às questões de seu tempo também assimilou estes discursos e produziu

novos discursos, a exemplo do texto *Arte e Cultura Popular*. Os discursos circulantes referem-se às narrativas, ideias e representações que se espalham amplamente em um determinado contexto, podendo ser veiculados por meio de diferentes mídias, tais como jornais, televisão e em conversas cotidianas, constituindo o universo cognitivo das pessoas. “O discurso circulante é uma soma empírica de enunciados com visada definicional sobre o que são os seres, as ações, os acontecimentos, suas características, seus comportamentos e os julgamentos a eles ligados” (Charaudeau, 2006, p. 118). Um discurso circula e se dispersa reparando-se em diversos campos de saber, práticos ou teóricos, definindo objetos e, naturalmente, seu modo de ser.

Os três intelectuais referenciados neste estudo, se posicionaram de forma distinta em relação a outro importante Movimento cultural do século XX, o Modernismo<sup>5</sup> de 1922. Freyre e Suassuna assumiram uma postura reativa e Torquato identificou aproximações entre o Modernismo e o Regionalismo. Com a preocupação de não promover o que chamou de “separatismo cultural” entre os movimentos, Torquato Neto sugere que o Modernismo, como formador de uma consciência nacional sobre os problemas de base do país, teria sido um vetor de influência para os escritores regionalistas, de modo que as relações de pertinência entre Modernismo e Regionalismo encetariam as bases de uma cultura nacional.

Torquato Neto, que faz parte da geração de “desencanto” da década de 1960, opta pela ênfase nas aproximações entre os modernistas e o “movimento regionalista de 1926”, como ele denomina aqueles romancistas, enxergando as duas manifestações como expressões de denúncia da realidade brasileira, a partir das quais ele reivindica a arte como arma social.

Os escritores regionalistas haviam protagonizado um pioneirismo ao valorizar uma temática essencialmente brasileira, que, na visão de Tor-

---

5. O modernismo no Brasil tem como marco simbólico a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, no ano de 1922. Promoveu o rompimento com o tradicionalismo cultural associado às correntes literárias e artísticas anteriores: o parnasianismo, o simbolismo e a arte acadêmica. Entre os participantes do evento estavam: Heitor Villa-Lobos na música; Mário de Andrade e Oswald de Andrade, na literatura; Victor Brecheret, na escultura; Anita Malfatti e Di Cavalcanti, na pintura. (Enciclopédia Itaú Cultural: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo359/modernismo-no-brasil>).

quato, seria justamente a expressão artística como instrumento contra o subdesenvolvimento. “[...]começou a fazer da literatura uma arte a serviço de uma luta, arma expressiva, opondo-se frontalmente à desgraça do subdesenvolvimento, apanhando na raiz as suas causas diversas e expondo-as *senvergonhamente*”. (Torquato Neto, 1964a, p. 4).

Esta literatura, que foi denominada depois de *romance de 30* tem como tema central a decadência da sociedade patriarcal e sua substituição pela sociedade urbano-industrial. São obras carregadas de realismo com a busca clara para colocar a literatura em um lugar de significativa importância social.

A década de trinta é um momento de intensa disputa entre os diferentes projetos ideológicos e intelectuais para o país, momento em que as organizações e instituições como a Ação Integralista Brasileira, o Partido Comunista, a Aliança Nacional Libertadora, a Igreja, o Estado e seus ideólogos travam uma intensa batalha em torno da atribuição de um novo sentido à história do país, à nação e ao seu povo. Nesse momento a literatura se converte num meio de luta importante, para se impor como uma visão e como uma fala sobre o real, oferecer uma interpretação e uma linguagem para o país e produzir subjetividades coletivas, afinadas com os objetivos estratégicos traçados por cada micropoder. (Albuquerque Júnior, 2011, p. 234)

## **Nordeste como comunidade imaginada**

Tanto em *Arte e Cultura Popular*, o texto de Torquato Neto de que aqui se fala, quanto no *Movimento de Cultura Popular* e no *Armorialismo* é perceptível o delineamento do Nordeste como uma comunidade imaginada, no sentido de Anderson (2005).

Na ideia de nação como “comunidade imaginada”, as pessoas estão ligadas a outras pessoas que nunca viram, através de laços imaginados de maneira particularista, como as redes de parentesco. A construção da imagem compartilhada sobre o que é uma nação acontece a partir de práticas culturais e administrativas dos estados modernos como forma de organizar a dinâmica de vida dos sujeitos, através do estímulo à formação

de uma identidade comum a estes sujeitos. O nacionalismo deve, portanto, ser compreendido em sua relação com os sistemas culturais que o precederam e não somente com as ideologias políticas. (Anderson, 2005, p. 7, 34).

Assim como ocorre o processo de construção histórica das nações, ocorre também em relação às regiões dentro de um país, como bem explicou Albuquerque Jr: “Falar e ver a nação ou a região não é, a rigor, espelhar estas realidades, mas criá-las”. (2009, p. 27). Neste processo, a História vai criando condições de identificação com o passado, vestindo máscaras, elaboradas permanentemente e ao se tornarem um espaço institucionalizado, a região ganha foro de verdade. “Nossos territórios existenciais são imagéticos. Eles nos chegam e são subjetivados por meio da educação, dos contatos sociais, dos hábitos, ou seja, da cultura, que nos faz pensar o real como totalizações abstratas”. (Albuquerque Jr., 2009, p. 27)

Entre aquelas experiências culturais importantes no processo de subjetivação dos territórios imagéticos, está a literatura. O movimento Regionalista, por exemplo, que é referenciado por Torquato Neto para reivindicar uma cultura brasileira autêntica a partir do Nordeste.

Se o Nordeste em Torquato Neto, aparece como a realidade que é mostrada verdadeiramente pela literatura regionalista, em Albuquerque Junior, é o discurso regionalista que colabora para construir uma identidade regional que vai instituir o Nordeste. Esta identidade é forjada pelo viés da tradição e do folclore, colaborando para manter privilégios sociais ameaçados com o advento da modernidade. Nesta perspectiva, o popular é sinônimo de tradicional e antimoderno, elementos que compõem a imagem do Nordeste, tendo os artistas e intelectuais como propulsores deste pensamento. (Albuquerque Júnior, 2011, p. 92-93).

Se há diferenças dignas de nota entre Ariano Suassuna, Torquato Neto e Gilberto Freyre, estas dizem respeito justamente às técnicas de subjetivação: Ariano e Freyre têm uma vida em linha reta e suas obras podem ser organizadas em termos de uma coerência existencial. Esforçam-se para serem idênticos a si mesmos. Torquato Neto, por sua vez, esgrime contra a linguagem na busca desesperada por fugir de uma identidade fixa. Isso explica, por exemplo, poder-se hoje, a pretexto de uma obra tão urgente, tão temporalmente curta, falar-se de dois movimentos

tão antagonicamente opostos – o tropicalismo e o armorialismo – referenciando o mesmo sujeito.

## Considerações Finais

Na seara da discussão sobre arte como resistência contra as formas de poder institucionalizadas, uma diferença se faz clara entre o movimento armorial e o pensamento torquateano: enquanto o armorialismo promoveu uma preservação da cultura popular a partir de uma política do governo, Torquato Neto defendia a cultura como resistência à pobreza através de um processo de denúncia contra a miséria produzida pela própria organização do estado nação.

Podemos ainda observar as reflexões torquateanas a partir das marcações de diferenças para definir o que é a cultura nacional. Ao buscar identificar o que o Brasil tem de autêntico, Torquato exclui o que é estrangeiro (*não usar fraque ao chá das quintas na academia e deixar de citar Shakespeare em francês*), exaltando o que é “de dentro” e excluindo o que é “de fora”. Esta Xenofobia torquateana permite marcar claramente a diferença entre este precoce Torquato “armorial” e aquele sujeito tropicalista que proclamaria, quatro anos depois, em Geleia Geral, que o bumba-meu-boi e o iê-iê-iê são a mesma dança. (Castelo Branco, 2023).

Outro recurso utilizado por Torquato Neto para definir aquilo que, do seu ponto de vista constituiria uma identidade cultural brasileira, são antecedentes históricos, como a tradição e o folclore. Estas marcações a partir da diferença e da história são apontadas por Woodward; Silva e Hall (2000), porém, estes autores não entendem a identidade como algo permanente e puro, mas como uma relação com a invenção da tradição como “o mesmo que se transforma”. Portanto, a apropriação da literatura de cordel para elaboração de outras manifestações artísticas não representaria uma cristalização da tradição cultural nordestina, mas a invenção de algo novo a partir de algo velho. O que Torquato Neto não enxergou neste momento de sua vida, mas que, claramente, percebeu na sua fase tropicalista.

O ensaio “Arte e Cultura Popular” apresenta um Torquato Neto identitário e até mesmo conservador, que buscava associar-se a um lu-

gar: o Nordeste e a uma essência de país: o Brasil. Este mesmo país será reinventado por ele e seus companheiros em sua fase tropicalista.

Alguns anos depois, no final da década de 1960, no seu trabalho como jornalista e compositor, especialmente na sua fase tropicalista, a produção torquateana vai atuar no sentido oposto, o de dessacralizar a cultura brasileira e inseri-la numa perspectiva plural. Enquanto em *Arte e Cultura Popular*, Torquato estava “[...] interessado em responder o que é o Brasil, onde se situa face às outras nações e o que é que o particulariza e universaliza no cenário mundial”; o Torquato tropicalista procurou “[...] mostrar justamente a impossibilidade de um Brasil puro”. (Castelo Branco, 2023, p. 153).

Seja pela pouca idade que tinha na época, seja pela capacidade de reflexão sobre um tema tão complexo como a cultura brasileira, nos textos *Arte e Cultura Popular*, Torquato Neto demonstra uma conexão estreita com os fatos de seu tempo, como os movimentos culturais que aconteceram antes e que estavam acontecendo ao seu redor, com grande sensibilidade para interpretá-los de forma particular e de antecipar discussões que se firmariam tempos depois, como o caso do movimento armorial, que se institucionalizou em 1970.

## **Financiamento**

Esta pesquisa contou com o financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, através do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE do Ministério da Educação do Brasil.

## **Referências**

Albuquerque Jr., D. M. Receitas regionais: A noção de região como um ingrediente da historiografia brasileira ou o regionalismo como modo de preparo historiográfico. *Anais do XIII Encontro de História Anpuh*, Rio de Janeiro, 2008.

Albuquerque Jr., D. M. *A invenção do Nordeste e outras artes* (5ª ed.). São

Paulo: Cortez, 2011.

Amaral, C. E. Premissas estéticas e ideológicas da música armorial. *Revista Brasileira de Música*, 26(2), 321-334, 2013.

Anderson, B. *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.

Castelo Branco, E. A. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. Teresina: Cancioneiro, 2024.

Charaudeau, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.

*Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. Verbetes Gilberto Freyre. São Paulo: Itaú Cultural. Recuperado de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1785/gilberto-freyre>, 2024.

*Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. Verbetes Ariano Suassuna. São Paulo: Itaú Cultural. Recuperado de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13169/ariano-suassuna>, 2024.

Freyre, G. *Manifesto regionalista*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação. Recuperado de <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1074787#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-558%2C0%-2C1965%2C1099>, 1926.

Freyre, G. *Casa Grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* (52ª ed.). Global Editora, 2003.

Guerra, P. Sul, sertão e flores: Uma propedêutica necessária para compreender as manifestações artísticas contemporâneas do Sul Global. *Anos 90*, 29, 1-15. <https://doi.org/10.22456/1983-201X.120373>, 2022.

Mota, C. G. *Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974* (4ª ed.). São Paulo: Ática, 2014.

Nogueira, M. A. L. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universa-*

lidade da cultura. São Paulo: Palas Athena, 2002.

Ortiz, R. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

Santos, I. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento armorial*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

Suassuna, A. O movimento armorial. Recife: Universitária da UFPE, 1974.

Suassuna, A. *Almanaque armorial* (C. N. Júnior, Org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

Suassuna, A. Teatro, região e tradição. *Folha de São Paulo*. In A. Suassuna, *Almanaque armorial* (2008). Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

Suassuna, A. Genealogia nobiliárquica do teatro brasileiro. *Folha de São Paulo*. In A. Suassuna, *Almanaque armorial* (2008). Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

Hall, S. *Quem precisa da identidade?* In T. T. da Silva (Org.), *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

Torquato Neto. Arte e cultura popular – I. *Jornal O Dia*. Teresina, Piauí, 1964.

Woodward, K. *Identidade e diferença: Uma introdução teórica e conceitual*. In T. T. da Silva (Org.), *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

# Corpo, arte e cultura juvenil no suplemento cultural *Boquitas Rouge* nos anos 1970

*Francisco José Leandro Araújo de Castro*



IMAGEM 01 - Capa do suplemento cultural *Boquitas Rouge* em jornal *O Estado*, 11 de fevereiro de 1973.

O texto a seguir analisa a produção de um jornal – encarte cultural – produzido no início dos anos 1970 em Teresina-PI, chamado *Boquitas Rouge*. Espécie de trincheira cultural, essa breve experiência do jornalismo experimental em Teresina foi uma manifestação de jovens de classe média (Arnaldo Albuquerque, Edmar Oliveira, Durvalino Couto Filho, Conceição Galvão, Carlos Galvão, dentre outros.) Essa parcela da juventude em questão produzia filmes experimentais em Super-8, como *Davi Vai Guiar*, *Miss Dora*, *Coração Materno*. E jornais culturais, como o *Gramma*, *Hora Fatal*, *O Estado Interessante*, muitos deles encartados em jornais de grande circulação. No contexto em questão, início dos anos 1970, se evidenciou a

emergência de novas formas de manifestação política por parte da juventude urbana e de classe média, consumidores de jornais, revistas, discos, cinema e outras manifestações culturais. Em cena também emergem novas demandas sociais e modalidades de fazer política e a criação de novos modelos de subjetividade.

O mundo naquele momento se encontrava em processo de mutação dos padrões de comportamento. Evidenciava-se, então, a emergência de outras virtualidades que surgiram a partir dos anos finais da década de 1960 e trouxeram a necessidade de buscar “novos aportes a serem consumidos por um mundo em inegável mutação” evidenciando no “estilhaçar que aparece na signagem das coisas e nas ameaças terríficas, para alguns, das singularidades” (QUEIROZ, 2005, p. 21.). Nesse sentido, Castelo Branco aponta que nos anos finais da década de 1960, mas também no início da nova década, os jovens envolvidos com o campo da arte:

[...] elaborarão uma linguagem que se proporá nova não apenas em termos de ser “diferente”, mas no sentido de subverter as relações da palavra com as imagens e os objetos. É no interior da linguagem que as vanguardas sessentistas se movimentarão, promovendo um terrorismo do signo, uma subversão do símbolo e da sintaxe e uma guerrilha semântica como aspectos de uma revolução semiológica que pretendia reconstruir a linguagem e reposicionar a criatividade. (CASTELO BRANCO, 2005. P. 76)

O período compreendido entre o fim da década de 1960 e início da década de 1970 é marcado pelo fato de que a dinâmica social se tornava mais complexa, por conta da entrada de novos grupos portadores de questões e interesses diversos. Ao mesmo tempo em que as fronteiras iam se diluindo por conta das novas configurações espaço-temporais, os veículos de comunicação em massa desempenhavam papel importante no que se refere à progressiva mediatização da realidade. Isso afeta a percepção de diferentes sujeitos, com atenção especial à juventude dos centros urbanos, ligada que estava às inserções dos novos códigos, signos de identificação social, tendo em vista a necessidade de se criar um repertório próprio e novas formas de dizer o mundo em questão. Reflexo de um mundo em mutação constante.

Os anos 60/70 - signos da pós-modernidade - marcam a emergência de um mundo cada vez mais mediado pelas maravilhas tecnológicas, um mundo marcado por novas experiências do tempo e do espaço, um tempo de corpos sensibilizados e acuados por novas e intensas experiências e experimentações, tempo da formação de novas sensibilidades, mundo novo onde os sentidos excitados por outras viagens e visagens requeriam a elaboração de novos códigos culturais, de novas linguagens para conseguir apreendê-las, dar a elas significado, dobrá-las como novas subjetividades. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2005. p. 15-18.)

No que se refere à fuga aos padrões de normatização dos sujeitos, parcela da juventude teresinense visualizou nos aparelhos de comunicação em massa, como a TV, um mecanismo de produção das subjetividades juvenis em série. No experimento *Boquitas Rouge*, um jovem cabeludo dispara: “esses heróis da TV estão por fora!”. Ao tempo em que em um mesmo espaço do jornal, um jovem coloca em questão, de forma debochada, o papel da instituição máxima de composição dos sujeitos, dizendo: “Eu também quero a salvação da família!” (*Boquitas Rouge*, 1973, p. 07). Dentro de um quadro de contestação de burla ao papel social que cada uma dessas instâncias representa no seio da sociedade, a juventude teresinense envolvida com o campo das produções alternativas, dava projeção aos sujeitos e práticas comportamentais dissonantes a um modelo padrão. Seu fazer poético-jornalístico buscava abrir campo para novas modalidades de comportamento e novas configurações estéticas. Na tentativa de ampliar os horizontes estéticos então essa parcela da juventude teresinense lançou a moda *Boquitas Rouge*. Esta foi visualmente caracterizada como: “o abrir de uma boca de lábios agressivos, vermelhos, debochados, num permanente exercício de perguntar”. (BARRADAS, 1973, p. 01.)

A prática jornalística do grupo juvenil teresinense teria, a meu ver, como objetivo, romper com a ordem sufocante, moralizante da cidade, da estrutura comunicacional. Romper com as amarras textuais fazendo uso de uma linguagem irônica, debochada, coloquial e, assim, por meio desse efeito explosivo, detonar com a acomodação cotidiana. Durvalino Couto, Edmar Oliveira, Arnaldo Albuquerque, Carlos Galvão entre outros

jovens envolvidos com a produção do jornalismo experimental, fizeram uso inovador da linguagem, por intermédio da produção artística, buscaram tornar as páginas do suplemento cultural um campo de experimentação.

Esse tipo de prática jornalística ligada à produção artística, nos anos 1970, com influência de novas posturas, posições de sujeito, foi possível por conta da noção de fragmentação identitária, pois, no âmbito das posturas e formas de se entender a política tradicional, ela não teria representatividade. Portanto, do ponto de vista das incipientes manifestações do momento, emergiram “novas concepções políticas relativas às identidades, à diferença, à alteridade, à valorização da subjetividade e do cotidiano” (ARAÚJO, 2000, p. 45). Esses impressos se relacionaram com uma prática comum nos anos 1970, a imprensa marginal, alternativa, existencial. Não pelo fato de circulação restrita, pois o suplemento dominical *Boquitas Rouge* e alguns dos suplementos culturais eram vinculados a um jornal de maior circulação. Mas como forma dissidente de discurso contestador ao autoritarismo e censura das instâncias oficiais. Essa prática jornalística tem seu aspecto performático característico, a conotação provocativa para os conservadores, tanto da direita militar como também da esquerda ortodoxa. A ampliação do conceito de política, estendendo-a ao corpo e à crítica às instituições, perpassou as questões da materialidade, da luta de classes, preconizada pelo discurso militante tradicional.

Na produção juvenil teresinense estava presente a intenção de romper com a estética e conteúdo das formas tradicionais de expressão e comportamento impostos, ao mesmo tempo criando novos canais de expressão. Nesse ponto, entendemos que a arte “não se limita a ser um instrumento de luta para desmascarar relações de poder ou valores morais que os discursos ditos científicos emitem, mas, constitui-se por si só, em força plástica em sintonia com a vida” (TÓRORA, 2004, p. 177-178). Sob o ponto de vista dos aspectos que mais influenciaram a produção alternativa teresinense, encontra-se a música, e em especial algumas figuras como Caetano Veloso. Em texto ao jornal *Boquitas Rouge*, Durvalino Couto Filho enfatizava a noção do papel da arte como potencialidade criativa:

Acho que a proposição básica e fundamental de toda arte é fazer com que passemos a vista novamente todos nossos juízos de valo-

res e todas as nossas possibilidades de entendimento e/ou aceitação de inovações destinadas a uma revolução ideológica ou estética. Por isso dou vital importância a CAETANO VELOSO, porque ele sempre nos põe na parede a cada disco novo que lança, a cada música nova que faz. (COUTO FILHO, 1973, p. 05)

No que se refere ao aspecto artístico-comportamental Caetano Veloso, nos anos finais da década de 1960 e nos anos iniciais dos anos 1970, assumiu uma postura que ultrapassou a simples (re)produção musical e se inseriu num quadro amplo de mudanças nas posturas e no entendimento dos sujeitos envolvidos com o campo das artes. Não à toa, Caetano Veloso é um dos membros oriundos do movimento musical tropicalista que exerceu o papel de artista questionador dos velhos hábitos consagrados. Portanto, a postura ultrapassou os velhos ditames da arte e acenou para a possibilidade do entrecruzamento dos campos da arte-política-subjetividade. O artista, dentro dessa vertente, agora não se resumiria apenas à música, mas também aspectos e recursos não-musicais: o corpo, a postura, a letra, a roupa, a dança, dentre outros.

Nesse sentido, a juventude teresinense em questão foi atravessada pela linha de constituição subjetiva experimental do tropicalismo, tendo Caetano como um representante entre inúmeros outros sujeitos praticantes do campo das vanguardas artísticas do período. Por parte do campo aberto pela juventude, a arte experimental se insere “como ato comprometido não com a beleza, a limpeza, o padrão; mas com o risco, o rasgo, o clarão, a descoberta, com a explosão de subjetividades não enquadradas” (SILVA, 2012). A juventude teresinense em questão sofreu o reflexo dessas modificações da percepção em torno da linguagem utilizada fora dos padrões estéticos. Durvalino Couto Filho defendia a tomada de posição por parte do artista e o uso de uma linguagem mais abertamente vinculada à tomada do senso crítico do sujeito. Nesse sentido apontava:

Acho que o tempo requer palavras secas e instantâneas, tão imediatas quanto imediata é a necessidade de equilibrar uma posição crítica e pessoal sobre as coisas que estão acontecendo no ambiente [...] como não poderia deixar de ser já tenho nitidamente incorporada a meu cérebro a famigerada **autocensura**, resulta-

do final de um modo peculiar a minha geração, que pelo menos quer preservar intactos os membros do corpo. (COUTO FILHO, 1973, p. 4. Grifo nosso.)

O texto de Durvalino Couto Filho enfatizou a noção das palavras presas a determinados grilhões de escrita por conta do processo de censura nos meios de comunicação e da linguagem. O suplemento *Boquitas Rouge*, encartado no jornal *O Estado*, priorizava as palavras em liberdade, dançando na escrita poética, em um momento em que era perceptível que as relações sociais e culturais eram dotadas de autoritarismo. Esse segmento percebia que o simples existir é suscetível a diferentes interditos, coações, vigilâncias muitas vezes minúsculas que produzem mais amarras do que a simples ação institucional. O importante era, sob esse aspecto, entender quais os pontos, os locais de produção, constituição dos sujeitos e tentar subjetivar outra *estética da existência*.

[...] o mais importante não são as restrições institucionais que a gente sofre, mas outras mais sutis, que não estão em nenhum papel, mas que nem por isso tolhem menos os nossos movimentos. Estabelecidas dentro das nossas cucas, passam despercebidas a todos. [...] (BARRADAS, 1973, p. 10)

No campo aberto pela produção de jornais alternativos teresinenses, tais como o alternativo *Gamma*, e os encartados dominicais *Hora Fatal*, *Boquitas Rouge* e *O Estado Interessante* do início da década de 1970, percebi que a intenção era a constante ruptura do padrão dominante de comportamento, com as formas dominantes de linguagem e de se fazer arte no período. Uma mudança cultural que se processava, no momento, em vários centros urbanos no Brasil. De acordo com Hall, a mudança cultural pode se processar a partir de metáforas, que também mudam, “apoderando-se da imaginação e permitindo pensar o que aconteceria se as hierarquias fossem derrubadas e se os valores culturais fossem questionados e substituídos por novas configurações e significados”. (HALL, 2003, p. 219.)

As experiências estéticas do grupo juvenil teresinense, nos anos de 1972 e 1973, no que se refere às inovações no campo da produção artísti-

ca, tinha como um dos símbolos o suplemento cultural *Boquitas Rouge*. A tentativa de fazer uma conexão visceral entre a arte e a própria existência levou esses jovens a se reposicionarem diante do papel da arte e desta para o cotidiano. De acordo com Maria Paula Nascimento Araújo, em *A utopia Fragmentada*, o período trouxe a noção da (re)significação da luta política, a tarefa de “politizar as questões ligadas ao cotidiano, ao subjetivo, ao privado, às relações pessoais, tendo sido um dos responsáveis pela tentativa de reinventar a política nos anos 1970”. (ARAÚJO, 2000, p. 19.)

A proposta político-cultural do grupo, tendo como mote “o beijo como arte da existência”, foi pensada, segundo Durvalino Couto Filho, quando projetaram um jornal que fosse relacionado ao experimento de um dos membros do grupo. Segundo Couto Filho, “o Arnaldo Albuquerque se vestia com um sobretudo preto e pintava os lábios de batom vermelho, bem forte. Daí ele saía beijando os amigos na praça, onde a gente se reunia, marcando no gesto do beijo, a inovação e intervenção poética” (COUTO FILHO. *Entrevista*, 2012.). De acordo com o que indica o próprio suplemento cultural: “O Arnaldo foi um dos lançadores da moda *Boquitas Rouge* (lábios pintados de vermelho) a qual [já começa] a pegar no meio dos nossos jovens”. (*Boquitas Rouge*, 1973, p. 08).

Tentativa semelhante tinha sido proposta por meio de outra iniciativa de intervenção artística no espaço da cidade. Os *happenings*, comuns nos anos 1960 e 1970, foram assimilados e subjetivados por essa fração da juventude em Teresina, particularmente por Arnaldo Albuquerque, que visualizou a proposta de uma arte interativa, numa tentativa de se expandir o campo de atuação do artista, e que tinha como ponto central fazer a arte sair dos locais consagrados e tomar conta das ruas. Nesse propósito é que Arnaldo cria uma espécie de busto de seus colegas jovens artistas – Durvalino Couto, Edmar Oliveira – entre outros e os expõe na Avenida Frei Serafim, espécie de artéria central da cidade e foi deliberadamente quebrando-os para a surpresa e espanto dos transeuntes na movimentada avenida.

O suplemento *Boquitas Rouge*, fruto das experiências juvenis, foi marca, assim como o *Estado Interessante*, *Hora Fatal*, entre outros suplementos culturais, da necessidade de abertura de canais de comunicação, canais de inserção das novas linguagens à disposição da juventude, de suas

percepções, visões de mundo. Isso, segundo os mesmos, com liberdade de criação, sem a necessidade de um elemento, de um eixo central de produção a definir o uso da linguagem.

Ora cara como discutir a linha de um jornal destinado a corda bamba? Arte dirigida não, cada um faça o que puder, fora de projetismos. Eu ainda não falei nada, agora eu vou falar nada com uma geleia particular nesse suplemento assim assado. Principalmente assado. Traz uma coca-cola enquanto a gente não arranja uma propaganda. (*Boquitas Rouge*, 1973, p. 8.)

A prática jornalística sem um programa pré-definido, onde cada um faz o que quer e o que puder nas páginas do suplemento cultural *Boquitas Rouge*, encontra viabilidade por conta da busca por liberdade de escrita que caracteriza a produção jornalística desses jovens. A tentativa de fazer um elo entre as mudanças comportamentais sentidas por parte de uma fração da juventude no período envolvida com o campo da produção jornalística, com a verve artística, encontra a matéria-prima nessas novas práticas jornalísticas emergentes:

O momento de pôr em questão os valores, rebelando-se contra os costumes. Os conceitos, repassados pelos pais ou por outros instrumentos de serialização, como a escola, se revelariam insuficientes para dar conta de compreender um mundo que apesar de ser marcado pela velocidade de suas mutações, parecia resistente e reativo a mudanças justamente em termos dos valores e hábitos consagrados. (CASTELO BRANCO, 2005, p. 61)

Os hábitos consagrados, o dito conservadorismo da sociedade da “superprovíncia”, da *Terra de Antares*, assim como se observava em alguns centros urbanos do país, pareciam contrários às mutações que marcaram o período. Os jovens artistas teresinenses encontram como fonte ideal o processo de mutação dos hábitos juvenis:

To be or not to be  
Eu canto e penso danço e corro

ando e esqueço falo e não vejo  
olho e não calo troço e não digo  
é tudo isso pessoal  
**a gente pode fazer tudo que der na telha** (o grifo é meu)  
sem se amarrar num troço só.  
Eu sou eu por dentro e por fora  
Apesar de me conhecerem de diversos modos  
Com diversas máscaras  
mas minha máscara é uma só  
Já tô saindo do caminho não quero falar  
de máscaras e mascarados  
quero falar de coisas mais concretas  
boquitas rouge etc. e tal  
vamos botar pra frente com vontade este  
negócio que chamam de jornal por essas bandas  
(ALENKA, 1973, p. 6.)

Enfim, o período também trouxe a emergência e a inserção do corpo enquanto elemento da luta micropolítica. O uso do corpo pelas mulheres, a minissaia, a pílula, e por parte dos homens suas indumentárias “afeminadas”, cabelos longos, questionam o que tradicionalmente se determinou através de códigos binários de identificação, o que seria de usufruto “apropriado” para o homem e a mulher. Foi principalmente na estrutura corporal onde se inscreveram e se materializaram as irrupções de novas posições de sujeito. Nos textos, esses jovens acenam com posturas que fossem conectadas com a pluralidade de maneiras de utilização do próprio corpo. O movimento das vanguardas artísticas no período, entendeu que o corpo sofria o reflexo das estruturas condicionantes sociais. O corpo, nesse sentido, se mostrava como a instância privilegiada de atuação dos micropoderes disciplinares, sendo pensado como o campo de batalha no qual se travam conflitos cotidianos entre as exigências da normalização disciplinar e as *linhas de fuga*, de resistência. (DUARTE, 2008, 48.)



IMAGEM 02 - Apresentação de Edmar Oliveira, suplemento cultural *Boquitas Rouge*. A prática jornalística do grupo teresinense envolvia a problematização das noções tradicionais de gênero. Na imagem, a postura de Edmar enfatiza a quebra dos ditames com relação a um tipo de vestimenta e postura masculina nos anos 1970. *Boquitas Rouge*. Em: *Jornal O Estado*, Teresina, fevereiro de 1973.

Nome: Edmar

Um pretexto, um texto. atestanto o  
atestado de nascimento da boca vermelha.

Na piçarra, no porenquanto, por enquanto eu vou, eu sou, eu dou.  
[...]

Idade: 21 anos

São anos de mais em cima de uma boneca loura, louca [...]

Cabelo: castanho-claro

Um pouco louro e um pouco grande para o que eu quero dizer [...]

Pausa: Teresina é meu amor, um gosto de sal na boca. (OLIVEIRA, 1973, p. 7)

A apresentação de Edmar Oliveira no suplemento cultural *Boquitas Rouge* aponta para a emergência de pequenos comportamentos desviantes. Diante de um mundo marcadamente reacionário às transformações do desejo, a experiência de Edmar, assim como de outros jovens artistas,

apontava para “dobras subjetivas que concebem os processos de subjetivação como ensaio, como processo ético e estético que buscam produzir modos de vida e de existência inéditos” (SANTAELLA, 2004, p. 20). A luta desses jovens, portanto, se dava através das formas de linguagens, do caráter do experimentalismo que se estendeu na poesia, nas artes plásticas, na música, no comportamento e, conseqüentemente, em novas formas de ser, sentir e pensar de uma geração.

Esses movimentos de criação das singularidades afrontam, sobretudo, as subjetividades neuróticas do sistema capitalístico. O que define fundamentalmente esse modo capitalístico de subjetividade enquadrada é o terror ao outro e, portanto, “ao devir e à morte, e à instauração de uma utopia da unidade, uma ilusão de completude, mantida pela tutela que este terror exerce sobre a subjetividade e que tende a sabotar todo e qualquer movimento de criação da existência”. (ROLNIK, 1993.)

A produção do suplemento cultural *Boquitas Rouge*, por Edmar Oliveira, Carlos Galvão, Durvalino Couto Filho, entre outros jovens, foi pensada como um aceno contra a censura, como um investimento de arte-luta e da escrita de si. Buscavam então a liberdade – não a pensada em termos institucionais, mas a que vem “da ordem dos *ensaios*, das experiências, dos *inventos*, tentados pelos próprios sujeitos que, tomando a si mesmos como prova, inventarão seus próprios destinos”. (SOUZA FILHO, 2011.). Entendo essas práticas como *micropolíticas das resistências*, sob o ponto de vista de se desenrolarem num âmbito da produção das subjetividades em constante confronto entre a sujeição aos diversos mecanismos dispersos em meio ao corpo social, ou à confrontação a partir da escrita de novos modelos de subjetividade. A prática jornalística juvenil é “guerrilha da informação, a subversão organizada da circulação das informações, a ruptura da relação entre emissão e circulação de dados” (GUATTARI, 1981, p. 57). Segundo Guattari e Rolnik:

O que há é simplesmente uma produção de subjetividade. Não somente uma produção da subjetividade individuada – subjetividade dos indivíduos – mas uma produção de subjetividade social, uma produção da subjetividade que se pode encontrar em todos os níveis da produção e do consumo. E mais ainda: uma produção

da subjetividade inconsciente. A meu ver, essa grande fábrica, essa grande máquina capitalística produz inclusive aquilo que acontece conosco quando sonhamos, quando devaneamos, quando fantasiados, quando nos apaixonamos e assim por diante. Em todo caso, ela pretende garantir uma função hegemônica em todos esses campos. (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p. 16.)

Nesse quesito defendo a ideia de que o experimento *Boquitas Rouge* funcionou também enquanto um “instrumento de experimentação de linguagem e de afirmação de visões *subterrâneas* de mundo” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 25). Nesse sentido importa observar na feitura do suplemento cultural alguns aspectos, tais como: o gestual, a postura irreverente e questionadora, o cabelo grande por parte dos homens, bem como a maneira como esses jovens questionavam o papel social e as relações de gênero padronizadas. Na imagem e texto a seguir ilustra-se bem esses aspectos.



IMAGEM 03 - Carlos Galvão burla as posturas tidas como aceitáveis por parte dos segmentos sociais. A vestimenta visualizada enfatiza os usos de parte da juventude entre o que é usual para o homem e/ou para a mulher. *Boquitas Rouge*. Em: Jornal O Estado, Teresina, fevereiro de 1973.

Homens cheguei, baixei e saraivei pintando nas bocas e jornais – batom – BOQUITAS ROUGE, um jeito indireto de dizer as coisas diretamente nas caras das vergonhas, dos medos. Um jeito de dizer, um lugar pra dizer, um lugar legível pra dizer pra ficar bem claro que eu não marco touca – eu sou é louca. BOQUITAS ROUGE UM GALHO PRA CADA MACACO. Vale tudo desde que seja fora do zoológico.

BOQUITAS ROUGE, casamento com separação de bens, meta-linguagem e a fruta que nos faliu todo mundo tem boca e a papa é pouca.

PS – Há quem diga que Carlos Galvão é piauiense, mas pairam dúvidas a respeito no ar. Será um avião, um pássaro, não é uma super-mulher. (GALVÃO, 1973, p. 08)

Podemos, a partir desses experimentos jornalísticos, pensar em artimanhas de burla ao lugar do sujeito no jogo das identidades. A identidade, nesse sentido, pode ser pensada como lugar provisório assumido pelos sujeitos. Nesse caso ela diz respeito, sobretudo à escrita da identidade no corpo, pois, como aponta Woodward (2000), “o corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento nas fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade” (WOODWARD, 2000, p. 15). A identidade nesse caso remete àquilo que *se torna*, ao cambiante, não àquilo que *se é*, à diferença e não somente à homogeneidade ou à integridade do sujeito (HALL *apud* SILVA, 2013, p. 109.) É evidente no movimento *Boquitas Rouge* a emergência de outra maneira de utilizar o corpo, experimentando a quebra, a abertura às possibilidades de se pensar para além dos binarismos que regem os comportamentos sociais, as noções tradicionais de entendimento do sujeito.

Vale ressaltar que o momento era propício às pequenas insurgências em torno de outras posições de sujeito, de outras potencialidades e formas de entendimento do papel social dentro das relações de gênero. Foi nesse contexto que os novos movimentos sociais emergiram, “desafiavam e desnaturalizavam as definições modernas da homossexualidade e da heterossexualidade, assim como os códigos sociais dominantes”, o que faz com que se percebesse o “desejo de liberação das formas de sujeição impostas pelo Estado e pela cultura da modernidade”, colocando em evi-

dência, sobretudo, no domínio das vivências, “a pauta da reinvenção de si, das possibilidades de se viver diferentemente do que se vive, experimentando-se a si mesmo a partir de livres escolhas e de novas interpretações”. (FEITOSA; RAGO, 2008, p. 108)



IMAGEM 4 - Durvalino Couto Filho em apresentação para o *Boquitas Rouge*. Suplemento cultural *Boquitas Rouge*. Em: *Jornal O Estado*, Teresina-PI. Fevereiro de 1973, p. 8.

Eu sou o durval  
lindo lendo levando junto com a turma  
o recado pecado adiante.  
antes de tantas BOQUITAS ROUGE  
já trabalhei (sempre com a turma)  
em inúmeros números de frutíferos jornais  
semanais, anuais, infernais – enfim!  
se alguma coisa valeu, vocês já deviam saber  
agora que BOQUITAS ROUGE apareceu  
em meio de toda essa confusão general  
quero deixar bem claro que as dúvidas  
morreram, que renasceram novas forças  
capazes de tocar o barco cada vez e  
cada dia mais pra frente,  
oquei?

resta esperar, só lhe custa a vida:  
domingo que vem  
BOQUITAS estará nas bocas  
até lá.  
(COUTO FILHO, 1973, p. 7.)

No cenário dos anos iniciais da década de 1970 as práticas sociais de alguns sujeitos envolvidos com a produção artística remetiam a uma reutilização dos corpos. Esses corpos, outrora acuados pelo conservadorismo da sociedade, se tornam provocativos, requebrantes e indisciplinados, questionam pouco a pouco a serialização comportamental e marcam a emergência de outras corporeidades, da sexualidade nas fronteiras do viver micropolítico, pois passam a enxergar que a política está onde ninguém a via, ou seja, descentra-se o foco e passam a perceber que há uma política do cotidiano, que a vida e a gestão do corpo, da sexualidade, da família, da escola, da relação com os saberes, com os médicos, com os psiquiatras, que tudo isso tem uma dimensão política. (CANTON, 2009, p. 24)

A maneira como o grupo juvenil teresinense entendeu a produção das atividades criativas percorreu a necessidade de não deixar se enquadrar e de não se solidificar dentro de quaisquer que sejam os diferentes “ismos” que produzem um conceito sobre os experimentos como algo uno, coerente e estável, sobre o que se quer plural e não se fixa sobre um código de identificação único:

A realidade atual exige uma diversificação lógica dos indivíduos. preocupação, por exemplo, sobre o que iríamos fazer neste jornal demonstra isso. longa discussão em torno do que se propunha a fazer [...] pintar os lábios não é estetizar o rosto do homem, se se pensar no vedetismo movimento alegórico que é de certo modo (ou todo) deve-se concluir que o símbolo [...] é uma das armas para o sustento de algo, que alguém, alguma academia ira batizar com mais um ISMO. (PEREIRA, 1973)

Sob esse sentido implícito no texto do autor de codinome Xico Pereira, entende-se a necessidade de contínua movimentação no interior das artes, sob o intento de não se deixar articular a nenhuma amarra institu-

cional ou acadêmica. Naquele momento a produção artística no estado do Piauí passava por critérios de legitimação, da aprovação de uma maneira pré-estabelecida pelos padrões de produção do que seria “bom” e do que seria “ruim” do ponto de vista artístico, por meio de conselhos de cultura e academias. Referência nesse sentido foi a criação de órgãos ligados ao fomento da produção intelectual, como o Conselho Estadual de Cultura, bem como do crivo da Academia Piauiense de Letras ao que se entendia de maneira única por cultura no estado.

A estética do experimento, proposta por Arnaldo Albuquerque e o grupo juvenil, por seu lado, tinha o sentido de fazer com que se entendesse uma arte dessacralizada, uma arte voltada para as ruas, que trouxesse a polifonia urbana para dentro das linguagens culturais, que pudesse modificar a relação distanciada entre arte e vida. Além de questionar os aparatos repressivos que a sociedade utilizava, essa juventude buscava também “passear no astral” da cidade, ou curtir “certos baratos”, no *Bar Pharmácia*, local privilegiado para mais uma investida no campo das criações experimentais.



IMAGEM 5 - Arnaldo Albuquerque, idealizador da moda *Boquitas Rouge* lábios pintados de vermelho, em Teresina-PI. Apresentação do Suplemento dominical *Boquitas Rouge*. Suplemento cultural *Boquitas Rouge*. Em: *Jornal O Estado*, Teresina-PI. Fevereiro de 1973, p. 8.

Na apresentação do experimento artístico *Boquitas Rouge*, Arnaldo Albuquerque, cineasta, pintor, artista plástico, foi um dos jovens mais criativos, que instaurou em seu próprio corpo a marca de vivências da juventude envolvida com a produção cultural e a invenção de novas sensibilidades. Arnaldo é figura chave para compreender as experiências estéticas do grupo, fruto de visões de mundo desarticuladas da ideia de cultura institucionalizada. Arnaldo, a meu ver, ilustra bem as singularidades que marcam as experiências de uma parcela da juventude teresinense. Não somente por sua intensa atividade e produção cultural, mas por identificar e propor novas formas de atuação artística em uma cidade ainda tida como tradicional e mesmo em contexto de cerceamento das manifestações políticas e culturais.

## REFERÊNCIAS

### Livros

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

CANTON, Kátia. *Da política às micropolíticas*. São Paulo. Ed. WWF Martins Fontes, 2009.

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

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely, **Micropolítica**: cartografias do desejo: Petrópolis: Vozes, 2010.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsões políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ROLNIK, Suely, **Cartografia sentimental**: transformações contemporâ-

neas do desejo, Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2007.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura, São Paulo: Paulus, 2004.

SILVA, Tomás Tadeu da (org.). *Identidade e Diferença*: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis/ RJ: Vozes, 2000.

### **Matérias de jornais**

Alenka, Zé. Boquitas Rouge. Em: jornal *O Estado*, fevereiro de 1973. p. 06

*Boquitas Rouge*, Em: Jornal *O Estado*, 11 de fevereiro de 1973, Teresina-PI, p. 07.

BARRADAS, Haroldo. *BRAZIL. a rising super power. no question about it.* Boquitas Rouge. Em: Jornal *O Estado*. 18 de fevereiro de 1973.

COUTO FILHO, Durvalino, Jornal *Boquitas Rouge*, 18 de fevereiro, 1973.

COUTO FILHO, Durvalino. *Pecado recado*. In: Jornal *Boquitas Rouge*, Jornal *O Estado*, 18, fevereiro de 1973.

OLIVEIRA, Edmar. *Apresentação Boquitas Rouge*, Em: Jornal *O Estado*, 11 de fevereiro de 1973, Teresina-PI, p. 07.

PEREIRA, Xico. *VIR VER TERROR*. Em *Boquitas Rouge*, Jornal *O Estado*, 18 de fevereiro de 1973.

### **Artigos**

DUARTE, André. Biopolítica e resistência: o legado de Michel Foucault. Em: *Figuras de Foucault*. Org RAGO, Margareth, VEIGA NETO, Alfredo. 2, Ed Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2008.

FEITOSA, Lourdes; RAGO, Margareth. Somos tão antigos quanto

modernos? Sexualidade e gênero na antiguidade e na modernidade. In: RAGO Margareth; FUNARI, Pedro Paulo A. (Org.) *Subjetividades antigas e modernas*, São Paulo, Annablume, 2008.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomás Tadeu da (org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis/ RJ: Vozes, 2000.

TÓTORA, Silvana. ressonâncias entre experimentos do fora. In: *Kafka e Foucault: sem medos*. Edson Passeti (org.), Cotia- SP. Ateliê editorial, 2004.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. Imprevisíveis significados. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

ROLNIK, Suely. A MORTE DE FÉLIX GUATTARI. Em: *Cadernos de Subjetividade / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP*. - v. 1, n. 1 (1993) - São Paulo, 1993.

SILVA, Jailson Pereira da. O palhaço degolado: esgrimas de Jomard Muniz de Brito em torno da noção de povo brasileiro. Em *História, Arte e Invenção: narrativas da história*. In: CASTELO BRANCO, Edwar de; MONTEIRO, Jaislan Honório. São Paulo: Intermeios. Brasília CNPq. Teresina; EDUFPI, 2012.

SOUSA FILHO, Alípio de. Foucault: o cuidado de si e a liberdade ou a liberdade é uma agonística. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de; VEIGA NETO, Alfredo; SOUSA FILHO Alípio de. (org.) *Cartografias de Foucault*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

## **ENTREVISTAS**

COUTO FILHO, Durvalino. *Entrevista* concedida a Francisco José Leandro Araújo de Castro em: 22/11/2012.

# Jomard Muniz De Britto: as peripécias de um palhaço degolado no *Pernambucâncer*

**Fábio Leonardo Castelo Branco Brito**

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

(Jomard Muniz de Britto)

Caminha pelas ruas da cidade do Recife uma figura aparentemente inofensiva. Um sujeito alto, de cabelos brancos, óculos, um olhar dócil e levemente contemplativo. Olhando-o de longe, aparenta um senhor que sai de casa todos os dias para andar pelas praças, cujo corpo profundamente disciplinado faz com que pareça um “bom velhinho”, que habita a subjetividade de crianças desejantes de alguém que lhes represente a segurança e a estabilidade oferecida por setenta e alguns anos que a fisionomia, ainda que de maneira vacilante, lhe confere. É fato que sua aparência indica que ali residem muitas histórias, afinal, como todos nós, ele é cria de frases, e, tal como diz Albuquerque Júnior (2012), a pretexto do filósofo francês Michel Foucault, as utiliza para falar das gentes, das coisas e de si mesmo, embora pareça contemplar um conjunto de frases que o encharca ainda mais do que aos outros, deixando-o submerso. É essa aparência que nele se enxerga à primeira vista, de alguém que ali já se encontra entregue aos desígnios e à providência divina, que nos coloca diante de um dos muitos enigmas que ele nos propõe: há ali um conjunto inusitado de palavras rachadas, que se desdobram não apenas sobre

os outros, mas sobre si mesmo, um conjunto incidente de discursos, de verdades autobiográficas, desejosas de serem lançadas ante aqueles que sobre ele se propõem a falar.

A imagem aparentemente passiva de Jomard Muniz de Britto pode, ainda que por pouco segundos, embaçar os múltiplos discursos com os quais o mesmo desejou conviver. *Palhaço degolado, setentonto bricoleur, mau velhinho*, apenas para citar os mais conhecidos. Sua fuga dos discursos normatizadores lhe conferiu um outro discurso, forjado a partir dele sobre si mesmo. Um discurso potente de autobiografia, que faz dele uma cria de suas próprias frases, imerso naquilo que ele configurou como um formato cristalizado de falar de sua potência criativa em dissolver os modelos tradicionais, de tratar questões tais como a cultura brasileira, o corpo e as sexualidades, os usos da educação e da pedagogia, as relações para com a cidade do Recife e seus veículos de comunicação. O corpo de Jomard, desejoso de parecer rizomático, um sistema aberto de conceitos (Deleuze & Guattari, 1995), parece, ao contrário, demarcar-se como uma raiz, cujo outro desejo, em contradição ao anterior, é fincar-se a partir de uma análise sua. Talvez unívoca e autoritária. Talvez extemporânea. Talvez involuntária, e fruto apenas de seu acolhimento daqueles que sobre ele desejaram escrever, e, seduzidos pela sua escrita de si (Foucault, 2014), tornaram-se escritores de um Jomard em-si, idêntico a si mesmo. Talvez.

As questões de ordem biográfica – ou, quiçá, autobiográfica –, bem como as leituras realizadas sobre Jomard Muniz de Britto, ao longo de um manancial de pesquisas acadêmicas produzidas a seu respeito (Maia Júnior, 2009; Melo Neto, 2011; Santos Filho, 2012), levam a refletir sobre os múltiplos descaminhos de biografar um sujeito que transitava pela polêmica em torno de suas próprias práticas. Nisso, cabe lembrar de outra figura, cuja trajetória notadamente polêmica, ainda que muito mais curta, me serviu de inspiração para pensar as questões e contradições em torno de Jomard: o próprio Foucault, referenciado anteriormente. Em 1994, o professor de filosofia da universidade francesa de Amien, Didier Éribon, publicava *Michel Foucault e seus contemporâneos*, cuja primeira edição, no Brasil, data de 1996. Espécie de resposta tanto à biografia publicada por ele próprio sobre esse intelectual francês em 1989 quanto às críticas sofridas por esta, tanto por parte da intelectualidade francesa quanto da

norte-americana, o livro de Éribon não apenas se tratava de uma tentativa de observar as relações construídas entre Foucault e seu tempo, ou entre Foucault e outros sujeitos proeminentes da intelectualidade de seu tempo – como Georges Dumézil, Roland Barthes, Jacques Lacan, Jean-Paul Sartre, Georges Canguilhem, Jünger Habermas e Louis Althusser, dentre outros – mas também de estabelecer um diálogo com as muitas formas com as quais Foucault havia sido biografado, e, no limite, sobre a própria construção de uma biografia. Nas primeiras linhas do primeiro capítulo do livro, intitulado *Filosofia e homossexualidade*, Éribon lança uma questão basilar sobre o ofício do biógrafo: seria possível estabelecer um elemento central a partir do qual caberia traçar a história de um personagem? Mais do que isso: haveria uma maneira como esse mesmo personagem gostaria de ser narrado? Para determinados personagens, a própria escrita de sua biografia se constitui como algo viável?

Todas essas questões, que mobilizaram suas linhas a respeito de Michel Foucault, resultam das críticas sofridas pelo trabalho primeiro de Éribon sobre esse sujeito, marcado, assim como o personagem que protagoniza esta tese, pela contradição. Foucault, assim como Jomard Muniz de Britto, trata-se de um homem potente de enigmas, que por muitas vezes rejeitou a noção tradicional de sujeição a certos signos de seu tempo, e, em tantos outros momentos, participou ativamente deles. Como o personagem francês biografado por Éribon, Jomard é pedaço de um tempo atravessado por potências revolucionárias de diferentes naturezas. Foucault vivenciou as movimentações de Paris em maio de 1968, enquanto Jomard vivenciou a efervescência política e cultural do Brasil que transitava entre as reformas de base de João Goulart, apoiado pelo então governador de Pernambuco, Miguel Arraes, e a instauração do regime civil-militar, inaugurado em 1964.

Assim como Foucault, Jomard atuou como professor universitário de Filosofia. Assim como Foucault, foi presente em Jomard a incidência dos discursos normatizadores do corpo, aos quais esse, muitas vezes, fugiu, escapou, vazou, e pelos quais, por tantas outras vezes, pode ter sido capturado. Se o filósofo francês bebeu nos escritos de Friedrich Nietzsche, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Pierre Klosowski, Jomard se movimentou entre as bases intelectuais europeias e norte-americanas e

as produções de uma intelectualidade brasileira que, desde o século XIX até o presente, fincaram uma certa linha constituinte de sentido à cultura brasileira: Joaquim Nabuco, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior, Ariano Suassuna. Semelhante a Foucault, Jomard pareceu, ao longo de sua trajetória, ser marcado por humor polêmico, um sorriso de Mona Lisa, tal como enxergado em Foucault (Albuquerque Júnior, 2007), expresso nos neologismos que ele forjou, numa invenção de palavras, resultado de seu sentimento inquieto de que a língua existente é por demais tradicional, por demais reacionária, não dando conta das ideias com as quais ele se autobombardeia todos os dias.

O livro escrito por Didier Éribon sobre Foucault traz consigo as críticas sofridas por seu autor, quando da biografia publicada em 1989. Duas dessas críticas podem ser tomadas como pauta para a análise que faço aqui sobre a atitude de escrever sobre Jomard Muniz de Britto e sobre pensar, a partir dele, um conjunto incerto de contemporâneos. A primeira delas, lançada a partir de estudiosos franceses, o acusaram de tomar a obra de Foucault a partir de sua homossexualidade. Nesse sentido, o livro de Éribon era acusado de pautar a análise de um intelectual a partir de uma questão particular na vida – crítica tomada pelo seu autor como inerente ao conservadorismo francês da época, para o qual, segundo ele, o fato de tratar de um intelectual homossexual deveria suprimir essa dimensão de sua existência. A segunda crítica, partindo dos leitores norte-americanos, ia, surpreendentemente, no sentido contrário: acusavam Éribon de pouco ter explorado a homossexualidade de Foucault, suas práticas e seus amantes. Como aponta seu autor, de um lado este foi criticado por escrever uma biografia. Por outro, foi acusado de não ter escrito, verdadeiramente, uma biografia (Éribon, 1996). Haveria, no entanto, uma forma “correta” de se escrever uma biografia?

Havemos de compreender que os sujeitos são descontínuos. Não é possível observá-lo como um idêntico a si mesmo, como alguém que existe para fora de suas contradições. Pra compreendê-los, “é preciso conhecer os anseios primordiais que este deseja satisfazer. A vida faz sentido ou não para as pessoas, dependendo da medida em que elas conseguem realizar tais aspirações. Mas os anseios não estão definidos antes de todas as experiências” (Elias, 1995, p. 13). Em torno desse personagem de

multifacetadas, circula o questionamento que não quer calar: como Jomard atravessa a identidade do garoto e do professor universitário, chegando, finalmente, a um pretense detonador da *linha evolutiva da cultura brasileira* (Cf. Brito, 2018), na qual ele próprio esteve tão inserido? Como chegou a ser aquilo que é, e em que momento começou a rugir dentro de seu peito a necessidade de ser, ele próprio, o escritor da quimera de sua origem?

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

Filho da pernambucana Maria Celeste Amorim Silva com o paraibano José Muniz de Britto, nasci na rua Imperial, bairro São José, em 1937. Sou híbrido de nascença, mas errante por opção anti-

provincial. 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, 2007, 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 suscinta 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 do conto *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 auto narrativa, uma invenção de si mesmo, uma auto invenção, ou, em outras palavras, uma escrita de si.

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

Era um rapaz que ainda não amava os Beatles, mas ouvia e decantava Caymmi, Noel Rosa, 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 primeira mão nosso prematuro ensaio: “Contradições do homem brasileiro”. Que foi retirado das livrarias pelo regime militar.

Mais uma vez: não estamos falando do terrorismo na Revolução Francesa. Com Paulo Freire aprendemos, além da visceral gene-

rosidade, 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 órfãos de tudo. Até mesmo das Luzes e das sombras. Hoje sobrevivemos entre a Caetanave (isso ainda resiste?) e a constelação manguê beat. Que sobrevivência é essa? O buraco somos nós (Adriano, 2016).

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 manguêbeat (um de seus pretensos “herdeiros”), como resistências fugazes, pouco firmes, aos fascismos do presente na qual o texto era escrito. Outras remetências do texto, tais como a que Jomard endereça a Glauber Rocha, igualmente aparecem como uma tentativa romantizada de conceber e instaurar um sentido saudoso sobre o passado, igualmente autorizado pela sua maneira, próprias daquele tempo, de escrever sobre si mesmo, inscrevendo numa certa ordem do tempo. Em outra entrevista, dessa vez concedida ao suplemento cultural *dZine*, em 2000, Jomard indica, mais uma vez, seu desejo de linearização de sua trajetória e de produção de uma certa ilusão biográfica a respeito de si mesmo:

Sou de uma geração que começou a se (a)firmar entre os finais da década de 50, com o cineclubismo e seus debates sobre Cinema, e inícios dos anos 60. Cursando Filosofia, experimentei uma ‘iniciação’ aos sacrifícios culturais, aulas estúpidas e outras arrebatadoras. Sempre me espantei com o brilho intelectual, digamos, a

oralidade, a retórica filosófica e a formação humanístico-universalista da Profa. Maria do Carmo Tavares de Miranda. E, ouvindo exposições do Prof. Newton Sucupira sobre Henry Bergson, em curso intensivo na Fafire, sentia-me como se estivéssemos na Sorbonne. Das aulas de Estética do Prof. Ariano Suassuna, lembro-me da coleção Skira de Pintura e de sua rejeição do cinema como Arte. Grande trauma para quem, como eu, vivia mergulhado nas investigações da **filmologia**, da História e da Linguagem cinematográfica (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 Azoque, 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. Os lapsos silenciados do passado, formas de produzir um presente menos calombado e mais homogêneo, instiga a refletir sobre uma possível imagem que Jomard, a partir de determinado

momento, desejasse construir sobre sua pessoa, chegando mesmo a isolar de produções mais recentes aquilo que não confirmasse a linearidade que este desejava para sua trajetória – notadamente muito pouco ou nada homogênea.

Na medida em que um personagem se conforma não apenas por aquilo que este deseja que sobre ele seja dito, mas por outras dimensões, por outras falas, por outros discursos a respeito de si mesmo e da época que viveu, podemos entender, parafraseando livremente Carlo Ginzburg (2007), que um dos *fiões* possíveis, a partir dos quais se poderiam observar os *rastros* de e sobre Jomard Muniz de Britto, nas condições históricas de seu tempo, pode ser a própria cena cultural e educacional da cidade de Recife na década de 1960. Jomard, nesse momento, encontra-se apropriado por essa cena cultural, pelos cânones que linearizavam a cultura brasileira, exemplificada com a repercussão que, naquele momento, havia na cidade da produção dramática de Ariano Suassuna e Benjamin Santos. Pode ser lembrado, a pretexto disso, a menção à peça *A pena e a lei*, escrita por Ariano em 1959, na edição de 16 de fevereiro de 1960, no *Diário de Pernambuco*. Tratava-se de um exemplar do teatro de mamulengos, fantoches típicos da cultura popular pernambucana, atravessada por um conjunto de ritmos regionais e de um vocabulário que se pretendia eminentemente nordestino, ajudando a configurar, tal como se percebe no discurso enunciado pelo jornal, tanto a ideia de pioneirismo do Recife na vida cultural do país quanto a de um teatro feito, essencialmente, para o povo, categoria que já aparecia de forma bastante particular em toda a obra de Ariano Suassuna:

Se ao povo sòmente se ministravam maus espetáculos, sem arte e sem moral, e se não lhe proviam coisa melhor, evidentemente o povo pensava que teatro popular era mesmo aquilo: revista musicada em trajes sumários ou comédias que antigamente eram só para homens. Costumava-se, mesmo, dizer que tais espetáculos eram os únicos a atrair grandes platéias, capazes de permitir a existência dos atores profissionais do gênero popular. [...] (Diário de Pernambuco, 16/02/1960, p. 4)

Nesse mesmo contexto, o então professor Jomard Muniz de Britto emerge nesse cenário como uma figura cuja atuação no contexto intelectual aparecia vinculada a uma lógica cultural de discussão do *maestream*. Em outras palavras, em nenhuma medida se enxergava ali uma figura que transgredisse com a lógica cultural vigente em seu tempo, tal como o mesmo desejou ser inventado posteriormente. Um possível exemplo dessa configuração de um Jomard inserido e aparentemente confortável nas condições próprias de seu tempo é a entrevista que concede, em 1º de maio de 1960, ao *Diário de Pernambuco*, cujo entrevistador lhe apresentaria ao público como uma espécie de prodígio. Tendo iniciado na crônica especializada aos 17 anos, na *Folha da Manhã*, e, posteriormente, no próprio *Diário de Pernambuco* e no *Correio do Povo*, Jomard era descrito, se não mais como uma promessa da crítica cultural da época, mas já como uma jovem e presente realidade.

Muito antes de entender aquele espaço como os *trópicos de Pernambuco*, nomenclatura que o daria após aderir à perspectiva tropicalista, era ele um professor de filosofia, vinculado ao âmbito das artes e participante das movimentações ligadas à cultura popular na cidade do Recife, também se notava certas tendências a um devir de conscientização do cinema brasileiro, de percebê-lo como apartado das influências estrangeiras, e, principalmente, de perceber-se como uma arte que não se encontrava em posição hierárquica com relação a outras produções:

Desde que se assumia uma verdadeira consciência do cinema como arte, e Walter Hugo Khouri perca o complexo de inferioridade em relação a Ingmar Bergman, e Nelson Pereira dos Santos venha a se desinibir em face ao neo-realismo italiano. (A resposta só foi aparentemente psiquiátrica) (*Diário de Pernambuco*, 01/05/1960, p. 29).

As remessas presentes na resposta à pergunta sobre as possibilidades que o cinema nacional teria de atingir o “nível técnico-artístico” de outros países denota que, naquele momento, Jomard Muniz de Britto se percebia como um sujeito defensor de um certo ideal de cultura brasileira que deveria desejar tomar espaço, de forma a não precisar tomar como referên-

cias signos emblemáticos da cinematografia europeia. O tom da resposta, de uma psicanálise recheada de ironia, dá a ver o sentimento edipiano que percebe em Walter Hugo Khouri, em sua aparente louvação ao cinema de Bergman, e em Nelson Pereira dos Santos ao cinema neorrealista italiano, referência pertinente para sua geração. Haveria, para Jomard, uma necessidade de romper com o Édipo, matar o pai, formulando, assim, instrumentos mais nacionais para operar as discussões sobre uma cultura nossa.

É necessário, para uma compreensão mais apurada das próprias posições que ora adotava Jomard Muniz de Britto compreender que este encontrava-se estreitamente vinculado a uma série de manifestações e grupos artísticos ligados a figuras tais como Ariano Suassuna, que, ainda na época de universidade, havia sido seu professor de Estética. Sua ligação com Ariano fica clara, por exemplo, em eventos do início daquela década, registrados na imprensa pernambucana, tais como um conjunto de palestras que seriam proferidas na Faculdade de Filosofia do Recife, sob a organização do Diretório de Direito.

Tal como aparece no texto do *Diário de Pernambuco*, em sua edição de 23 de setembro de 1960, as palestras, intituladas, respectivamente, “Estudo do Romance Brasileiro” e “Estudo sobre o poeta Carlos Drummond de Andrade”, seriam ministradas pelos professores Roberto Cavalcanti e Sebastião Uchôa Leite, mas como parte de um conjunto mais amplo de atividades, às quais encontravam-se vinculados os professores Ariano Suassuna, Luiz Costa Lima Filho, Jomard Muniz de Britto e alguns outros (*Diário de Pernambuco*, 23/09/1960, p. 02). Trata-se, nesse sentido, de um rastro potente para perceber que havia, nesse contexto, um cenário cultural na cidade que aglutinava intelectuais, atuando, ainda naquele momento, em grande medida, em iniciações artísticas de naturezas semelhantes. Grupo visivelmente recorrente em uma série de outros textos – que, igualmente, extrapolam as narrativas de Jomard sobre si mesmo –, tais como uma memória escrita por Benjamin Santos, em seu *Conversas de camarim*, na qual relata sua relação com Recife e seus espaços, tais como a Universidade, e sujeitos, tais como o colega de turma Zé Luis Libonati, que, segundo ele, lhe conduziria pelas andanças da cidade e lhe apresentaria tantas outras pessoas:

Mais ligado à literatura e ao cinema que ao teatro. Zé Luís levou-me aos grupos de Luís Costa Lima, que fazia o quarto ano da faculdade de Direito. Freqüentador do Cine-Club de Arquitetura, Zé Luís me iniciou na observação da técnica do cinema, que eu conhecia apenas pelo prazer do filme, pela mítica dos atores, e me apresentou aos seus amigos Jomard Muniz de Britto e Osman de Freitas, um rapaz discretíssimo que era quem melhor pensava cinema em toda a cidade, ardoroso conhecedor e admirador da avant-garde, de Robert Bresson e Orson Welles. Em meio a essa intelectualidade jovem, algumas alunas de Filosofia da Fafire eram musas, entre elas Andréa Altino. Sobre todas, Maria do Carmo Vieira (Du) pairava como a fina flor dos que veneravam e discutiam Clarice Lispector (Santos, 2007, p. 21).

Pensado por Nascimento (2009), historiador do teatro pernambucano, como um homem-memória, o dramaturgo piauiense Benjamin Santos toma a sua amizade com Libonati como um ponto impulsionador de sua relação com o cinema, a literatura e outras artes. Embora aparecendo de forma bastante tangencial na lembrança do dramaturgo, Jomard Muniz de Britto é descrito como parte de uma “intelectualidade jovem” da cidade, inserido, portanto, no contexto narrado pelo memorialista como propício à emergência de novas subjetividades e sensibilidades na capital pernambucana. Na medida em que podemos enxergar o próprio Benjamin como um sujeito que se integraria nas diferentes iniciativas culturais que emergiriam no Recife, o olhar sobre Jomard, naquele momento em que o conhecia, pode ser tomado como a visão a respeito de um sujeito que buscou linearizar o seu passado, produzir sobre existência sua um certo regime de dizibilidades e visibilidades.

Nesse sentido, a partir ainda da primeira metade dos anos 1960, a obra desse personagem, bem como seus posicionamentos no interior de uma ideologia da cultura brasileira nos anos seguintes, ajudará a perceber, ainda de forma mais nítida, suas próprias contradições, confundidas com as contradições que enxerga no Brasil e em sua cultura. Da grande maioria de seus textos emerge uma sensação incômoda de não encontrar nestas canonizações de Brasil os lastros que autorizem sua fala. Se por um lado, este deseja estabelecer contrapontos aos olhares oficiais sobre o Brasil –

seja essa oficialização da cultura pela perspectiva luso-tropicológica, tal como a proposta por Gilberto Freyre, armorial, tal como apontada por Ariano Suassuna, ou mesmo tropicalista, como indicariam Caetano Veloso e Gilberto Gil, dentre outros –, são esses mesmos olhares oficiais que constroem seu vínculo com o mundo.

Nesse sentido, as esgrimas de Jomard Muniz de Britto, que, a certa altura, havia se enxergado como um exército de um homem só, apareciam como vertentes que escorriam pelos entremeios da cultura canônica, espartando lugares de fala outros, e estabelecendo contrapontos à sua linha evolutiva. Na medida em que seria considerado, inclusive pela própria imprensa que o buscou entrevistar e enquadrar, como último dândi, Jomard passaria a não mais propor uma tentativa de explicá-la, ainda que de maneira combativa, em relação às concepções mais aceitas. Procuraria, ao contrário, fugir dela, romper com ela, escapar pelas brechas de suas possibilidades. Suas entrevistas mais recentes são potentes em denotar um personagem que em nenhum momento nega a si mesmo, mas que, no ato de aceitar as suas contradições, desliza por entre os dedos dos enquadramentos, das tentativas de captura e de canonização de suas ideias, potencialmente subcanonizadas. Tal maneira de se posicionar encontra lugar, por exemplo, na entrevista concedida ao jornalista Carlos Adriano, da qual tratei anteriormente. Nesta, em uma das partes estrategicamente silenciadas em sua posterior publicação no volume *Encontros*, ao ser indagado sobre suas polêmicas com Ariano Suassuna, sua amizade com Glauber Rocha, ou mesmo sobre movimentações culturais mais recentes, como o *mangue beat*, Jomard parece não se deixar tomar, sempre usando da linguagem como um instrumento de fuga, atentando contra a palavra, usando e abusando dos sofismas, fazendo da linguagem uma forma de promover o enigma:

Quando A.S. (amado sofista?) defende como fundamento do Armorial “uma arte erudita brasileira a partir das raízes populares”, seu projeto estético-ideológico está bem definido. Paradigma transdogmático. De Euclides da Cunha a Mário de Andrade, ultra(re)passando o integralismo de Plínio Salgado. Ou não, como ainda repetiriam os indóceis bárbaros.

De qualquer entre-lugar do planeta mangue-dendê-olodum-aparelhagem. Ariano Suassuna, em termômetro global do “conteúdo Brasil”, representa a vitória ou hegemonia do nacional-popular: tanto do ponto de vista fervoroso da esquerda católica e do catolicismo sertanejo (sic) como da mais-valia do riso globalizado. Pela intervenção audiovisual de Guel Arraes chegamos ao clímax misericordioso do Neon-Armorialismo. O “Auto da Compadecida” enfrentando não apenas as guitarras elétricas da arqueologia tropicalista, mas também desmascarando todas as terras em transe e bandidos da luz vermelha. Em nome do Pai e do Brasil Profundo. Muito além e aquém dos “dogmas mentais” e metaleiros. Muito pelo contrário: transpondo e transbordando as teorias da complexidade. Pós-Freud. Pós-Marx. Pós-Morin. Ariano par-lui-même. Diante do perfil tão multifacetado, como não continuar admirando e homenageando nosso gênio da nordestinidade? Da brasilidade? Do terceiro-mundismo? Do nacional-popular eternamente em berço esplêndido? (Adriano, 2016)

○ sujeito Jomard Muniz de Britto que vivenciou os problemas do homem brasileiro, que outrora desejou sua revolução, seria, em larga medida, o mesmo que, futuramente, atentou contra os signos de uma cultura reificada no interior de sua linha evolutiva. Seria, futuramente, o mesmo sujeito que desistiria do Brasil, que o observara como seu abismo e o abandonara em chamas. Esse abandono, embora reificado nas letras do personagem, não é, entretanto, menos marcado pelo ressentimento e pela lágrima, que escorre pelo rosto maquiado do *palhaço degolado*, personagem notabilizado pelo filme experimental que protagoniza e dirige em 1977, que deixa manchado seu sorriso irônico, que se afeta e vacila, deixando sair um soluço quando tentar gargalhar diante da quebra de seus antigos ideais.

Há, portanto, de se violar a memória, a escrita de si que Jomard Muniz de Britto constrói, para, a partir disso, gestar a sua história (Albuquerque Júnior, 2007). Das múltiplas narrativas que Jomard deixa-se entrever, tentando não apenas explodir em imprevisíveis significados, mas tomar para si as imprevisibilidades, dotando sentido a si mesmo, aparece um sujeito cuja relação de fascínio e ressentimento com a pretensa *linha evolutiva da cultura brasileira* dá liga para pensá-lo como o pretexto para entrever

uma série de visionários da profundidade brasileira, de um Brasil que é, ao mesmo tempo, luso-tropical, armorial, revolucionário, híbrido, metropolitano, cosmopolita, onde a crença de que existe um mundo fora da linguagem desemboca numa suspeição, num deslizar pelo seu próprio mundo.

## REFERÊNCIAS

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

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

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

BORGES, Jorge Luis. O Evangelho Segundo Marcos. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. v. II. Tradução: Flávio José. São Paulo: Globo, 1999.

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

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Visionários de um Brasil profundo: invenções da cultura brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos*. Teresina: EDUFPI, 2018.

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

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

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

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Por onde o cinema se descobrirá? Recife, 1 maio 1960. p. 29.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Teatro Popular. Recife, 16 fev. 1960. p. 04.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Vida escolar. Recife, 23 set. 1960. p. 02.

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

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

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, proferida em 2 de dezembro de 1970*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. v. V. Ética, sexualidade, política. Organização, seleção de textos e revisão técnica: Manoel Barros da Motta. Tradução: Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

MAIA JÚNIOR, Ricardo César Campos. *Uma poética audiovisual da transgressão em Jomard Muniz de Britto*. 2009. 148 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

MELO NETO, Moisés Monteiro de. *Os Abismos da poeticidade em Jomard Muniz de Britto do Escrevivendo aos Atentados poéticos*. 2011. 330 p. Tese

(Doutorado em Teoria da Literatura) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

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

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

SANTOS FILHO, Francisco Aristides Oliveira dos. *Jomard Muniz de Britto e O Palhaço Degolado: laboratório de crítica cultural em tempos de repressão no Brasil pós-1964*. 2012. 302 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

## Sobre os autores

**Edwar de Alencar Castelo Branco** é doutor em História (UFPE) e bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Atua como docente no Departamento de História e no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Piauí. Atuou como pesquisador visitante junto ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Portugal.

**Idelmar Gomes Cavalcante Júnior** é doutor em história (UFC). Docente do Departamento de História da Universidade Estadual do Piauí, em Parnaíba, no ano de 2024 foi finalista do prêmio *Jabuti Acadêmico*, com a obra “Inventário de uma memória consagrada”, lançado pela editora CEPE.

**Isaac Gonçalves Souza é** mestre em História do Brasil (UFPI) e doutorando em História do Brasil no Programa de Pós-graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí. Músico e poeta, é membro da Academia Caxiense de Letras.

**Maria de Jesus Daiane Rufino Leal** é mestra em Comunicação e Processos Midiáticos (UMESP) e doutoranda em História do Brasil no Programa de Pós-graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí. Atua como docente junto ao curso de Jornalismo da Universidade Estadual do Piauí. Fez doutorado sanduíche na Universidade do Porto, Portugal.

**Francisco José Leandro Araújo de Castro** é doutor em História (UFF). Estudioso da relação entre história, música e juventude, atua como docente no Centro Universitário Maurício de Nassau e nas secretarias de educação do Piauí e do Ceará.

**Fábio Leonardo Castelo Branco Brito** é doutor em História (UFC). Professor permanente do Programa de Pós-graduação em História do Brasil e do Departamento de História da Universidade Federal do Piauí, é coordenador do curso de História da mesma instituição.

*Todos os autores são membros de Grupo de Trabalho “História, cultura e subjetividade”, do Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq.*