



Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação em História

**O TROPICALISMO PERNAMBUCANO: HISTÓRIAS DE UM “TIGRE
DE VANGUARDA” (1967-1968)**

Felipe Pedrosa Aretakis

Recife - PE
Agosto/2016

Felipe Pedrosa Aretakis

**O TROPICALISMO PERNAMBUCANO: HISTÓRIAS DE UM “TIGRE
DE VANGUARDA” (1967-1968)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito final para obtenção do título de Mestre em História na linha de pesquisa Cultura e Memória.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Weinstein
Teixeira

Recife - PE

Agosto/2016

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Janeide Pereira da Silva, CRB4-1262

A682t Aretakis, Felipe Pedrosa.
O tropicalismo pernambucano : histórias de um "Tigre de Vanguarda"
(1967-1968) / Felipe Pedrosa Aretakis. – 2016.
220 f. : il. ; 30cm.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco,
CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2016.
Inclui referências e anexos.

1. Pernambuco - História. 2. Pernambuco – Cultura. 3. Grupo Construção.
4. Grupo Raiz. 5. Tropicalismo. 6. Poema-Processo. 7. Britto, Jomard Muniz
de, 1937-. I. Teixeira, Flávio Weinstein (Orientador). II. Título.

981.33 CDD (22.ed.) UFPE (BCFCH2016-119)



Felipe Pedrosa Aretakis

**O TROPICALISMO PERNAMBUCANO:
HISTÓRIAS DE UM "TIGRE DE VANGUARDA" (1967-1968)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Aprovada em: **30/08/2016**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira
Orientador (Departamento de História/UFPE)

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares
Membro Titular Externo (Departamento de Ciências Sociais/UFPE)

Prof^a. Dr^a. Joana D Arc de Sousa Lima
Membro Titular Externo (Departamento de História /UFPE)

ESTE DOCUMENTO NÃO SUBSTITUI A ATA DE DEFESA, NÃO TENDO VALIDADE PARA FINS DE COMPROVAÇÃO DE TITULAÇÃO.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

*À minha família, especialmente à memória de
minha mãe, Cristiane, e de meus avós João e
Iracema. Aos laços de amor que nunca se
perdem.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer inicialmente à minha família: João Amaral Aretakis Filho, Ítalo Pedrosa Aretakis e Arlene de Oliveira Aretakis pelo apoio incondicional. Especialmente à minha falecida mãe, Cristiane de Melo Pedrosa, que ainda em seus últimos e doloridos dias de vida me impulsionou a terminar este texto. Eles são meus anjos da guarda.

À Luana Patrícia Freire de Menezes, essa flor de sensibilidade, com quem tenho dividido minhas alegrias e tristezas, pelo amor e paciência a mim dedicados. Meu amor e gratidão a ela não cabem em palavras. Minha luz.

A meu orientador, Flávio Weinstein Teixeira, pela disponibilidade e atenção com que acompanhou o meu processo de envolvimento com a escrita dissertativa. Pelas boas conversas que tivemos. Espero ter cativado um amigo.

Aos atenciosos e cordiais colaboradores: Jomard Muniz de Britto pelos inúmeros encontros, saídas (Viva o Bloco do Nada!), risadas e materiais escritos e fílmicos a mim entregues, Aristides Guimarães pela gentileza em ceder-me por duas vezes entrevista como também me confiar seus arquivos pessoais, Celso Marconi pela solicitude em ceder-me entrevista e me proporcionar um saboroso café de fim de tarde em companhia de suas irmãs, Raul Córdula e sua esposa Amélia por me receberem maravilhosamente bem sua casa e me cederem entrevista, Marcus Vinícius de Andrade por me fazer conhecer, mesmo que rapidamente, a Vila Madalena (Linda!), e me ceder muito mais do que seu depoimento, mas alguns dos seus raríssimos arquivos pessoais, Marcos Silva pela agradável receptividade na USP e por me ceder entrevista. Aos também entrevistados Sérgio Lemos e Patrick Torquato.

Aos docentes: Antonio Paulo Rezende, Ângela Prysthon, Edwar de Alencar Castelo Branco, Paulo Marcondes, Flávio Weinstein Teixeira, Joana Darc Lima, Regina Beatriz Guimarães e Antônio Torres Montenegro pelo semear do conhecimento.

Aos amigos da graduação e/ou pós-graduação: Diogo Azevedo, Alexsandro Alves, Akihito Miyakawa, Dyego Holanda, Mariana Rodrigues, Iana Serensky, Renata Moraes, Felipe Genú, Felipe Aires, Walter França, Pedro Soares, Augusto Lira pela “brodagem” de todas as horas.

Por último, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo trabalho formidável de incentivo aos pesquisadores associados aos Programas de Pós-Graduações espalhados por esse país. A todos os aqui mencionados e, por ventura, aos injustiçados pela memória deste pesquisador, meu muito obrigado.

O nosso movimento partiu da necessidade que os artistas nordestinos mais jovens e atuantes sentiram de acusar a atitude feudal, reacionária e fechada de elementos ligados a um passadismo subdesenvolvido e folclórico, e visa por em xeque os problemas mais evidentes da nova cultura brasileira e nordestina, enfocando-os dentro de novas perspectivas, sob a luz da teoria da comunicação e dos experimentos de vanguarda [...].

(Tropicalismo ao norte. In: COHN, Sergio (Org.). Jomard Muniz de Britto. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 39).

RESUMO

A tessitura deste trabalho constitui-se de uma narrativa histórica sobre a instalação da vanguarda tropicalista no campo cultural pernambucano especificamente entre os anos de 1967 e 1968. Muito embora o golpe civil e militar de 1964 houvesse instaurado no país, principalmente entre as fileiras progressistas dos campos político, intelectual e artístico, um clima de tensão permanente, alguns setores da produção cultural pernambucana destacaram-se por sua articulação e resistência no período pós-golpe. Através do protagonismo artístico dos Grupos Construção e Raiz, entre os anos 1965 e 1967, com a realização de shows-pesquisas, festivais de bossa nova, feiras regionais de música, programas musicais de televisão bem como cursos acadêmicos foi possível reintroduzir no cenário cultural local a discussão sobre a atualização da identidade nordestina a partir dos discursos da modernidade. A agitação cultural promovida por tais grupos, no entanto, seria radicalizada pelo professor universitário e ensaísta Jomard Muniz de Britto e outros artistas e intelectuais a partir de 1968. Oriundos do mesmo grupo de sociabilidade que havia construído as ideias e práticas culminantes tanto do Construção quanto do Raiz, acrescidos posteriormente de alguns integrantes do Grupo Sanhauá bem como do Poema-Processo, os tropicalistas promoveram uma verdadeira carnavalização artístico-intelectual entre as cidades de Recife e Olinda. Sob a égide da antropofagia oswaldiana, agenciada àquela altura pela vanguarda artística brasileira, os tropicalistas pernambucanos visualizaram no coro da marginalidade o caminho ideal para promoção da desprovincianização da cultura nordestina.

Palavras-chave: Grupo Construção. Grupo Raiz. Jomard Muniz de Britto. Poema-Processo. Tropicalismo.

ABSTRACT

The tessitura of this work consists of a historical narrative about the installation of the Tropicalia forefront in Pernambuco cultural field specifically between the years 1967 and 1968. Although the civil and military coup of 1964 were introduced in the country, especially among the ranks of progressive political, intellectual and artistic, a climate of permanent tension, some sectors of Pernambuco cultural production stood out for its articulation and resistance in the post-coup period. Through the artistic leadership of Group Construction and Root, between the years 1965 and 1967, with the realization of shows, research, bossa nova festivals, regional music shows, musical programs television as well academic courses was possible to reintroduce the local cultural scene discussion on updating the northeastern identity from the discourse of modernity. The cultural agitation by such groups, however, would be radicalized by university professor and essayist Jomard Muniz de Britto and other artists and intellectuals from 1968. Coming from the same group of sociability that had built the ideas and practices culminating both construction as root later augmented by members of Sanhauá Group and the Poem-Process, the tropicalists promoted a true artistic and intellectual carnivalization between the cities of Recife and Olinda. Under the aegis of Oswaldian cannibalism, brokered by then the Brazilian artistic avant-garde, Pernambucans tropicalistas viewed the chorus of marginality the ideal way to promote deprovincialization of northeastern culture.

Keywords: Group Construction. Group Root. Jomard Muniz de Britto. Poem-Process. Tropicalism.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01: Capa do LP “Louvação” (1967)	30
Imagem 02: Cartaz da peça “Cantochão” (1965)	46
Imagem 03: Cartaz da peça “Calabar” (1966)	47
Imagem 04: Nota de jornal sobre convocação de compositores para inscrição na I Feira de Música do Nordeste (1966)	48
Imagem 05: Cartaz do show-pesquisa “Louvação” (1966)	50
Imagem 06: Foto jornalística do Ensaio II realizado pelo Grupo Raiz no “Aroeira Artesanato” sobre Ciranda (1966)	52
Imagem 07: Foto jornalística da passagem de Gilberto Gil em Caruaru (1967)	65
Imagem 08: Cartaz do show-pesquisa “Mora na Filosofia” (1965)	64
Imagem 09: Foto jornalística de João Carlos Teixeira Gomes e Glauber Rocha na redação do Diário de Pernambuco (1958)	107
Imagem 10: Foto jornalística de Naná Vasconcelos, Tereza Calazans, Edvaldo Souza e Geraldo Azevedo no palco do TPN (1967)	141
Imagem 11: Foto jornalística de “Edifício”, poema-processo de Anchieta Fernandes (1968)	160
Imagem 12: Foto jornalística de Ribamar Gurgel, Dailor Varela e Moacy Cirne na Galeria Varanda (1968)	162
Imagem 13: Foto jornalística de Jomard Muniz de Britto, Celso Marconi e Aristides Guimarães na redação do Jornal do Commercio (1968)	164
Imagem 14: Foto jornalística de Jomard Muniz de Britto, Celso Marconi e Aristides Guimarães na redação do Jornal do Commercio (1968)	168
Imagem 15: Foto jornalística de Raul Córdula, Willis Leal, Carlos Aranha, Jomard Muniz de Britto e Rui Dantas no auditório da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Paraíba (1968)	178
Imagem 16: Foto de José Carlos de Alcântara, Aristides Guimarães, Jomard Muniz de Britto e José Mário Austregésilo a caminho da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pernambuco (1968)	184

Imagem 17: Foto jornalística de Edy Souza e Aristides Guimarães ensaiando com o grupo “Os Moderatos” para apresentação no I Festival da Música Popular Brasileira (1968) **187**

Imagem 18: Apresentação de Ana Lúcia Leão com show “É proibido Proibir” no auditório da FAFIRE (1968) **197**

Imagem 19: Apresentação de Ana Lúcia Leão com show “É proibido Proibir” no auditório da FAFIRE (1968) **197**

LISTA DE ABREVIATURAS E SILGAS

ABL: Academia Brasileira de Letras

AI: Ato Institucional

AIP: Associação de Imprensa de Pernambuco

AP: Ação Popular

BN: Bossa Nova

CBD: Companhia Brasileira de Discos

CEC: Centro de Estudos Cinematográficos

DEOPS: Departamento Estadual de Ordem Política e Social

DP: Diário de Pernambuco

EBAP: Escola de Belas Artes de Pernambuco

ESG: Escola Superior de Guerra

FAFI: Faculdade de Filosofia

FAFIPE: Faculdade de Filosofia de Pernambuco

FAFIRE: Faculdade de Filosofia do Recife

FDR: Faculdade de Direito do Recife

IPM: Inquérito Policial Militar

ISEB: Instituto Superior de Estudos Brasileiros

JC: Jornal do Commercio

JMB: Jomard Muniz de Britto

JUC: Juventude Universitária Cristã

LCH: Livro de Cabeceira do Homem

LP: *Long Play*

MAM: Museu de Arte Moderna

MCP: Movimento de Cultura Popular

MMPB: Moderna Música Popular Brasileira

PCB: Partido Comunista Brasileiro

PNA: Plano Nacional de Educação

SEC: Serviço de Extensão Cultural

SESI: Serviço Social da Indústria

TCP: Teatro de Cultura Popular

TPN: Teatro Popular do Nordeste

UFPB: Universidade Federal da Paraíba

UFPE: Universidade Federal de Pernambuco

UNE: União Nacional dos Estudantes

UR: Universidade do Recife

USBSINO: Universidade do Samba Boêmios de Sítio Novo

VL: Vanguarda Leninista

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1º CAPÍTULO – ENTRE GILBERTO GIL E A BANDA DE PÍFANOS DE CARUARU: A CULTURA NORDESTINA PELOS GRUPOS CONTRUÇÃO E RAIZ	23
1.1. - “Viramundo”, o show mais comentado nos jornais do Recife em 1967	28
1.2. - As experimentações da modernidade no Recife em finais de 1960	38
1.3. - O encontro de Gilberto Gil com os artistas e intelectuais dos Grupos Construção e Raiz	57
2º CAPÍTULO - JOMARD MUNIZ DE BRITTO: DO CINECLUBISMO À BOSSA NOVA	74
2.1. - Nos tempos do Cineclubes <i>Vigilanti Cura</i>	76
2.2. - Entre a Universidade do Recife (UR) e o Círculo de Estudos Cinematográficos (CEC)	90
2.3. - Entre o Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife e a Bossa Nova	114
3º CAPÍTULO - TROPICALISMO PERNAMBUCANO: UM “TIGRE DE VANGUARDA”	136
3.1. - E por que não um ciclo pernambucano de vanguarda?	140
3.2. - O Tropicalismo Pernambucano: a prática de um “existencialismo em processo”	158
3.3. - Ponha um tigre tropicalista na cultura regional	176
CONCLUSÃO	201
REFERÊNCIAS	208
ANEXOS	216

INTRODUÇÃO

A narrativa é o pedaço da vida mais misterioso e vadio. Ela distrai e invade, consola e descobre, acomoda e tortura, adormece e atíça. Traça identidades e acelera corações. Consegue expandir-se, dialeticamente, nas gestões de cada um, alertando que a vida existe para ser contada, sem se esquecer que a escuta é a outra travessia da narrativa.¹

O discurso histórico é astucioso; não se compromete com afirmações supostamente verdadeiras, pois sabe que seu caminho é labiríntico. Por mais que alguns agentes históricos queiram, ou, assim não o tome, ele resiste e não se transfigura tão facilmente em “esfinge”² tampouco em bem cultural, refletindo sua natureza líquido-efêmera nas várias possibilidades de apropriação. Por isso, seu tempo é todos os tempos; dificilmente corresponde apenas ao que já foi. Ele necessita dessas qualidades para seguir vagando pelo tempo *sem lenço, sem documento* e sem sentido *a priori* apenas ao clamor das disputas, porque “a historicidade que nos domina e nos determina é belicosa e não linguística”³.

Nesse sentido, da forma que nos chegam, os acontecimentos históricos correspondem mais aos resultados das batalhas de representação que se deflagraram ao longo do tempo, por meio de suas construções narrativas, do que propriamente ao que verdadeiramente eles foram. Tal perspectiva demonstra que “as características mais visíveis da informação histórica [...] foram muitas vezes descritas” e por isso “o historiador, por definição, está na impossibilidade de ele próprio constatar os fatos que estuda”⁴. No entanto, a característica indireta da observação histórica não impossibilita o funcionamento da Oficina do Historiador, uma vez que, é justamente a partir da localização, coleta, reconfiguração e interpretação dos vestígios remanescentes do passado no presente que os acontecimentos históricos continuam a viver entre nós, não mais como tempo distante, mas como representação historiadora.

¹ REZENDE, Antonio Paulo. *Ruídos do efêmero: Histórias de dentro e de fora*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010. p. 96.

² O significado que queremos aqui acionar com o uso da palavra “esfinge” é o de estátua, objeto/fato cristalizado, imóvel.

³ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011, p. 5.

⁴ BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O ofício de historiador*. Tradução: André Teles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 69.

Diante disso, a narrativa histórica que aqui apresentamos tem como objetivo contar o Tropicalismo Pernambucano.⁵ Em busca desse objetivo, nosso esforço de pesquisa se direcionou em inscrever na narrativa historiográfica outra forma de expressão tropicalista bem como instituir outras representações do Tropicalismo que não aquelas comumente orientadas sobre os cantores e compositores baianos.⁶ Para tal, procuramos deslocar dos testemunhos e das representações tropicalistas até aqui construídas, os fios necessários para tessitura de uma narrativa que nos autorizasse a interpretar o momento de excitação estético-ideológico vivenciado por artistas e intelectuais, no final da década de 1960, em torno da antiarte como plural e heterogêneo. Conforme pontuava Hélio Oiticica, em 1967, na exposição realizada no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro que inauguraria programaticamente a “vanguarda artística brasileira”: “A “Nova Objetividade””, como se chamava o programa estético-ideológico e comportamental da vanguarda,

sendo um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista [...], mas uma “chegada”, constituída de múltiplas tendências, onde a “falta de unidade de pensamento” é uma característica importante.⁷

Assim, mais do que compreender o movimento estético-ideológico-comportamental subjetivado de Tropicalismo, nossa construção narrativa procurou agregar aos discursos já existentes acerca de tal manifestação de nossa modernidade cultural (ou seria pós-modernidade?) outras *estórias* e vivências, agora, acionadas por representantes da vanguarda artística nordestina. Dentre estes, aqueles intimamente ligados à instalação do Tropicalismo no Recife. Em sendo assim, semelhante interpretação àquela proferida por Hélio Oiticica acerca da heterogeneidade da vanguarda artística que surgia no final da década de

⁵ Mas não de qualquer forma, senão guiados pelo ensinamento benjaminiano de que: “A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso [...]”. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993. p. 205.

⁶ O que não a coloca em sentido de oposição ao Tropicalismo do “grupo baiano”, antes, em conformidade aos posicionamentos da “vanguarda artística brasileira”. Interpretação esta que nos aproxima da percepção do historiador Edwar de Alencar Castelo Branco, quando, ao refletir sobre “outras verdades tropicais”, diz tratar-se: “[...] de demonstrar que o processo de nomeação do movimento tropicalista varre para margem outros tantos nomes que, a partir da década de sessenta, estiveram empenhados no processo de redefinição e de universalização da arte brasileira [...]”. CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Pernambucália: outras verdades tropicais*. ARTIGO. Revista Eletrônica da Anphlac. ISSN 1679-1061. Número 6. p. 82. Disponível em: <<http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/1375/1246>>. (Acessado em: 14/07/2016).

⁷ OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 221.

1960 no Brasil, teria José Celso Martinez Corrêa a respeito do Tropicalismo enquanto uma das expressões de vanguarda daquele momento. Segundo o dramaturgo do Teatro Oficina:

“O Tropicalismo nunca existiu”, chegou a dizer José Celso Martinez Corrêa em 1977. “O que existiu”, segundo ele, “foram rupturas em várias frentes”. Rupturas que, a princípio, foram se processando sem plena consciência de sua interligação e abrangência, ou de um possível “estado criador geral”.⁸

Através desta perspectiva, a escritura do Tropicalismo Pernambucano nos permitiu pensar também, de certa forma, outro acontecimento tropicalista, pois que “fabricante e fabricado, o acontecimento é inicialmente um pedaço de tempo e de ação posto em pedaços, em partilha como em discussão: é através dos farrapos de sua existência que o historiador trabalha se quiser dar conta dele”⁹. Quem de nós já ouviu falar nos grupos Construção e Raiz? Quem de nós já ouviu falar sobre as Feiras de Música do Nordeste? Quem de nós já ouviu falar no Grupo Sanhauá ou no Poema-Processo? Quem de nós já ouviu falar nos programas televisivos Chegou a Vez, Convocação Geral e Dimensão Jovem? Quem de nós já ouviu alguma informação a respeito dos Manifestos Tropicalistas Nordestinos? Por fim, quem de nós já ouviu falar em Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães, Celso Marconi, Marcus Vinícius de Andrade, Raul Córdula, Carlos Aranha, Ana Lúcia Leão, Marcos Silva e tantos outros artistas e intelectuais nordestinos como tropicalistas?

“Dito isso, sobre tais evidências, é preciso saber voltar, pois eis aqui: a história pode ser dita rápido demais e o homem, emudecido”¹⁰. Foi por meio da coleta desses “farrapos de existência”, como se refere Farge, que tal qual um quebra-cabeça, entre artigos de jornais, fotos de arquivos pessoais, revistas de cultura da época, trabalhos acadêmicos, livros e relatos de memória, constituímos nossa história e desfizemos o silêncio que emudecia os personagens do Tropicalismo Pernambucano. A eles restituímos as vozes credenciando-as através do discurso histórico. Assim, para efetivação dessa prática historiográfica foram largamente explorados artigos encontrados no Jornal do Commercio (PE), no Diário de

⁸ SÜSSEKIND, Flora. *Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60*. In: Op. Cit., p. 31-32. A este excerto de Martinez Corrêa justapomos o pensamento de Castelo Branco que poderia muito bem continuar a interpretação daquele primeiro ao afirma que: “[...] Se há um ponto de comunicação entre as diversas vanguardas artísticas dos anos sessenta, este está no esforço para justapor – nos diferentes campos da arte brasileira e não apenas na música – elementos diversos das culturas brasileira e internacional, com o objetivo de trazer para o centro da produção artística nacional, operando um processo de desmistificação, as contradições históricas do Brasil Tropical [...]”. CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Pernambucália: outras verdades tropicais*. ARTIGO. Revista Eletrônica da Anphlac. ISSN 1679-1061. Número 6. p. 82. Disponível em: <<http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/1375/1246>>. (Acessado em: 14/07/2016).

⁹ FARGE, Arlette. Lugares para a história. Tradução: Fernando Scheiber. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 71.

¹⁰ Op. Cit., p. 61.

Pernambuco (PE) e no Correio da Manhã (RJ), bem como relatos de memória baseados em entrevistas realizadas com alguns daqueles personagens. Entre eles: Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães, Celso Marconi, Marcus Vinícius de Andrade, Raul Córdula e Marcos Silva. E a partir da descoberta dessas fontes históricas pudemos perceber que:

O Tropicalismo é múltiplo, tanto do ponto de vista de seus campos de ocorrência, quanto em relação a seus objetivos. A identidade entre as diversas virtualidades tropicalistas não está no modo como estas virtualidades se comunicam esteticamente, mas na unanimidade desses sujeitos em relação à necessidade de desentranhar novas linguagens.¹¹

Mais do que isso, a partir da qualificação e interpretação dessas mesmas fontes pudemos atravessar por entre os fragmentos de memória dos nossos entrevistados e outros vestígios materiais encontrados um fio condutor que os relacionassem a um efervescente cenário artístico e cultural engendrado no Recife entre os anos de 1965 e 1968. Apesar do crescente autoritarismo e dos olhares suspeitosos da ditadura civil e militar, uma “REVOLIÇÃO CULTURAL”¹² estava se processando na capital pernambucana. Conduzida por jovens estudantes das mais variadas tertúlias intelectuais que compunham a Universidade do Recife, artistas dos mais variados matizes culturais e intelectuais já estabelecidos na sociabilidade letrada da cidade, todos eles pertencentes a dois dos principais grupos culturais da época, os Grupos Construção e Raiz, tal “revolução” constituía-se pela tentativa de construção de uma indústria cultural em Pernambuco.

Ousadia que havia dado certo e que ganharia fôlego pelo ímpeto existencial-vanguardista do jovem professor de filosofia e ensaísta Jomard Muniz de Britto, que desde os anos 1950, através de seu envolvimento com a prática cineclubista, passando em seguida pelo processo de democratização cultural empreendido pelo projeto educacional paulofreireano e que àquela altura continuava a pensar a cultura brasileira através de suas expressões mais modernistas: a Bossa Nova e o Cinema Novo. Especificamente, entre 1965 e 1967, ora contando com sua participação direta ora contando com sua orientação intelectual ou ainda com a veiculação dos eventos em sua coluna no Jornal do Commercio, o Recife viu explodir em seu cenário artístico-cultural uma série de shows-pesquisa, festivais de bossa nova, feiras regionais de música, programas musicais televisivos que tematicamente estavam imersos na

¹¹ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Pernambucália: outras verdades tropicais*. ARTIGO. Revista Eletrônica da Anphlac. ISSN 1679-1061. Número 6. p. 83. Disponível em: <<http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/1375/1246>>. (Acessado em: 14/07/2016).

¹² Tropicalismos. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Bordel brasileiro bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992. p. 74.

discussão sobre a “realidade brasileira” e conseqüentemente na necessidade de atualização da cultura nordestina.

Foi esse o cenário encontrado, por exemplo, por Gilberto Gil, em 1967, quando veio divulgar o LP “Louvação” em Recife numa curta temporada de apresentações no Teatro Popular do Nordeste (TPN); foi do encontro entre essas subjetividades intelectuais afins que teria se gestado a ideia do Tropicalismo (enquanto sincretismo musical e antropofagia cultural) para Gil. Em nossa narrativa, essas discussões constituem o capítulo: “Entre Gilberto Gil e a Banda de Pífanos de Caruaru: a cultura nordestina pelos Grupos Construção e Raiz”.

Por outro lado, exatamente pelo protagonismo de Jomard Muniz de Britto nesse momento de efervescência cultural da chamada esquerda festiva no Recife, é que entender o Tropicalismo Pernambucano, antes, passa por compreender quem era seu principal estimulador e divulgador no Nordeste. Só através do entendimento das incursões poéticas, pedagógicas e políticas de Jomard Muniz de Britto em sua trajetória intelectual é que se pode compreender a definição do Tropicalismo Pernambucano enquanto um “existencialismo em processo”. Ao mesmo tempo, somente através do mapeamento de suas conexões intelectuais, principalmente, enquanto professor das Universidades de Pernambuco e da Paraíba, e mesmo mais remotamente enquanto cineclubista, é que se pode perceber como outros artistas e intelectuais da Paraíba e do Rio Grande do Norte, por exemplo, aderiram ao Tropicalismo engendrado pelos pernambucanos. Tais incursões intelectuais e conexões afetivas do caixeiro viajante modernista estão contadas no capítulo: “Jomard Muniz de Britto: do cineclubismo à bossa nova”. Sobre esse protagonismo de Britto dentro da sociabilidade letrada da cidade, Castelo Branco nos diz:

[...] Jomard Muniz de Britto já vinha assumido a tarefa de pensar a cultura brasileira em termos de seu caráter farsante e surreal, mapeando as contradições do homem brasileiro (Britto, 1964) e construindo uma teoria que desnudava “uma visão brasileira complexa, contraditoriamente subdesenvolvida” (Rocha, 1997: 267). Se os critérios para estar nomeado no núcleo fundador da Tropicália forem cronológicos, inscreva-se ali o nome de Muniz de Britto, que com seu ensaio de 1964 (Britto, 1964), complementado pelo de 1966 (Britto, 1966), estabeleceu uma verdadeira interpretação do espírito brasileiro [...]¹³

Tal qual Perseu em sua investida contra Medusa, conforme contam os registros das fábulas mitológicas da Grécia Antiga, podemos não olhar diretamente nos olhos do

¹³ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Pernambucália: outras verdades tropicais*. ARTIGO. Revista Eletrônica da Anphlac. ISSN 1679-1061. Número 6. p. 80. Disponível em: <<http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/1375/1246>>. (Acessado em: 14/07/2016).

passado para sabermos sobre ele, nesse caso, devemos também nos servir astuciosamente de um escudo de bronze polido para do presente encará-lo sem necessariamente nos desautorizarmos.¹⁴ Em nossa narrativa, o artifício do escudo utilizado por Perseu no mito foi instrumentalizado a partir dos usos da memória¹⁵.

Assim, “na atualidade [...], há lugares para a história que permitem confrontar o passado e o presente interrogando de outra forma os documentos e os acontecimentos, buscando articular o que desaparece com o que aparece”¹⁶. Por isso, os relatos de memória daqueles tropicalistas acima relacionados nos serviram como vestígios cruciais para defrontarmos-nos com os testemunhos dos tropicalistas baianos já arquivados sejam na historiografia, sejam nos jornais e revistas ou mesmo na filmografia nacional. Dessa forma, procuramos em nossa narrativa dar a ver outras *estórias* do Tropicalismo a partir da busca de fatos que nos garantissem operar um deslocamento a partir de dentro da própria memória histórica do movimento. Portanto, agimos de forma a privilegiar a “abordagem do descontínuo, do que não se conecta automaticamente a um sistema liso de continuidades e de causalidades evidentes” por compreendermos que vista dessa maneira a análise histórica “tem a vantagem de isolar cada acontecimento e de devolvê-lo a sua história pura, áspera, imprevisível”¹⁷.

Cabe, porém, explicar que “deslocar não é tornar incompreensível nem desconstruir o relato”¹⁸. Trata-se de tão somente provocar um desvio no curso do pensamento histórico, acostumado/acomodado com as interpretações vigentes, em busca de novas possibilidades para a leitura de determinado acontecimento. No nosso caso, o Tropicalismo. Diante de tal perspectiva, entendemos que “a partir da hipótese de trabalho segundo a qual a fala é um acontecimento, a atenção se desloca para dar estatuto de veracidade a essas falas, e não para fazê-las figurar como simples anedotas que refrescam o conjunto da narração histórica”¹⁹. Assim, em nossa narrativa em busca da inscrição do Tropicalismo

¹⁴ BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (A idade da fábula): Histórias de deuses e heróis*. Tradução: David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p. 138.

¹⁵ À fragmentação de memórias sobre determinado acontecimento histórico pondo em disputa a representação do passado pelo presente, o historiador Alessandro Portelli ao escrever sobre o fatídico massacre de Civitella Val di Chiana, na região da Toscana, durante a ocupação alemã do território italiano, em 1944, lembrou que as controvérsias contidas no discurso mnemônico dos sobreviventes foram denominadas por Giovanni Contini como “memória dividida”. Ver: PORTELLI, Alessandro. *O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum*. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 105.

¹⁶ FARGE, Arlette. *Lugares para a história*. Tradução: Fernando Scheiber. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 9.

¹⁷ Op. Cit., 10.

¹⁸ Ibid., p. 77.

¹⁹ Ibid.

Pernambucano, as falas tiveram seu lugar, restituíram-se aos seus diversos tempos e personagens como prova de que novas situações observáveis poderiam ser suscitadas sobre o Tropicalismo.

Em publicação na revista “Couro”, editada pelos poetas vanguardistas do Grupo Sanhauá, em 1967, Jomard Muniz de Britto já identificava a necessidade de libertação da cultura nordestina dos códigos representacionais regionalistas. Seu apelo, aquele momento, alinhava-se ao programa da “vanguarda artística brasileira”, lançado meses antes no Rio de Janeiro, e suscitava um maior esforço imaginativo por parte dos artistas e intelectuais nordestinos para superarem o provincianismo local. Contra a hegemonização do programa ético-estético Regionalista e a situação feudal vivenciada nos espaços de produções culturais e intelectuais da cidade, Britto propagandeava o “irracionalismo consequente” tropicalista como uma espécie de antimétodo de produção cultural.²⁰ Tal como pensado por Glauber Rocha, os tropicalistas nordestinos haviam percebido que:

[...] A via da revolução não passa somente através da tomada de consciência racional, mas de uma resposta que nasce do corpo, como raiva, como loucura, como imaginação exasperada, de uma consciência de total inevitabilidade da libertação. Arte tem que ter ambição [...].²¹

E essa ambição artístico-revolucionária estava sendo vocalizada e praticada à época pelos diversos grupos fragmentados de vanguarda existentes no Nordeste. Entre eles, o Grupo Sanhauá formado por poetas paraibanos e o Grupo Dés formado por poetas potiguares, mais tarde envolvidos no movimento de renovação poética classificado como Poema Processo. Embora esteticamente distintos, apesar de ambos os grupos identificarem-se com as expressões artísticas concretistas e neoconcretistas, o que os conectavam enquanto vanguarda eram as teorias da “Guerrilha Artística” edificada por Décio Pignatari e a “Aldeia Global” lançada por Marshall McLuhan. Conceitos que também haviam sido apropriados por Jomard

²⁰ Basta lembrar que com a fundação do Conselho Federal de Cultura (CFC), em 1966, sob os auspícios da intervenção planejada do governo ditatorial através da escolha para preenchimento de cargos naquela instituição de intelectuais conservadores, tais como Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, “o ato de incorporar a palavra “tradição” nas práticas e consumos culturais da sociedade é retomado no Brasil Pós-regionalismo freyreano, através de estratégias rigidamente sintetizadas na escrita, nas imagens, e nas paisagens sonoras que compõem o mosaico brasileiro; na cristalização uniforme de um Pernambuco-Brasil ritualizado em monumentos e símbolos tradicionais e populares. Tais ações são promovidas para assimilação que visa, segundo Hobsbawm, “inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente em uma continuidade como passado histórico” (HOBSBAWM, 2002, p. 10-12)”. *Políticas culturais em Pernambuco pós-1970: percursos discursivos de algumas noções tradicionalistas sobre a cultura brasileira*. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; MONTEIRO, Jaislan Honório (Org.). *História, arte e invenção: narrativas da história*. São Paulo: Intermeios, 2012. p. 97.

²¹ Glauber por ele mesmo? In: BRITTO, Jomard Muniz. *Atentados poéticos*. Recife: Edições Bagaço, 2004. p. 272.

Muniz de Britto para propagação em Recife dos discursos e das práticas Tropicalistas. Então, a partir do lançamento do manifesto “Porque somos e não somos tropicalistas”, em abril de 1968, estes grupos e movimentos de vanguarda começaram a se fortalecer mutuamente produzindo uma espécie de frente ampla nordestina contra o que eles próprios denominavam de “retaguarda” cultural.

A formação desta rede de vanguarda no Nordeste e suas contribuições para o lançamento do Tropicalismo em Pernambuco bem como as disputas de poder suscitadas no campo artístico-cultural da cidade entre Tropicalistas e Regionalistas foram registradas em nosso último capítulo: “Tropicalismo Pernambucano: um tigre de vanguarda”. Sem mais delongas, cumpre ainda sinalizar que em cada capítulo destes aqui descritos escolhemos por uma subdivisão interna para melhor facilitar a construção narrativa a que nos propomos como também tornar o texto agradável para nosso leitor. Boa Leitura.

1º CAPÍTULO – ENTRE GILBERTO GIL E A BANDA DE PÍFANOS DE CARUARU: A CULTURA NORDESTINA PELOS GRUPOS CONSTRUÇÃO E RAIZ

Em “Verdade Tropical” há uma passagem em que Caetano Veloso, em seu exercício de memória acerca dos fatos ocorridos no ano de 1967, sublinha como um dos acontecimentos deflagradores do movimento tropicalista (que já vinha se gestando em suas ideias) a temporada transformadora de Gilberto Gil no Recife. A visita de Gil à capital pernambucana foi motivada à época pela oportunidade de lançamento e divulgação do LP “Louvação” em uma curta temporada de apresentações no Teatro Popular do Nordeste (TPN). Gil, como bem lembrava Veloso, àquela altura, já despontava no cenário nacional como uma das principais revelações musicais aparecendo com frequência no programa “O Fino da Bossa” da TV Record²². A ida ao Recife, portanto, se configurava como mais uma oportunidade de firmar seu nome dentro do círculo restrito da Moderna Música Popular Brasileira (MMPB)²³.

Assim, cumpre explicar, que a partir da segunda metade da década de 1960, com a intensificação dos projetos de modernização urbano-sociais, implementados ainda no governo Juscelino Kubitschek e de certa forma ampliados durante o período da ditadura civil e militar, a exemplo da regulamentação e concessão dos canais de comunicação pública possibilitado pelo mito do “milagre econômico”, a música popular brasileira passou então a ser instrumentalizada pelas poucas emissoras de televisão e rádio existentes como mercadoria cultural. De forma mais condensada:

é possível perceber que a chamada moderna MPB consolidou-se na cultura brasileira através de três lentes: ideológica, estética e comercial/midiática. Além de disseminar uma ideologia nacionalista assimilável por diferentes classes sociais, a MPB fundamentou uma nova estética que formatou o conceito de música brasileira e usou estratégias de mercado para consumo da música como produto cultural, por meio da indústria fonográfica e dos meios de comunicação de massa (rádio e TV).²⁴

²² VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 119.

²³ O que tomamos aqui como Moderna Música Popular Brasileira consiste na intenção assimiladora da modernidade técnica e social urbana na construção estética do que se convencionou chamar de música popular e por conseguinte em um projeto de atualização da identidade nacional. “A “Moderna MPB”, como chamada à época, reuniu, assim, a ideia de brasilidade já consolidada pelo samba ao projeto modernizante da Bossa Nova e da Tropicália para consolidar de vez um símbolo nacional que identificasse o Brasil enquanto nação e valorizasse tradição e modernidade, forjando o sentimento de pertencimento a uma sociedade nacional, a partir da apropriação de elementos simbólicos da cultura popular, embora controlada por uma elite brasileira e mediada por intelectuais”. As matrizes musicais da “moderna” MPB. In: GONÇALVES, Suzana Maria Dias. *Nova MPB no centro do mapa das mediações: a totalidade de um processo de interação comunicacional, cultural e político*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, 2014. p. 25-26.

²⁴ Op. Cit., p. 26-27.

Os reflexos da apropriação mercadológica da música popular brasileira podiam ser notados nos jornais da época a partir da disseminação das propagandas de aparelhos eletroeletrônicos importados basicamente do mercado norte americano e pelo aumento da abertura de lojas especializadas no ramo nas capitais. Muito embora a grande maioria da população brasileira não dispusesse de renda suficiente para comprar tais produtos, essas propagandas eram destinadas a satisfazer o fetiche cultural da crescente classe média. As páginas dos jornais que há pouco menos de uma década não veiculavam quase nenhuma propaganda de utensílios eletroeletrônicos, passaram então a estampar páginas inteiras com ofertas de vitrolas, aparelhos de televisão e outros eletrodomésticos.²⁵ Por outro lado, foram inúmeras as colunas especializadas em ‘crítica’ musical que surgiram nos principais jornais do país promovendo os jovens artistas que participavam do certame dos festivais e suas composições bem como direcionando o consumo de LPs no mercado fonográfico.

Neste sentido, os programas musicais de televisão tiveram um papel fundamental no processo de retroalimentação e expansão da indústria cultural brasileira entre as décadas de 1960 e 1970. Em parceria com os Festivais da Música Popular, que também eram televisionados, foram em grande medida os principais responsáveis pela transformação da música nacional em bem cultural. Desde que surgiram os festivais em São Paulo, inicialmente como espetáculos de música promovidos por Walter Silva, no Teatro Paramount, o público de jovens e universitários oriundos da classe média não parou de crescer. Não obstante, com a “organização empresarial de notável eficiência publicitária, através de uma série variada de programas – “O Fino da Bossa”, “Pra Ver a Banda Passar”, “Disparada”, “Ensaio Geral”, “Essa Noite se Improvisa””²⁶, os canais da mídia televisiva ajudaram a promover e a valorizar a imagem dos jovens intérpretes como possíveis ícones da música popular e assim a despertar em sua audiência identificações “com uma ferocidade que até aqui só ocorria nas competições de futebol e da política”²⁷.

²⁵ Por exemplo, em 1965, a loja Ultralar do Estado do Rio de Janeiro estampava em página inteira no Correio da Manhã (RJ) uma propaganda destacando sua capacidade de oferecer o que havia de mais moderno em aparelhos domésticos ao consumidor. A propaganda apostava no encantamento do leitor através da grafia em letras garrafais do seguinte chamamento em linguagem de leilão: “ELETRODOMESTICOS, Quem dá mais?”, e ainda facilitava a realização do desejo do seu consumidor através de mil e uma maneiras de linhas de crédito, “Dou-lhe uma: À VISTA COM DESCONTO DE ATÉ 50%; Dou-lhe duas: A PRAZO, AINDA COM GRANDES DESCONTOS; Dou-lhe três: TUDO A LONGO... LONGO PRAZO, SEM JUROS”. Correio da Manhã (RJ). 07/12/1965. 1º Caderno, p. 5.

²⁶ Festival de viola e violência. In: CAMPOS, Augusto. Balanço da bossa e outras bossas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 125.

²⁷ Op. Cit.

Foi legitimado por essa consagração midiática que Gilberto Gil veio lançar seu primeiro LP no Recife. Contudo, embora essa passagem catártica do artista baiano pela cidade, em abril de 1967, tenha sido muitas vezes lembrada pela narrativa historiográfica, tais descrições em sua maioria apenas reproduziram sem maiores interpretações o fragmento de memória arquivado por Caetano Veloso em sua autobiografia cujas palavras diziam:

Domingo já devia estar pronto quando Gil, que tinha deixado a Gessy Lever e se mudara com mulher e filhas para o Rio, recebeu um convite de não sei quem em Pernambuco para fazer uma temporada de apresentações no Recife. Guilherme foi com ele. Quando os dois voltaram, Gil estava transformado [...].²⁸

Essa memória arquivada por Caetano Veloso em seus textos e frequentemente reforçada em suas entrevistas²⁹ para programas televisivos nos é colocada como pertinente desde então segundo a premissa de que durante aquela estadia no Recife, Gilberto Gil teria sido instigado pela “violência da miséria e da força da inventividade artística”³⁰ do caráter cultural pernambucano. Tal discurso é extremamente significativo e verdadeiro, no entanto, manteve durante décadas a contribuição dada por alguns intelectuais pernambucanos para a dita “transformação” de Gil nas sombras dos registros historiográficos, bem como acabou por contribuir para o esquecimento das discussões culturais e estéticas que desencadearam no Tropicalismo Pernambucano.

Em seu relato, Caetano Veloso apresenta como Gilberto Gil, diante de um cenário de complexa ambiguidade cultural e política, no qual a originalidade da cultura popular pernambucana mantinha-se circunscrita a uma mediação tradicionalista e, por outro lado, vigiada pelas práticas arbitrárias da ditadura civil e militar, havia vivenciado a travessia existencial e estética que ele mesmo teria experimentado ao ver “Terra em transe” de Glauber Rocha.³¹ Essa interpretação de Veloso se trouxe à tona tal episódio como uma experiência significativa no processo de idealização do movimento tropicalista em si, por outro lado, deixou de comunicá-lo como um encontro de subjetividades afins. Em outras palavras, a narrativa credenciada por Caetano Veloso a partir de sua memória arquivada associou a experiência vivenciada por Gilberto Gil no Recife mais a uma imagem de impacto brechtiano, ao invés de mostrar a partir de que interlocuções tal experiência havia se dado.

²⁸ VELOSO, Caetano. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 125.

²⁹ Tanto no documentário “Tropicália” (2012) quanto no programa da TV Brasil “O Som do Vinil” (2012) esse mesmo testemunho é confirmado por Caetano Veloso. Ver: <<http://canalbrasil.globo.com/programas/o-som-do-vinil/episodios/5427.html>>. (Acessado em: 08/06/2015).

³⁰ VELOSO, Caetano. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 125-126.

³¹ Op. Cit., p. 126.

Em registro escrito por volta de 1975 para revista Livro de Cabeceira do Homem, Caetano Veloso já lembrava essa passagem de Gilberto Gil pelo Recife exaltando sua experiência reveladora. Nele, a imagem da complexidade da cultura pernambucana, nominada como popular e ao mesmo tempo envolvida por expressões modernas, sintetizadas pela Banda de Pífanos de Caruaru, era pela primeira vez abordada e identificada como influenciadora das idealizações de Veloso tanto quanto as de Gil para o tipo de arte que ambos estavam envolvidos em produzir desde os dias mais instigantes da Tropicália. Assim, as palavras de Caetano traziam com entusiasmo a lembrança de que:

Em 1967 Gil passou um tempo no Recife. De lá ele trouxe o pique para o tropicalismo. E, principalmente uma fita cassete com o som da banda de pífanos de Caruaru. Desde então, a pipoca moderna ficou em nossa cabeça, alguma coisa transando entre ou neurônios, umas joiazinhas de iluminação. De lá até aqui não perdi a esperança [...].³²

Esse artigo foi publicado à época do lançamento do LP “Jóia” como uma contribuição ao novo empreendimento literário da Editora Civilização Brasileira chamado Livro de Cabeceira do Homem. Em formato de livro, essa revista tinha como objetivo editorial abordar as mais variadas produções e contendas políticas e culturais que caracterizavam a atualidade brasileira naquele momento. Nesse sentido e de maneira a perscrutar o que os músicos e compositores mais aclamados da época estavam a pensar em termos de criação musical, o repórter da revista LCH introduzia a publicação do texto de Caetano Veloso a partir das seguintes palavras:

Aqui, a publicação de três cantos inéditos de Caetano Veloso. E mais que isto – pela primeira vez, em sua carreira, Caetano escreve sobre música popular e autoaprecia suas três mais recentes produções: Pipoca Moderna, Tudo tudo tudo e Gua. Os textos são fortes e firmes e neles não se teme coisa alguma, conforme se lê.³³

Por certo, não era a primeira vez que Caetano Veloso escrevia sobre música popular brasileira, no entanto, era, talvez, a primeira vez que o cantor e compositor baiano revelava a profunda influência que ele próprio havia sofrido pelos encontros e incursões realizadas por Gilberto Gil, em Pernambuco, no começo de 1967. Justamente, a partir dessa influência, Veloso seguia revelando que desde que voltara do exílio pretendia manter com a

³² “Três cantos inéditos de Caetano Veloso”. Revista Livro de Cabeceira do Homem. Nova fase – volume 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 76.

³³ Op. Cit., p. 74.

música, especialmente em “Jóia”, uma relação mais vital entre sonoridade e linguagem, entre arte e vida. Segundo o baiano, ele queria cantar:

[...] palavras cantáveis, encontrar palavras cantáveis, eu amo a arte de João Gilberto. Em 72, Gil colocou uma gravação da pipoca moderna na primeira faixa do lp que ele fez naquele ano. Nós não perdemos nunca de todo a esperança. Eu venho tentando me abandonar às palavras cantáveis, ocultas aqui ali, desvelar algumas, desvelar-me para elas. Venho sonhando com um canto que seja o som como a visão do visionário. Qual é a música, afinal? Essas palavras por causa da pipoca dos pífanos merecem meu amor.³⁴

Em “Verdade tropical” Caetano Veloso atribui em certa medida a inesperada propensão de Gilberto Gil à renovação da música popular brasileira ora ao afastamento dele da família, haja vista que a ida para o Recife teria sido sua primeira viagem em que ficou longe das filhas e da esposa, ocasião que (para Caetano) teria propiciado uma excitação subjetiva a Gil, ora à influência empresarial e criativa de Guilherme Araújo em convencer seu pupilo a se ‘submeter’ ainda mais ao *show business* que se abria na recente indústria cultural brasileira.³⁵ No entanto, “as palavras promovem um movimento, muitas vezes, imperceptível [...]”³⁶ e nossa pesquisa nos conduziu a interpretar esse “pique” levado por Gilberto Gil para o Rio de Janeiro, o qual Veloso mais tarde denominaria de “missão”³⁷, e que se configuraria meses depois no Tropicalismo, também como fruto dos encontros, conversas e confraternizações entre Gil e alguns intelectuais e artistas pernambucanos.

Tal perspectiva aqui ensejada tomou aquele testemunho tantas vezes sublinhado pelos tropicalistas baianos em suas referências ao Recife como “pássaro” e não como “raiz” (como até agora tem sido visto o relato de Caetano Veloso) na procura por outras *estórias* do Tropicalismo. Assim, procuramos assumir aquilo que Rezende qualifica como sendo uma das funções do próprio texto e da narrativa que ganha asas e vira pássaro que é o “movimento de limpeza da memória, renegando as tradições perversas, teimando em reacender o fogo da comunhão”³⁸. Esse remexer e revirar de testemunhos bem como de fontes historiográficas dialogaram em nossa pesquisa, sobretudo, para produção narrativa de um novo acontecimento tropicalista onde antes reinava o estático.

³⁴ Ibid., p. 76.

³⁵ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 127.

³⁶ REZENDE, Antonio Paulo. *Ruídos do efêmero: histórias de dentro e de fora*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010. p. 97.

³⁷ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 127.

³⁸ REZENDE, Antonio Paulo. *Ruídos do efêmero: histórias de dentro e de fora*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010. p. 97.

1.1. - “Viramundo”, o show mais comentado nos jornais do Recife em 1967

Ainda que de maneira um tanto quanto incerta, os principais jornais da capital pernambucana começaram a divulgar a temporada de apresentações que Gilberto Gil faria na cidade, quase vinte dias antes da chegada do cantor e compositor baiano ao Recife. O Jornal do Commercio e o Diário de Pernambuco estampavam e qualificavam em notas e pequenas manchetes o momento especial que prometeria ser a passagem de um dos recém-lançados intérpretes da Moderna Música Popular Brasileira na cidade. Logo no início de abril, o JC, dentro de uma pequena nota na coluna “Teatro” comentada por Ângelo D’Agostini, trazia a notícia de que “Maria Betânia e Gilberto Gil”, segundo informações apuradas com a cantora e atriz Tereza Calazans, “vêm aí fazer uma temporada no Teatro Popular do Nordeste”³⁹.

Nessa primeira aparição no Jornal do Commercio, a divulgação da até então suposta temporada dos shows de Gilberto Gil e Maria Betânia no Recife trazia consigo a esperança de seu comentador poder continuar repercutindo positivamente em sua coluna os espetáculos levados ao Teatro Popular do Nordeste (TPN). Isso porque, depois do sucesso de público e dos aclamados registros em jornais do espetáculo de Ary Toledo, em sua passagem pelo TPN, pensava o colunista teatral que seria de se supor que também o espetáculo de “Betânia e Gilberto Gil (ele um dos expoentes do processo de renovação da música popular brasileira) atinja plenamente seus objetivos e se converta em acontecimento marcante no ano teatral do Recife”⁴⁰.

Um dia depois, no mesmo jornal, agora registrada na página em que eram publicadas as notícias semanais da coluna social do jornalista Alex, intitulada “Alex apresenta assuntos sociais”, a reportagem “Com show inédito, no Brasil Gilberto Gil vem ao Recife”⁴¹ trazia informações mais precisas sobre a presença de Gil na cidade:

Com um show escrito em parceria com Caetano Veloso, inédito, estreará no teatrinho do TPN, no próximo dia 28, o cantor-compositor um dos mais autênticos da moderna música popular brasileira, Gilberto Gil. Será uma curta temporada de quinze dias, porém com todas as possibilidades de fazer tanto sucesso quanto fez (encerra hoje) Ary Toledo.⁴²

³⁹ “Quatro cantos”. Jornal do Commercio (PE). 08/04/1967. II Caderno, p. 2.

⁴⁰ Op. Cit.

⁴¹ “Com show inédito, no Brasil Gilberto Gil vem ao Recife”. Jornal do Commercio (PE). 09/04/1967. II Caderno, p. 22.

⁴² Op. Cit.

Em apenas um dia se desfazia a notícia anterior dada pelo colunista teatral Ângelo D’Agostini de que viriam ao Recife Maria Bethânia e Gilberto Gil juntos em temporada musical.⁴³ A apresentação do artista baiano feita por Alex o colocava em destaque no cenário musical nacional por sua competência enquanto compositor e por suas mais recentes aparições em programas musicais da televisão. Assim, comentava o colunista do Jornal do Commercio que Gilberto Gil após um ano de seu lançamento como músico atingiu posição privilegiada, “sendo um dos mais gravados – sua música “Ensaio Geral”, com Elis Regina, ainda é um dos grandes sucessos da MPBM – e dos mais requisitados para programas de TV”⁴⁴.

Mais adiante essa mesma matéria tratava de credenciar como especial a vinda de Gilberto Gil para o Recife não somente por sua apresentação musical, mas por se tratar de uma ocasião em que o cantor e compositor faria o “lançamento do seu LP, gravado na Philips, com vários sucessos e algumas canções novas, com o título geral de “Louvação”. Será o lançamento nacional do LP”⁴⁵. Segundo Alex, Gil já havia estado na África com esse mesmo show a convite do Itamarati e em agosto iria à Europa. Em seguida, abria espaço para oferecer aos leitores uma prévia do show que lhes aguardava mostrando um pouco quais as canções que estavam no roteiro de apresentações do cantor e compositor baiano bem como suas intervenções durante a apresentação em defesa da música que naquele momento estava motivado em fazer.

⁴³ Em publicação quatro dias depois, o colunista Ângelo D’Agostini desfazia sua informação anterior sobre a possível vinda de Maria Bethânia com Gilberto Gil para o Recife. Logo no primeiro parágrafo de sua matéria tratava de acertar as contas com o leitor ao informar que: “Está praticamente acertada a temporada que Gilberto Gil vai fazer no Teatro Popular do Nordeste. Talvez, não venha como ele Maria Bethânia, como anunciamos anteriormente, mas só a presença de Gilberto Gil entre nós merece alguns comentários”. “A temporada de Gilberto Gil”. Jornal do Commercio (PE). 12/04/1967. II Caderno, p. 2.

⁴⁴ “Com show inédito, no Brasil Gilberto Gil vem ao Recife”. Jornal do Commercio (PE). 09/04/1967. II Caderno, p. 22. Ressalte-se que a composição “Ensaio Geral”, a que se referia Alex, havia sido interpretada por Elis Regina no II Festival da Música Popular Brasileira, em 1966, ficando no 5º lugar daquele certame. Ainda por dentro desta discussão, era comum ver nos jornais da época uma pequena variação quanto à nomenclatura daquilo que viria a ser classificada a partir de 1968 como a Moderna Música Popular Brasileira (MMPB), haja vista que, estando esse campo cultural em pleno esforço de disputas internas e construção representacional, alguns colunistas grafavam com certa imprecisão tal campo como Música Popular Brasileira Moderna (MPBM).

⁴⁵ Op. Cit.



Imagem 01 – Capa do LP “Louvação” (1967).

FONTE: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=1> (Acessado em: 27/12/2015).

Com o subtítulo de “Meu tempo” o colunista do JC adiantava como possíveis intervenções do artista baiano as seguintes falas: “No início do show Gil diz: “Eu sou um compositor de música brasileira e minha responsabilidade é realizá-la bem, dentro da verdade do meu tempo””⁴⁶. No entanto, diante dessa afirmação, nos inquietamos em saber que tempo era esse a que Gil se referia? Seria o tempo fragmentado da modernidade, matéria-prima das produções da vanguarda (tempo sincrônico) ou seria o tempo histórico reclamado pelas metanarrativas de esquerda (tempo diacrônico)? Seguindo o roteiro apresentado por Alex, as respostas para perguntas como essas poderiam ser interpretadas do próprio discurso do artista logo após a apresentação da canção “Vento de maio”:

Eu disse que pretendo fazer música vinculada ao meu tempo. Pois bem. Meu tempo é um espaço definido, o Brasil. E até que soprem ventos mais mansos, o nosso tempo do Brasil se caracteriza pela carência, pela privação: “coisas de não” como diz o poeta João Cabral. Por isso é que o Nordeste e suas formas são uma constante na minha música. Acho que é a consciência disso que leva tantos jovens compositores a procurarem as formas nordestinas. No meu caso, talvez isso seja mais nítido porque há um elemento básico entre mim [sic] e o Nordeste: eu nasci e cresci nesta região.⁴⁷

As canções “Vento de maio” e “Ensaio geral” notabilizaram-se, à época, principalmente, entres os adeptos da esquerda cultural, pela incorporação de imagens da

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

chamada “realidade nacional” que até então vinham sendo trabalhadas pelas alas da esquerda reformista e revolucionária no âmbito da pedagogia política. Como, por exemplo, no trecho da canção “Vento de maio” quando Gil diz: “Oi você, que vêm de longe/Caminhando há tanto tempo/Que vem de vida cansada/Carregada pelo vento/Oi você, que vem chegando/Vá entrando, tome assento”⁴⁸. Esse papel de agente político e pedagógico era exercido pelos jovens estudantes de esquerda que naquele momento faziam parte dos Círculos Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e que se utilizavam da arte como instrumento facilitador para o processo de conscientização das massas⁴⁹. Segundo a historiadora Heloísa Buarque de Hollanda:

Trata-se, claramente, de uma concepção da arte como instrumento de *tomada de poder*. Não há lugar aqui para os “artistas de minorias” ou para qualquer produção que não faça uma opção de público em termos de “povo”. A dimensão coletiva é um imperativo e a própria tematização da problemática individual será sistematicamente recusada como politicamente inconsequente se a ela não se chegar pelo problema social.⁵⁰

As letras dessas duas canções de Gilberto Gil além de fazerem extensão à ação revolucionária e pedagógica iniciada ainda entre o bloco dos partidos de esquerda, principalmente o Partido Comunista Brasileiro (PCB), exemplificavam também a transposição para o campo artístico dos atos de resistência promovidos pelos artistas frente ao autoritarismo da ditadura civil e militar em curso. Essa postura política de Gil estava expressa no trecho final de “Ensaio geral”: “Minha gente, vamos lá/Nossa turma vai sair/Nossa escola vai sambar/Vai cantar pra gente ouvir/Tá na hora, vamos lá/Carnaval é pra valer/Nossa turma é da verdade/E a verdade vai vencer”⁵¹. Veja-se que para Hollanda:

Na “arte popular revolucionária”, o artista e o intelectual devem assumir um compromisso de “clareza com seu público”, o que não significa uma negligência formal”. Ao contrário, cabe ao artista realizar “o laborioso esforço de adestrar seus poderes ao ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais”.⁵²

⁴⁸ Vento de maio (1967). Fonte: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php?>. (Acessado em 27/06/2015).

⁴⁹ A grande família comunista nos movimentos culturais dos anos 60. In: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 82.; A canção do homem enquanto seu lobo não vem: as camadas intelectualizadas na revolução brasileira. In: _____. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 71. Ver também: GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

⁵⁰ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970)*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1980. p. 19.

⁵¹ Ensaio geral (1966). Fonte: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php?>. (Acessado em 27/06/2015).

⁵² HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970)*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1980. p. 19.

Não obstante, assim como o *Jornal do Commercio* abria espaço em suas colunas para noticiar a vinda de Gilberto Gil ao Recife, o *Diário de Pernambuco* também trazia como destaque em suas colunas culturais a futura presença desse jovem cantor e compositor no Recife. Em “Ronda do Disco” a passagem do artista baiano pela capital pernambucana foi noticiada através da seguinte manchete: “Gilberto Gil chegará ao Recife no dia 25”⁵³. Nesta nota o colunista do DP destacava o nome de Gilberto Gil como “dos mais significativos entre os novíssimos da moderna música popular brasileira”⁵⁴ e acenava aos leitores que o artista em tela era o compositor de “Louvação” que há pouco havia sido interpretada com louvor pelos já consagrados intérpretes da música popular brasileira Elis Regina e Jair Rodrigues.

Incomodado com as informações desencontradas que tomavam espaço nos jornais da cidade bem como pela velocidade e grandeza com que as mesmas circulavam entre a população, o colunista do DP tratou em sua nota de sublinhar a legitimidade de suas informações afirmando que elas foram cedidas “pelo Sr, Adolfo Vasemberg, representante da Companhia Brasileira de Discos, nesta região”, e seguia informando através da fala dessa autoridade que, “o criador de “Roda” fará apresentações na tevê (televisão) local e mostrará à crônica especializada o acetato que contém todas as músicas que integram seu elepê (LP) na Philips”⁵⁵. Integrando a nova música realizada por Gilberto Gil a uma rede de jovens cantores e compositores também baianos, o colunista do DP então identificava essa atmosfera de novidade ou acetato a qual o superintendente da Companhia Brasileira de Discos havia mencionado aos nomes de “Caetano Veloso, Carlos Coquejo, Maria Bethânia, Capinam e outros”⁵⁶.

Essa identificação da renovação musical expressa nas músicas de Gilberto Gil associada a outros personagens baianos, realizada pelo representante regional da CBD em entrevista ao DP, àquela altura se mostrava como uma ressonância daquilo que havia sido identificado, ainda no começo de 1967, pelo jornalista Carlos Dantas do *Correio da Manhã*. Em matéria publicada no caderno de cultura desse jornal carioca, sob a manchete “Um improviso renova a música na Bahia”, Dantas informava ao círculo hegemônico da cultura nacional que:

⁵³ “Gilberto Gil chegará ao Recife no dia 25”. *Diário de Pernambuco* (PE). 09/04/1967. Segundo caderno: Ronda do Disco, p. 9.

⁵⁴ Op. Cit.

⁵⁵ Ibid. Não identificamos em nossa pesquisa documental nenhuma referência da presença de Gilberto Gil em apresentações nos canais de televisão locais.

⁵⁶ Ibid.

A exemplo do Rio e São Paulo, a capital da Bahia já conta com um grupo de renovação e defesa de nossa música popular. Chama-se *Improviso* e funciona no Passeio Público todas às noites de sexta-feira, ocupando as instalações do Teatro Vila Velha, onde existia um famoso e agitado bar noturno. Tem apenas cinco seções realizadas, mas para os músicos baianos já vingou plenamente [...] E não há por que se admirar da existência de um movimento desse tipo na velha Bahia. Afinal, a terra que mandou para o sul, Caetano Veloso, Betânia, Gilberto Gil, Quarteto Cy, teria que lá mesmo promover e dar continuidade à renovação da música brasileira, renovação para qual estes mesmos artistas tanto têm colaborado [...] Carlos Coquejo, que é assim como um mentor de tudo quanto diz respeito à melhor música popular na Bahia, responsabiliza-se por boa parte da dinamização do *Improviso*.⁵⁷

De volta à matéria do Diário de Pernambuco, o colunista de “Ronda do Disco” tratava ainda de apresentar ao público quais as influências daquela nova música feita por Gilberto Gil e ao mesmo tempo propunha uma captura do artista num gênero musical a partir de sua própria opinião. Intitulando essa pequena parte de sua matéria de “Opinião” dizia que: “O jovem compositor baiano declara que entre as influências que sofreu sua música, iê iê iê é responsável pela mais recente, assim como foram Luiz Gonzaga e João Gilberto”⁵⁸. Em seguida, apostava na explicação do próprio Gil para justificar seu comprometimento atual em renovar a música popular brasileira: “É realmente impossível alguém viver no mundo em que vivemos, sem sofre as influências da cultura de massa. O iê, iê, iê, indiscutivelmente, é uma força atuante sobre todo o mundo. Não fiquei imune”⁵⁹.

Ao que parece, Gilberto Gil quando veio ao Recife, no começo de 1967, ainda estava em processo de travessia entre o tempo diacrônico das metanarrativas de esquerda e o tempo sincrônico das vanguardas estéticas. Seus depoimentos para os jornais locais o colocam numa posição de entre-lugar em relação ao discurso do nacional-popular e o discurso da fragmentação da modernidade. Se ao Jornal do Commercio o músico baiano se apresentava como um intérprete de ‘seu tempo’, entendendo-o como reflexo da imagem do Brasil subjulgado pela ditadura civil e militar e pelo subdesenvolvimento imposto ao povo do Nordeste, no depoimento para o Diário de Pernambuco Gil se mostrava mais desapegado do

⁵⁷ “Um improviso renova a música na Bahia”. Correio da Manhã (RJ). 13/01/1967. 2º caderno, p. 1.

⁵⁸ “Gilberto Gil chegará ao Recife no dia 25”. Diário de Pernambuco (PE). 09/04/1967. Segundo caderno: Ronda do Disco, p. 9.

⁵⁹ Op. Cit. Sobre a renovação musical empreendida por Gilberto Gil em “Louvação”, Castelo Branco aponta que “a maior novidade do disco, tanto do ponto de vista temático quanto do ponto de vista musical propriamente – *uma espécie de suíte, com diversos andamentos ritmos* (Callado, 1997: 96) - , era Lunik 9, uma canção sobre a epopeia soviética no espaço sideral. Já se percebeu que Lunik 9 – ao expressar o modo como Gilberto Gil reagia às maravilhas tecnológicas – soava contraditória no disco, na medida em que o esforço para renovar as referências estéticas da música brasileira vinha acompanhado, curiosamente, por uma larga dose de conservadorismo (Callada, 1997)”. CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Pernambucália: outras verdades tropicais*. ARTIGO. Revista Eletrônica da Anphlac. ISSN 1679-1061. Número 6. p. 69. Disponível em: <<http://revistas.flch.usp.br/anphlac/article/view/1375/1246>>. (Acessado em: 14/07/2016)

discurso nacional-esquerdista ao anunciar seu encanto pelo *iê-iê-iê* e sua inevitável captura pela cultura de massa. Um sinal de superação, inclusive, daquilo que vinha sendo proposto pelo grupo “Improviso” na Bahia a partir de uma retórica da defesa da música popular brasileira contra o estrangeirismo anunciado generalizadamente como *iê-iê-iê*. Essa transição de pensamento ético-estético entre uma parte dos artistas e intelectuais brasileiros por essa época anunciava o surgimento de uma nova esquerda:

chamada “esquerda festiva” ou “geração Paissandú”. Ainda que pareça ambígua a nomeação de uma esquerda como festiva – num momento em que a grave derrota política anterior não poderia ser motivo para festas – ou, ainda, o fato dessa esquerda deslocar-se para portas de cinemas da moda (Paissandú), é importante ver que essa ambiguidade traduz a própria novidade dessa nova geração que irá marcar o período: a *feira* é a marca de uma crítica ao tom grave e nobre da prática e do discurso político que caracterizava e definia a ação cultural da geração anterior. O princípio da festa e sua identificação como subversão provavelmente não estavam sendo percebidos quando a “velha esquerda”, ortodoxa, julgava de forma pejorativa e moralista a prática da “nova esquerda” que se formava. A falta de acuidade em perceber o conteúdo da ambiguidade que une os termos *esquerda* + *festiva* é fatal, pois o discurso crítico produzido por essa nova geração irá constituir-se exatamente sob o signo da ambiguidade.⁶⁰

Dentre as matérias dos dois grandes jornais da cidade que haviam esboçado alguma tentativa de representação da identidade musical e até mesmo artística de Gilberto Gil à época, a segunda nota publicada pelo colunista teatral Ângelo D’Agostini em sua coluna no *Jornal do Commercio* trazia um perfil musical do cantor e compositor baiano ligando-o à linha evolutiva da Bossa Nova. Traçando a evolução da BN da primeira fase (João Gilberto, Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes) para segunda fase (Roberto Menescal e João Bosco), D’Agostini sublinhava que nessa trajetória de evolução da música popular brasileira junto aos remanescentes Jobim e Vinícius, e mais alguns nomes recentes como Carlos Lyra, Baden Powell e Francis Hime, somavam-se os nomes de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Estes últimos num terceiro esforço de renovação da música popular brasileira, não sem notar a diferença entre estes e aqueles primeiros ao afirmar que:

já um pouco mais ousados, porque desprezando essa história de amor, flor, mar, céu azul e outras coisas românticas, enfatizam nas suas canções o grito

⁶⁰ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970)*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1980. p. 33.

de protesto e revolta das camadas menos favorecidas diante das condições sócio econômicas do país.⁶¹

Ângelo D'Agostini identificava Gil e Caetano como os últimos renovadores da música popular brasileira não pela linha construtivista da vanguarda estética, mas pela linha nacional-popular que àquela época vinha sendo subjetivada de “música de protesto”. É o que ficava evidente ao final de sua nota quando mencionava que após a renovação dos compositores baianos vieram os chamados “sambas e canções de protesto, aos quais se associaram várias figuras importantes da velha guarda como Zé Ketí [...] até o aparecimento mais recente de Geraldo Vandré e Chico Buarque”⁶². Se por um lado essa percepção de D'Agostini torna-se interessante, pois tanto Gilberto Gil quanto Caetano Veloso não se identificavam como compositores de músicas de protesto, muito embora Gil tenha entre 1966/67 estado mais próximo da estética nacional-popular, por outro lado sua análise revela o quão confuso e em disputa estava o cenário musical brasileiro naquele momento.

Era o que havia notado, ainda em finais de 1966, o poeta concretista e ‘crítico’ de arte Augusto de Campos ao publicar o artigo “Boa palavra sobre a música popular”⁶³ no Correio da Manhã. No artigo, Campos traçava uma diferenciação entre as linhas ideológicas e estéticas comprometidas em continuar com a herança de renovação da linha evolutiva da música popular brasileira. Deslegitimando a iniciativa da corrente mais conservadora da linha evolutiva da Bossa Nova que pretendia buscar nas histórias folclóricas, no passado distante e nas imagens do subdesenvolvimento rural do Nordeste a representação necessária para construção de uma música legitimamente nacional, bem como em repúdio à tentativa de criação de um bloqueio nacionalista contra o *iê-iê-iê*, Campos ainda assim reconhecia que tal postura estava iminentemente baseada numa proposta de resistência aos “novos acontecimentos políticos da realidade brasileira [...]”⁶⁴. Entretanto, seguia argumentando que daquela onda de músicas de protesto a partir das contradições nacionais “aproveitaram-se os expectantes adversários da bossa-nova para tentar mudar o curso da evolução da nossa música, com a conversa de que a bossa-nova não era entendida, se distanciava do povo”⁶⁵.

⁶¹ “Gilberto Gil chegará ao Recife no dia 25”. Diário de Pernambuco (PE). 09/04/1967. Segundo caderno: Ronda do Disco, p. 9.

⁶² Ibid.

⁶³ “Boa palavra sobre a música popular”. Correio da Manhã (RJ). 14/10/1966. Esse mesmo artigo foi republicado na primeira edição do livro “Balanço da bossa e outras bossas” lançado ainda no calor das agitações tropicalistas no ano de 1968 por Augusto de Campos. Alimentando as discussões estéticas sobre música popular brasileira no Recife, esse artigo de Augusto de Campos também foi publicado/reproduzido em sua integralidade na primeira página do Suplemento Cultural do Jornal do Commercio em 23/10/1966.

⁶⁴ Op. Cit.

⁶⁵ Ibid.

Na tentativa de dissuadir o panorama de disputa que parecia afetar o reconhecimento de qual caminho seria necessário para produção do salto estético na música popular brasileira, Augusto de Campos, apoiando-se num depoimento de Caetano Veloso para a Revista Civilização Brasileira, sublinhava através da fala do jovem e não tão conhecido compositor baiano o seguinte pensamento:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema [...] Aliás João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira [...] Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Betânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral.⁶⁶

Diante desse cenário de disputas internas entre os adeptos da continuidade da linha evolutiva da Bossa Nova através da reinvenção joãogilbertiana (ainda indefinida), aqueles que propunham a retomada da tradição do “sambão quadrado”⁶⁷, bem como os que queriam fazer uma música comprometida com a realidade social da época, é possível entender porque o colunista do Jornal do Commercio havia identificado tanto Gilberto Gil como Caetano Veloso como mais próximos da música de protesto. Canções como “Ensaio geral”, “Vento de maio”, “Roda”, “Procissão”, “Boa palavra”, “Um dia”, “De manhã”, se não representavam ainda a inovação constituinte da linha evolutiva da Bossa Nova (nos termos definidos por Caetano Veloso), também não se pareciam em nada com os boleros e sambas folclóricos das décadas de 1930-40.

Essa mesma compreensão acerca da personalidade musical de Gilberto Gil, também foi celebrada à época pelo musicista e um dos fundadores do Quinteto Villa-Lobos, Airton Lima Barbosa. Em entrevista publicada no JC, dentro de uma pauta que pretendia fazer uma revisão crítica acerca da obra e pesquisa étnico-musical empreendida por Villa Lobos durante a década de 1930, na busca do que se convencionou chamar de música nacionalista, Lima Barbosa identificava alguma semelhança naquele momento no que estava sendo realizado por alguns compositores da música popular brasileira. Quando chamado a responder quem seriam esses novos músicos que de uma forma ou de outra vinham exercitando uma reapropriação e uma recriação (tal como Villa Lobos, César Guerra Peixe, Noel Rosa) do

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid.

folclore na construção de uma música nacional, o musicista pernambucano então foi direto ao ponto:

[...] Dorival Caymmi é talvez o primeiro compositor popular a se interessar pelas manifestações folclóricas musicais de sua terra – a Bahia – e a sofrer as suas influências; mais recentemente Baden Powell, que também pesquisou na Bahia, e os líderes do denominado “grupo baiano” – Gilberto Gil e Caetano Veloso [...].⁶⁸

Cerca de três dias depois, o *Jornal do Commercio*, na coluna “Cine-comentando” do jornalista Celso Marconi, trazia uma pequena nota na qual comentava sobre a identidade musical de Gilberto Gil e confirmava sua presença a partir do dia 28 em temporada no TPN. Iniciando o texto com a primeira estrofe da canção “Roda”, “Meu povo preste atenção/Na roda que eu te fiz/quero mostrar a quem vem/Aquilo que o povo diz/ Posso falar pois eu sei/Eu tiro os outros por mim/Quando almoço não janto/E quando canto é assim”⁶⁹, Marconi dizia o seguinte sobre a música e a personalidade artística do cantor baiano:

Por essa primeira estrofe da composição “Roda” o leitor pode compreender como é a música de Gilberto Gil; uma canção que não se contenta apenas em trazer alegria, mas também um conhecimento que o autor pretende ter (e tem mesmo) sobre o Nordeste. Nada mais enquadrado na linha da arte nova, no Brasil, seja o cinema, o teatro, a pintura ou a escultura.⁷⁰

O que Celso Marconi classificava de “arte nova” encontrava homologia naquilo que estava sendo feito na primeira fase do Cinema Novo, nas peças do Teatro de Arena, na música de protesto, no poema práxis, na terceira geração do romance modernista de 1945, na pintura naturalista, na arquitetura de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa e etc. Em termos de concepção estética tratava-se da continuidade do projeto modernista iniciado ainda nas décadas de 1920 e 1930 na qual uma parte dos artistas brasileiros, “em nome de um projeto de unificação nacional, abriram mão de suas propostas de renovação formal em troca de uma estética conteudística que apontasse os traços da identidade brasileira”⁷¹. Nesse sentido, a reapropriação operada nas décadas de 1950 e 1960 daquelas práticas e discursos modernistas,

⁶⁸ *Jornal do Commercio* (PE). 29/01/1967. IV Caderno: De Villa Lobos a Gilberto Gil, com fagote no meio, p. 6.

⁶⁹ *Jornal do Commercio* (PE). 15/04/1967. Cine-comentando: Discos, p. 2.

⁷⁰ Op. Cit.

⁷¹ NAVES, Santuza Cambraia. *Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano. O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 278.

não representava o retorno do mesmo, mas sua compreensão agora baseada no marxismo, no que os intelectuais de esquerda à época chamavam de cultura nacional-popular⁷².

1.2. - As experimentações da modernidade no Recife em finais de 1960

Muito embora Gilberto Gil e Guilherme Araújo não soubessem, o cenário cultural do Recife, em finais da década de 1960, passava por mais um período de renovação tal como aquele operado na década de 1920. Naquele início de século, os enfrentamentos entre tradicionalistas e modernistas permitiram a cidade respirar novos ares intelectuais, produzir novas percepções entre sua população, reposicionando principalmente a juventude recifense frente às angústias e os prazeres da modernidade. Assim se referia Joaquim Inojosa aos amigos modernistas da Paraíba, em célebre carta posteriormente publicada na revista Nova Era, em 1924, sobre a crescente propensão dos jovens intelectuais do Recife a aceitarem o credo novo ou a arte nova que pela cidade vicejava: “Há, nos arraiais da inteligência, atualmente, e como sempre houve em todas as épocas, uma nova geração que anseia por ideais novos”⁷³.

A modernização dos espaços da cidade, dos locais de cultura e de suas relações sociais, no âmbito da circulação urbana, seduziam cada vez mais os jovens da capital pernambucana. O Recife que se constituía pelos saberes e fazeres da arquitetura, poesia, cinema, teatro e literatura, desde a década de 1920 sob a influência das linhas modernistas, passando mais uma vez pelas atualizações das décadas de 1940 e 1950, modificou sua paisagem antes provinciana, transformando-a em eminentemente urbana; processo que refletiu nas novas gerações que acompanharam tais transformações assimilando-as em suas práticas e vivências.⁷⁴ Isso, ao ponto de em 1961, o artista plástico José Cláudio, em

⁷² “A proposta de uma cultura nacional e popular buscava recuperar elementos de correntes estéticas diversas, como o existencialismo engajado sartreano e o modelo brechtiano, mas acabava gerando um tipo de arte muito próximo do “realismo socialista” do período estalinista na URSS, avesso a inovações formais e expressando uma simpatia pelos oprimidos, uma identidade com a miséria humana que não se transformaria num sentimento de solidariedade ativa com os trabalhadores no sentido da ruptura da alienação a que são submetidos, mas sim numa espécie de compaixão filantrópica e conformista por parte do público, composto, no caso brasileiro, por um restrito círculo detentor do acesso à cultura, especialmente depois do golpe militar. O violeiro, o boiadeiro, o camponês, o favelado, evocados nas canções, nos filmes, nas peças teatrais, celebrados nas artes em geral, eram vistos com empatia pelo público das camadas intelectualizadas urbanas”. A canção do homem enquanto seu lobo não vem: as camadas intelectualizadas na revolução brasileira. In: RIDENTI, Marcelo. O fantasma da revolução brasileira. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 83. Ver também: Considerações sobre o nacional-popular. In: CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 2011.

⁷³ A arte moderna. In: DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly. SOARES, Paulo Marcondes (Orgs.). *Crítica de Arte em Pernambuco: escritos do século XX*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012. p. 40.

⁷⁴ Vale ressaltar que apesar do esforço brasileiro elaborado a partir do ideal do nacional-desenvolvimentismo ter resultado num maior crescimento urbano do país, desde o primeiro governo de Getúlio Vargas até o governo

publicação no Diário da Noite, em referência à liberdade do fazer artístico e em defesa da arte nova (de sua época), observar que:

O pintor é estrela, sem nada ter com raça, cozinha ou clima. Ele é uma exceção (como exceção são todos os homens), coma o que comer e vista-se como se vestir. Ele é quem resolve se se quer de barro, ou de gesso, ou de ferro, ou de vidro, conforme seu alcance e a sua consciência. Dele é o mundo todo e o acervo à sua disposição é tudo o que ele consegue enxergar; o seu regime é tudo que ele tiver dente para roer, venha de dentro ou de fora do Nordeste, sem se ligar importância para cascas: rótulo, procedência, via.⁷⁵

As palavras de José Cláudio pretendiam demonstrar à tradicional linha de pensamento Regionalista que ainda vigorava no Recife bem como em boa parte da região Nordeste, que a arte e o artista de sua época desejavam ser livres das designações espaciais, pois uma vez regidos pelas concepções da arte moderna, não existiria mais espaço para a arte regional tão somente. A pretensão do artista moderno era ser universal para roer tudo o que viesse de dentro ou de fora do Nordeste. Em outras palavras, diante dos projetos de modernização que tomaram fôlego desde o início do século XX, no qual “[...] a cidade muda seus hábitos, incorpora costumes, admira a técnica, modifica sua paisagem, embeleza suas construções [...]”⁷⁶, parecia não fazer mais sentido continuar idealizando identidades puras ou naturais.

Juscelino Kubitschek, entre 1930 e 1960, é certo que o desenvolvimento social do país não acompanhou a guinada do progresso técnico aqui instalado. Tal descompasso foi reclamado durante a década de 1960 pelos movimentos sociais e pelos partidos trabalhistas e de esquerda que diante de tal painel de intensas contradições sociais vislumbraram através da revolução política e social a possibilidade viável para superação do subdesenvolvimento da nação e das injustiças cometidas contra o trabalhador. Nesse contexto, destacamos como leituras para uma maior percepção do quadro nacional e, mais especificamente, do quadro político e social projetado em Pernambuco, os seguintes livros: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano. O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008; PAGE, Joseph. *A revolução que nunca houve*. Rio de Janeiro: Record, 1972.

⁷⁵ Não há Nordeste. In: DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly. SOARES, Paulo Marcondes (Orgs.). *Crítica de Arte em Pernambuco: escritos do século XX*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012. p. 156.

⁷⁶ *As costuras da história: o Recife e a modernidade*. In: BARROS, Natália; REZENDE, Antonio Paulo; SILVA, Jaílson Pereira da. *Os anos 1920: histórias de um tempo*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012. p. 12. Sobre a perspectiva de pulverização das identidades modernas em busca de um reencontro com um ‘eu’ universal, Zygmunt Bauman nos diz que: “[...] Em nossa época líquido-moderna, o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados. Poucos de nós, se é que alguém, são capazes de evitar a passagem por mais de uma “comunidade de ideias e princípios”, sejam genuínas ou supostas, bem-integradas ou efêmeras, de modo que a maioria tem problemas em resolver (para usar os termos cunhados por Paul Ricoeur) a questão da *la mêmète* (a consistência e continuidade da nossa identidade com o passar do tempo). Poucos de nós, se é que alguém, são expostos a apenas uma “comunidade de ideias e princípios” de cada vez, de modo que a maioria tem problemas semelhantes com a questão da *l’ipséite* (a coerência daquilo que nos distingue como pessoas, o que quer que seja) [...]”. BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 18-19.

Note-se que a reivindicação de José Cláudio em torno da superação da representação regional no campo da produção artística fazia sentido, uma vez que, um ano antes, em 1960, o congresso ordinário de críticos de arte realizado na Polônia (Congresso de Varsóvia), colocara como discussão central entre seus participantes o “problema do internacionalismo da arte moderna”⁷⁷. Tal problemática fora discutida levando em consideração a interpretação da unidade da arte moderna através de sua expressão enquanto linguagem, como evidenciado à época pela retomada do pensamento do filósofo Ernst Cassirer. Segundo relato de Mário Pedrosa:

[...] Toda uma corrente estética moderna desenvolve hoje a concepção, originada no pensamento de Cassirer, o grande filósofo das “formas simbólicas”, do caráter significativo-simbólico da Arte. Assim, a Arte, como a linguagem, é feita de símbolos, quer dizer, de algo que traz consigo e comunica uma significação [...] Nesse sentido se pode falar de Arte como linguagem, no plano do mito, das formas de pensar intuitivo, não-conceitual. E é precisamente por essa qualidade sensível, vital, não-conceitual, não-intelectual que a arte moderna, reagindo contra o conceitualismo representativo acadêmico, adquiriu sua formidável universalidade, e pôde, por sua força expressiva, entrar em comunicação, ao vivo, entre sensibilidades humanas [...].⁷⁸

Essa nova expressividade, não-conceitual de reação ao conceitualismo acadêmico, foi a tônica do Salão de Pintura do Estado em 1967. Tal vulto de empoderamento do Salão Pernambucano por parte de uma sensibilidade artística modernizante surpreendera até a jornalista e ‘crítica’ de arte Ladjane Bandeira que chegou a comentar em publicação no caderno dominical do *Jornal do Commercio* que “foi uma das melhores coisas que aconteceram este ano em matéria de arte. Isto porque a renovação se impunha. E quanto antes. São várias tendências, várias personalidades, várias maneiras de atingir a mensagem estética”⁷⁹. Os primeiros lugares do salão de 1967 haviam ficado com quatro dos jovens artistas plásticos pernambucanos mais promissores daquela geração: Edson Heleno da Silva (Heleno), Mary Gondin, Carlos Harle e Sebastião Wilson Ferreira de Amorim (Tiago).

Em amplo espectro, durante boa parte do século XX, o moderno tornou-se objeto de disputas estéticas e políticas entre aqueles que fizeram e representaram não somente o legado intelectual da cidade, mas também entre aqueles que engendraram as redes da crescente burguesia local. Absorvendo (ao seu modo) as disputas entre os campos culturais

⁷⁷ Internacional – Regional. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 49.

⁷⁸ Arte, linguagem internacional. In: Op. Cit., p. 53-54.

⁷⁹ “Arte jovem se impõe no salão deste ano”. *Jornal do Commercio* (PE). 10/09/1967. IV Caderno, p. 6.

em destaque no cenário nacional durante a década de 1960, estruturalmente dividido entre o nacional-popular e a vanguarda estética, muito embora atravessados por expressões artísticas que facilmente associavam signos desses dois campos de reflexão⁸⁰, o Recife mais uma vez se resignificava como capital moderna a partir dos reflexos artísticos mais evidentes vindos das capitais do sul e também mais distantes oriundos das capitais europeias; e, simultaneamente, instituía aos seus cidadãos práticas comprometidas com o seu presente histórico.

Veja-se, por exemplo, a manchete do *Jornal do Commercio* que discutia o advento dos novos modelos de gostos e comportamentos de uma parcela da juventude do Recife que preferia manter-se atualizada com as demandas do liberalismo econômico e da cultura de massas a concentrar-se mais a fundo nos problemas reais que impediam o desenvolvimento do país. Sob o título de “Do chopinho no bar à discussão sobre 34/18”, a jornalista Helena Beltrão retratava a partir de que balizas existenciais uma parte dos jovens universitários negociava suas experiências culturais de dentro da modernidade. A partir de uma inserção de como se apresentava o cenário da juventude recifense (a englobar todo um cenário do Nordeste) naqueles tempos, Beltrão apontava como principal desafio a ser superado pela “geração 67”, além da consciência moralizante dos costumes e tradições arraigadas na representação cultural nordestina, o aproveitamento da “atual revolução do desenvolvimento”⁸¹:

O Recife é hoje uma cidade com mais de um milhão de habitantes, com uma idade média de 22 anos e meio. Os jovens recifenses desta geração estão colocados numa posição especialíssima – entre quatro séculos de tradição e o mundo novo das grandes mudanças. Sua formação foi feita ainda em moldes antigos, mas enfrenta agora problemas iguais aos dos jovens de todo o mundo, e numa sociedade em desenvolvimento planejado. Mudaram os costumes, a moral já não é a mesma, são outras as metas e as ambições, tudo tem mudado no Nordeste, e mesmo com os problemas que aparecem de vez em quando, culpa dos diferentes conceitos de uma geração para outra, cada vez mais se sente a presença da juventude.⁸²

Nesse contexto, assumir e defender as características da modernidade global era refletir-se como indivíduo de um tempo e de um espaço constantemente modificados. Um tempo que além de seduzir pelo progresso técnico e pela intercomunicação entre as culturas universais prometia aproximar os povos e desfazer as fronteiras entre as nações diluindo as

⁸⁰ TEIXIRA, Flávio Weinstein; SOARES, Paulo Marcondes Ferreira; ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. *Classificações culturais e identidade: itinerários de debates intelectuais e artísticos em Recife (1950-70)*. Saeculum. Revista de História [16]. João Pessoa, jan./jun. 2007.

⁸¹ “Do chopinho no bar à discussão sobre 34/18”. *Jornal do Commercio* (PE). 19/04/1967. Caderno II, p. 1.

⁸² Op. Cit.

identidades e dinamizado as suas relações.⁸³ Nessa mesma direção, o sentimento de presentificação do tempo refigurava a cada instante os lugares de memórias da cidade e de seus mais antigos habitantes numa nova configuração sentimental e experiencial. Mas não sem paroxismo, pois “ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”⁸⁴.

A contraface das novas experiências trazidas com o desenvolvimento técnico e material refletido na vida urbana do Recife, apresentadas na matéria da jornalista Helena Beltrão, a exemplo do maior número de meninas de biquínis pelas praias, a presença nos bares não só de homens, mas de mulheres para iniciação na sociabilidade entre jovens ao consumo de drogas lícitas e ilícitas, a reunião desses mesmos jovens em casas particulares para ouvirem músicas de *iê-iê-iê*, a instrumentalização do saber a partir da maior preocupação com o futuro individual (por isso o interesse em compreender o modelo econômico 34/18 e o aumento nas universidades pela procura dos cursos de matriz tecnocrata), foi dada pelo professor e sociólogo pernambucano Abdias Moura. Segundo sua interpretação:

[...] o Nordeste – ou pelo menos certas áreas do Nordeste – na década de 60 iniciou o processo de rompimento com seu passado tradicionalista. O rompimento de uma região com o tradicionalismo corresponde à crise hoje caracterizada como subdesenvolvimento e se expressa numa investida, sempre tumultuada, contra os antigos valores [...] Nessa atitude, dinâmica e ameaçadora, as pessoas atuam de forma simplista, associando todos os valores tradicionais às inconveniências do sistema de estratificação vigente – e daí não poupam lideranças e instituições confundindo o mais novo com o melhor.⁸⁵

Nesta perspectiva, o Recife sempre foi uma cidade de forte tensão entre o moderno e o tradicional. “A sua história está atravessada por momentos de deslumbramentos e fantasias sobre o seu futuro possivelmente moderno, pelo medo de vê-la distante das

⁸³ A criação e a anulação dos estranhos. In: BAUMAN, Zygmunt. O mal-estar na pós-modernidade. Tradução: Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

⁸⁴ *Modernidade: ontem, hoje e amanhã*. In: BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 24.

⁸⁵ “Do chopinho no bar à discussão sobre 34/18”. *Jornal do Commercio* (PE). 19/04/1967. Caderno II, p. 1. Vale ressaltar que nessa mesma esteira de crítica mencionada por Abdias Moura ao proclamado progresso técnico a que passava a cidade, desmistificando o olhar não-crítico dos seus adoradores, uma série de nove matérias de página inteira foram publicadas no II Caderno do *Jornal do Commercio* sob a coordenação do jornalista Everaldo Bezerra entre os meses de julho e agosto de 1967.

tradições e o desejo de reafirmar o seu passado profundamente idealizado”⁸⁶. Assim, a nova sensibilidade moderna, a cultura de massas, disputava espaço internamente menos com a chamada esquerda cultural e mais com os resquícios dos projetos Regionalista e Lusotropicalista que haviam se incrustado nos aparelhos político e cultural da cidade. Por isso, sentir e praticar a cidade do Recife durante a década de 1960 adquiriu para boa parte de sua juventude diversos significados.

A experimentação da vida moderna e seus ciclos de renovação estampavam as páginas dos jornais da cidade como a matéria do JC que anunciava a renovação da grade de programação da Rádio & TV Jornal cujo objetivo era enquadrar-se às novas demandas musicais, fílmicas e de telenovelas do público⁸⁷. Os cartazes de filmes e peças, bem como a programação dos dois únicos canais de televisão da época (Canal 2 e Canal 6) apresentavam a diversidade da experiência que era viver numa cidade cosmopolita e repleta de interesses culturais. As páginas dos cadernos de cultura do Jornal do Commercio e do Diário de Pernambuco esquadriavam os roteiros do entretenimento da crescente cultura de massas, da cultura de subversão e da cultura tradicionalista. No entanto, o que tais páginas harmonizavam por efeito de diagramação, na experiência prática e cotidiana frequentemente apresentava-se em disputa, como será possível perceber na escritura do último capítulo.

Para se ter uma ideia da tamanha diversificação da vida cultural da cidade e ao mesmo tempo de sua crescente proposição artística, em abril de 1967, somente o Teatro Popular do Nordeste (TPN) apresentaria quatro diferentes atrações ao público pernambucano entre peças e shows musicais: “A Criação do Mundo” musical apresentado por Ary Toledo, “Uma Pedra no Sapato”, um Vaudeville em 3 atos de Feydeau, ao mesmo tempo que apresentavam a peça “Um Inimigo do Povo” de Henrik Ibsen (peça encenada no Teatro de Santa Isabel) e, por fim, a temporada de apresentações de Gilberto Gil intitulada “Viramundo”. No mesmo período também estavam em cartaz na cidade duas peças infantis, a exemplo dos espetáculos “O Rei Mentiroso” e “Pluft, O Fantasminha” do Teatro de Brinquedo, encenadas no Teatro de Santa Isabel.⁸⁸

Da mesma forma, os principais cinemas da cidade ofereciam uma programação heterodoxa, cuja justificava estava na crescente diversificação do gosto dos recifenses e dos interesses de exibição e distribuição das produtoras estrangeiras e os donos de salas. O cinema

⁸⁶ REZENDE, Antonio Paulo. *(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de XX*. Recife: FUNDARPE, 1997. p. 25.

⁸⁷ “Canal 2 lança “Operação Renovação””. Jornal do Commercio (PE). 18/04/1967. II Caderno, p. 2.

⁸⁸ Os cartazes de propaganda das referidas peças teatrais e shows musicais apresentados neste parágrafo podem ser vistos no Jornal do Commercio e no Diário de Pernambuco a partir de 08/04/1967 em seus respectivos Cadernos de Cultura.

Trianon, por exemplo, apresentava ao público interessado em cinema de arte o segundo filme dirigido pelo cinema-novista Carlos Diégues intitulado “A Grande Cidade”. Em horários e dias alternados, o mesmo cinema exibia o pastiche “Aventuras Escandalosas de uma Ruiva”, readaptação extraída da novela de Daniel Dafoe, “Moll Flandres”. No Art-Palácio estava em cartaz o gênero *western*, “*Johnny Guitar*”, de Nicholas Ray, enquanto que na mesma linha de filmes norte-americanos o cinema Moderno exibia “Está Sobrando um Espião” e o São Luís exibia “Como Roubar Um Milhão de Dólares”. Já, os cinemas Central, Boa Vista e Cinema de Arte, abriam espaço para a filmografia nacional exibindo respectivamente: “3 Histórias de Amor”, “As Cariocas” e “Vidas Secas”.⁸⁹

Além destes espaços de cultura, entendendo tais territorialidades como locais de sociabilidades diversas e não somente como instituições com finalidades ideológicas e estéticas ensimesmadas, a exemplo do próprio TPN⁹⁰, destacavam-se pelo menos dois grupos culturais que há muito vinham chamando a atenção de uma parte da juventude universitária e dos intelectuais progressistas da cidade. O primeiro deles era o Grupo Construção que havia sido criado pelo dramaturgo Benjamin Santos, em finais de 1964, logo após sua volta ao Recife de onde foi forçado a sair no momento em que trabalhava no Projeto de Educação de Jovens e Adultos desenvolvido pelo educador Paulo Freire quando ainda estava vinculado ao Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife⁹¹.

Benjamin Santos enxergava o teatro como uma linguagem artística das mais eficientes para o processo de conscientização das massas. “[...] as principais influências de Paulo Freire nas concepções dramatúrgicas de Benjamin Santos são percebidas pelo conteúdo dialógico de seus textos e pela tentativa de empreender uma ação educativa por meio do teatro”⁹². Por essa postura de engajamento político, o dramaturgo foi perseguido pela ditadura civil e militar tendo sido obrigado a afastar-se do trabalho realizado no SEC e posteriormente deixar o Recife. Seu destino foi o Rio de Janeiro cuja passagem foi marcada pelo

⁸⁹ Os títulos de filmes apresentados neste parágrafo e suas respectivas classificações foram retirados da coluna do Jornal do Commercio *Cine-comentando* do jornalista e crítico de cinema Celso Marconi referente ao dia de publicação 08/04/1967.

⁹⁰ Não havia muito tempo, apenas um ano antes, o Teatro Popular do Nordeste inaugurara sua sede num antigo casarão da Avenida Conde da Boa Vista. Naquele momento, a administração do teatro estava nas mãos de Hermilo Borba Filho que vinha pouco a pouco se aproximando da concepção dramatúrgica de Bertold Brecht (bem como de Antonin Artaud), muito embora nunca tenha de fato admitido a transposição do anti-ilusionismo brechtiano para suas obras literárias e peças. Ver: O distanciamento entre Hermilo e Brecht. In: REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. *Fora da cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

⁹¹ *Teatro em construção: experiência da linguagem*. In: NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. *Teatro dialógico: Benjamin Santos em incursão pela História e Memória do Teatro Brasileiro*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, 2009. p. 148.

⁹² Op. Cit., p. 151.

enriquecimento de seu conhecimento estético tanto pelas experimentações subjetivas ao frequentar/habitar de forma cênica as ruas daquela cidade quanto pela frequência com que ia aos espetáculos do Teatro de Arena⁹³.

De volta ao Recife, Benjamin Santos trouxe consigo a experiência dramaturgica que mais o havia impressionado durante sua estadia no Rio de Janeiro: o Show Opinião.⁹⁴ Uma mistura de espetáculo teatral em diálogo com a música popular brasileira e o poema realista que contava com o roteiro e texto de Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes e Armando Costa bem como direção musical de Dorival Caymmi Filho e direção de espetáculo de Augusto Boal. Em diálogo com outros artistas da cidade, que também trilhavam naquele mesmo momento o caminho da chamada resistência cultural (alguns deles egressos do Teatro de Cultura Popular - TCP) como instrumento e método de crítica social e combate ao regime autoritário instalado pelos militares no país, foi formado o Grupo Construção. “O grupo foi construído inicialmente por Terezinha Calazans, Paulo Guimarães, José Fernandes de Lira, Marcelo Melo, Batista Queiroz, Elza Pinto, Marcus Siqueira, dentre outras pessoas”⁹⁵.

A primeira peça montada pelo Grupo Construção foi “Cantochão”. Posta em cartaz em junho de 1965, “Cantochão” assim como o próprio grupo que a representava foram celebrados nos principais jornais da cidade. Isso porque, segundo o colunista de “Artes e Artistas”, Medeiros Cavalcanti, a peça que havia estreado no Teatro de Arena inaugurava entre o público pernambucano um novo tipo de concepção teatral, pois se fundamentava na “fusão do texto-teatral com a música popular brasileira em várias de suas fases e com música nordestina e simples do homem do campo”⁹⁶. Propagandeada como um espetáculo de Bossa Nova, “Cantochão” foi dirigida e escrita por Benjamin Santos, contando ainda com as participações de Sebastião Vila Nova como compositor da música tema, José Fernandes, Elza Pinto, Paulo Roberto e Terezinha Calazans como atores e Geraldo Azevedo e Marcelo Melo no acompanhamento musical.

Dividido em duas partes, “O Menino” e “O Homem”, “o objeto dramaturgico do Cantochão foi a reflexão dialógica, pelo enfoque teatral, da condição da pessoa humana, em

⁹³ Ibid., p. 154-155.

⁹⁴ A propósito, entre finais de 1966 e início de 1967, o grupo teatral carioca *Opinião* esteve no Recife, em temporada no Teatro de Santa Isabel, com a peça *Liberdade, Liberdade*.

⁹⁵ *Teatro em construção: experiência da linguagem*. In: NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. *Teatro dialógico: Benjamin Santos em incursão pela História e Memória do Teatro Brasileiro*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, 2009. p. 158.

⁹⁶ “Grupo Construção”. *Jornal do Commercio (PE)*. 17/06/1965. *Arte e Artistas*, p. 6.

diferentes contextos e situações existenciais [...]”⁹⁷. Essa primeira experiência teatral de Benjamin Santos no Recife inaugurou a perspectiva de produção artística antropológica na cena local voltada, não mais, para pesquisa etnográfica de nossa formação cultural, como estavam acostumados os regionalistas, mas para a discussão das nossas contradições sociais. Em outras palavras, “o Grupo Construção foi impelido a experimentar em Recife uma proposta de arte engajada, que estava sendo amplamente empreendida no sul do país”⁹⁸.

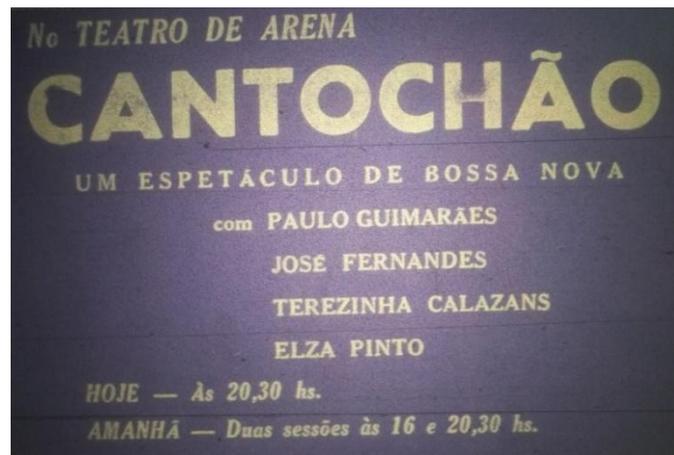


Imagem 02 – Cartaz da peça “Cantochão” (1965).
FONTE: JORNAL DO COMMERCIO (PE). 20/06/1965.

O sucesso das duas temporadas (junho/agosto) realizadas na cidade com “Cantochão” conduziu Benjamin Santos a maior especialização profissional, bem como, por meio das boas críticas em jornais partilhadas pela elite intelectual da época, abriu espaço para produções de outras peças. No entanto, o Grupo Construção continuou sua atuação sem a participação de Benjamin Santos na criação e montagem dos espetáculos por motivo de discordâncias internas sobre as futuras temáticas a serem encenadas. “Benjamin já estava fortemente envolvido por uma estética de teatro que enfocasse questões sociais e produzisse uma proposta de mudança estrutural [...]”⁹⁹ e a concepção de peças fora deste contexto de engajamento estético e político apresentava-se naquele instante fora de cogitação para o dramaturgo.

Nesse momento, Benjamin Santos manteve-se por conta própria ‘exilado’ da cena teatral da cidade, voltando a realizar algum tipo de trabalho engajado somente dois anos

⁹⁷ *Teatro em construção: experiência da linguagem*. In: NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. *Teatro dialógico: Benjamin Santos em incursão pela História e Memória do Teatro Brasileiro*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, 2009. p. 160.

⁹⁸ Op. Cit., p. 160.

⁹⁹ Ibid., p. 183.

depois, em 1966, no Movimento de Educação de Base (MEB)¹⁰⁰. Do outro lado, o Grupo Construção seguiu produzindo suas peças no estilo pesquisa-musical ou teatro musical com tema político. Após o retumbante sucesso de “Cantochão” seguiram-se as montagens de “[...] *Calabar* (1966), e shows como *Em tempo de bossa* (1965), com foco na bossa nova nacionalista, e *Mora na filosofia* (1965), com pesquisas realizadas em pontos de samba de Recife [...]”¹⁰¹ além também dos shows-musicais “Pregão” e “Louvação” (1966).

Após a saída de Benjamin Santos da coordenação do Grupo Construção seu posto foi inicialmente preenchido pelo ator Marcus Siqueira. Sua nova tarefa à frente desse grupo não foi das mais fáceis, pois teve de conviver com o desafio de manter os holofotes da crítica teatral da cidade voltados para os seus artistas logo após o sucesso de “Cantochão”. Contudo, não demoraria muito, em janeiro de 1966, a segunda montagem do Construção passava a ser divulgada nos jornais. A peça em questão era “Calabar”. Escrita por Severino Marcos Tavares e dirigida por Marcus Siqueira, a peça foi encenada por José Fernandes, Paulo Guimarães, Zélia Monteiro, Jomard Muniz de Britto e Tereza Calazans. Sua direção musical ficou a cargo do maestro Ernest Schurmann que contou ainda com a colaboração de Marcelo Melo (violão) e Ximenes (Flauta)¹⁰².

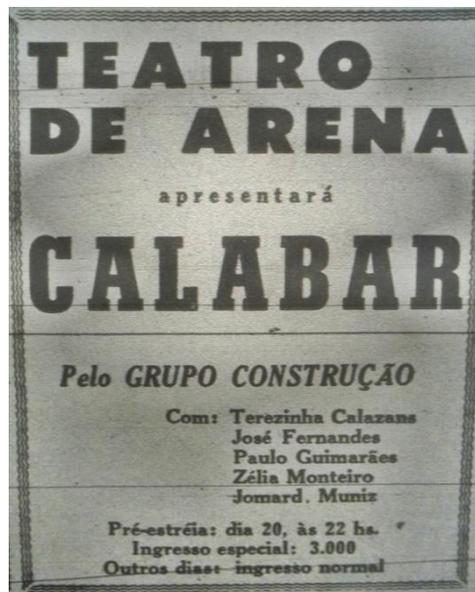


Imagem 03 – Cartaz da peça “Calabar” (1966).
FONTE: JORNAL DO COMMERCIO (PE). 18/01/1966.

¹⁰⁰ Ibid., p. 184.

¹⁰¹ DINIZ, André. *Almanaque do carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 152.

¹⁰² “Calabar tem pai”. *Jornal do Commercio (PE)*. 15/01/1966. Artes e Artistas, p. 6.

“Calabar” não teve a mesma repercussão nos jornais assim como havia acontecido com “Cantochão”, porém se não foi alvo de críticas negativas também não angariou comentários demasiado elogiosos; passou pelo crivo dos ‘críticos’ teatrais da cidade sem causar maiores danos à imagem do grupo. Tanto assim que, em agosto de 1966, o Grupo Construção lançava-se na organização da I Feira de Música do Nordeste com o apoio da Rádio e TV Jornal do Commercio e da Revista Manchete. Naquele momento, a cidade vivenciava o ânimo dos certames musicais televisionados, tais como o Festival da Música Popular Brasileira e o Festival Internacional da Canção. Entre os gêneros musicais postos em disputa nesses festivais, a inovação estético-musical promovida pela Bossa Nova era motivo de celebração entre uma parte da juventude universitária do Recife.

Segundo o anúncio de convocação dos compositores publicado no JC, as inscrições para participação na I Feira de Música do Nordeste haviam sido realizadas no Teatro da Associação de Imprensa de Pernambuco (AIP). Nesse mesmo local foram agendados os ensaios e as audições das canções inscritas no certame mediante uma comissão julgadora formada por cinco componentes entre representantes do Grupo Construção, do Jornal do Commercio e da Revista Manchete.¹⁰³



Imagem 04 – Nota de jornal sobre convocação de compositores para inscrição na I Feira de Música do Nordeste (1966).

FONTE: JORNAL DO COMMERCIO (PE). 01/09/1966.

¹⁰³ “Feira de Música selecionou cinco composições”. Jornal do Commercio (PE). 07/09/1966. p. 8.

Para realização do show final da I Feira de Música do Nordeste foram cumpridas três audições, tendo sido classificadas ao término destas um total de 15 canções de “compositores nordestinos, defendendo os temas regionais, ao lado de jovens talentos que apresentaram, em sua maioria, músicas românticas ou os trepidantes ritmos modernos”¹⁰⁴. Entre composições que variaram da bossa nova ao repente, do samba canção ao baião e até mesmo a embolada, alguns nomes já conhecidos do grande público pernambucano e outros então anônimos tiveram a oportunidade de mostrar seu talento. Diferentemente daqueles festivais musicais realizados no Rio de Janeiro e São Paulo, os compositores inscritos na I Feira de Música do Nordeste não subiam ao palco para interpretar suas canções, eram os artistas do Grupo Construção que executavam esse papel.¹⁰⁵ Entre as composições finalistas dessa primeira edição estavam:

Infinito, de Paulo Guimarães; **Canto da Terra**, de Fernando Cascudo; **Bom Tempo ao Mar**, de Fernando Rocha; **Solução**, de Pádua Moreira; **Rompe a Lida**, de José Fernandes e Marcelo Melo; **Benza Deus**, de Alcântara e Lins; e **Bumba meu Boi**, de Fernando Cascudo.¹⁰⁶

Ainda no ano de 1966, cerca de dois meses depois da I Feira de Música do Nordeste, o Jornal do Commercio propagandeava a mais nova montagem do Grupo Construção: o show-pesquisa “Louvação”. De volta ao Teatro de Arena, o grupo retornava aos palcos dando continuidade ao trabalho cênico pelo qual havia se consagrado. Segundo nota publicada no JC, “Louvação” havia sido escrita “pelo jornalista e compositor Fernando Luís Câmara Cascudo, a partir de pesquisas feitas no folclore, através das obras do seu pai, Luís da Câmara Cascudo”¹⁰⁷. Dividindo a direção musical desse espetáculo com Paulo Guimarães, Fernando Luís Câmara Cascudo contava ainda com Leandro Filho para direção do espetáculo bem como a colaboração do seguinte elenco: Teca Calazans, Lizette, Zélia, José Fernandes, Paulo Guimarães, Ximenes, Marcelo Melo e Ubaldo¹⁰⁸.

¹⁰⁴ “I Ferira de Música vai apresentar finalistas ao público no dia 15”. Jornal do Commercio (PE). 08/10/1966. p. 7.

¹⁰⁵ O Grupo Construção era formado por um corpo de artistas que além de encenarem também cantavam e compunham.

¹⁰⁶ “I Ferira de Música vai apresentar finalistas ao público no dia 15”. Jornal do Commercio (PE). 08/10/1966. p. 7.

¹⁰⁷ “Começa hoje no Arena ensaios de “Louvação””. Jornal do Commercio (PE). 17/11/1966. p. 7.

¹⁰⁸ Op. Cit.



Imagem 5 – Cartaz do show-pesquisa “Louvação” (1966).
FONTE: JORNAL DO COMMERCIO (PE). 03/12/1966.

De forte conotação etnográfica, aproximando-se da linguagem cênica nacionalista que naquele momento estava sendo largamente explorada pelos grupos teatrais oriundos dos Círculos Populares de Cultura (CPC), tal qual o teatro realizado pelo dramaturgo Augusto Boal, o show-pesquisa de Fernando Luís Câmara Cascudo propunha em sua apresentação a representação dos lugares, dos costumes, das vestimentas e do próprio arquétipo do homem do Nordeste. Contada através do cançãoeiro popular, a vida do sertanejo e do homem simples da cidade era representada de forma lírica a partir de três cenários/composições cênicas: “O Mar” (pescador), “O Sertão” (boiadeiro) e “O Cangaço” (cangaceiro). Baseada no livro, “Vaqueiros e Cantadores”, publicado em 1939 pelo próprio autor da peça, “Louvação” seguia nessa “mesma linha de louvor à música popular nordestina, suas origens e suas implicações sociais e etnográficas”¹⁰⁹.

Segundo artigo publicado no Jornal do Commercio, o lançamento da peça em questão ia de encontro ao momento experimentado dentro do campo musical brasileiro em que os tipos e as imagens do Nordeste estavam em alta entre a chamada “linha de frente” dos compositores nacionais:

A chamada “linha de frente” dos compositores nacionais, defende e prega uma posição nova e inteligente, na produção de suas músicas. A longa viagem às origens, as pesquisas folclóricas e de temas do povo, representam, no momento, grande preocupação dos que produzem hoje as músicas que o povo canta. “A Banda” de Chico Buarque que, lembra a retreta antiga, a bandinha do interior. “A Disparada” de Vandré é moda de viola, enaltecendo

¹⁰⁹ ““Louvação” Nordeste em ritmo de MPBM”. Jornal do Commercio (PE). 11/12/1966. IV Caderno, p. 7.

a gesta heroica dos vaqueiros. “Louvação” e “Procissão” de Gilberto Gil são expressões nítidas do Nordeste musical. Baden Powell e Vinícius de Moraes estrearam, esta semana, na Guanabara, um show com suas novas composições, algumas defendidas por Ellis Regina. Todas elas estão na linha afro-brasileira, na chamada escola baiana, hoje preferida pelo próprio Baden, Vinícius, Gilberto Gil, Caetano Veloso e outros.¹¹⁰

Além do Grupo Construção, outro grupo também vinha chamando a atenção das linhas intelectuais mais progressistas da cidade. Tal como aquele, o Grupo Raiz destacava-se por sua proposta de colocar em diálogo as mais diferentes expressões culturais brasileiras. Do popular ao erudito, a poesia, a literatura, o teatro, a música e o cinema eram postos em debate entre seus membros e o público, através de encontros culturais, inicialmente denominados de “Ensaio”, realizados no “Aroeira Artesanato”, uma espécie de cooperativa de artesãos (nela funcionavam uma loja, um bar e um salão de exposição), localizado na Avenida Conde da Boa Vista, anexo ao Teatro Popular do Nordeste (TPN).

O objetivo do Grupo Raiz era, através do reconhecimento e da discussão da representação cultural-folclórica que hegemonizava a identidade nordestina, abrir espaço para significação de outras representações então comprometidas com a modernidade. Para tal, seus integrantes programaram, entre outubro e dezembro de 1966, oito “Ensaio” cujos eixos temáticos variaram entre os seguintes gêneros musicais: “o baião, a ciranda, a roda de samba, Caymi, a banda de pífano ou zabumba de Caruaru, o Conjunto Nordeste do Seminário Regional de Camaragibe e música de violeiros”¹¹¹. Segundo relato cedido à época pelos próprios fundadores do Raiz, não havia maiores segredos para compreensão da escolha do nome do grupo assim como sua proposição, bastava-se apenas uma rápida visita ao dicionário para entender que: “A necessidade de pesquisar – ir às fontes populares – se coloca em primeiro plano. Partir do folclore para compreensão da realidade nordestina. Debater com o público a questão da verdadeira cultura do povo”¹¹².

¹¹⁰ Op. Cit.

¹¹¹ “Grupo Raiz”. *Jornal do Commercio* (PE). 01/12/1966. p. 7.

¹¹² “Jovens fundaram Grupo Raiz: sexta-feira fazem ensaio I”. *Jornal do Commercio* (PE). 12/10/1966. p. 7.



Imagem 06 – Foto jornalística do Ensaio II realizado pelo Grupo Raiz no “Aroeira Artesanato” sobre Ciranda (1966).

FONTE: JORNAL DO COMMERCIO (PE). 28/10/1966.

Em 1967, o grupo entrava em sua mais nova fase de atuação, promovendo o aprofundamento das discussões, iniciadas ainda em finais de 1966, sobre a dinamização da cultura popular através do olhar de grandes nomes do pensamento acadêmico. Assim, em matéria divulgada no Jornal do Commercio sob a manchete “Grupo Raiz em fase nova”¹¹³, o jornalista e ‘crítico’ de cinema, Celso Marconi, apresentava as prerrogativas do grupo e introduzia no que consistia aquele novo momento:

O Grupo RAIZ iniciou suas atividades através dos ENSAIOS – sobre música popular brasileira – realizados no Aroeira Artesanato, anexo do TPN. Exatamente oito Ensaios foram apresentados a um público, em sua maioria de universitários, durante os meses de outubro e novembro de 1966. Inspirados numa concepção “dinâmica do folclore”, os integrantes do Grupo RAIZ realizaram um confronto entre as criações legitimamente populares em diálogo com um nível de cultura universitária. O curto espaço de tempo entre um Ensaio e o seguinte nem sempre permitia uma pesquisa mais elaborada ou consequente. De qualquer forma, o grupo estava lançado: e, a partir daí, havia uma responsabilidade maior diante do público. De que modo contribuir para uma ampliação do mesmo? Até que ponto – e correlatamente a esta “ampliação” – seria necessário falar, discutir, debater e tentar cumprir uma educação do público? Seria objetivo experimentar esta educação do público fora do âmbito das “comunicações de massa”, quando a pretendemos numa escala maior?¹¹⁴

¹¹³ “Grupo Raiz em fase nova”. Jornal do Commercio (PE). 09/04/1967. Caderno IV, p. 2.

¹¹⁴ Op. Cit.

O grupo era formado, pensado e realizado pelos estudantes da Faculdade de Direito do Recife (FDR) que naquele momento concentravam-se na legislatura do Diretório Acadêmico. Um dos mais profícuos integrantes do Grupo Raiz era o então Diretor Cultural do D.A de Direito, Roberto Maia Martins. Por força do protagonismo desses estudantes no cenário cultural local, o Grupo Raiz foi convidado a ocupar o horário das 21 horas da grade televisiva da Rádio e TV Jornal com o programa de auditório “Chegou a Vez”. Tendo Roberto Martins como diretor, o programa do Canal 2 foi ao ar em dezembro de 1966. Contando com a apresentação oficial de Jones Melo e José Mário Austregésilo assim como direção musical de Geraldo Azevedo e das cantoras Euda e Da Paz, o programa teve sua transmissão estendida até pelo menos abril de 1967. A matéria de Marconi, anteriormente mencionada, também destacava essa presença do Grupo Raiz na grade televisiva da TV Jornal:

Procurando concretizar seus novos objetivos – de “democratização da cultura”, de destaque à função social da arte, de valorização do trabalho dos jovens, de assumir uma posição crítica em face das várias manifestações da cultura -, o Grupo Raiz vem realizando quinzenalmente, às 21hs, no Canal 2, às quintas-feiras, o seu programa CHEGOU A VEZ, sob a direção de Roberto Martins [...].¹¹⁵

Diante de tamanha inovação no cenário cultural da cidade, bem como por seu recém-alcançado sucesso midiático na grade televisiva, o Grupo Raiz acabou por se transformar num espaço de sociabilidade no qual vários intelectuais e artistas locais queriam estar e frequentar. Faziam parte do quadro artístico desse grupo: Luciana Mota, Euda Brasil, Roberto Martins, Jones Melo, Ismael Gouveia, Geraldo Azevedo, Naná Vasconcelos, José Mário Austregésilo e Jomard Muniz de Britto. Este último, um jovem intelectual que, desde o começo da década de 1960, vinha exercendo mais incisivamente seu protagonismo no ambiente cultural da cidade fosse por sua participação no projeto paulofreireano de Educação de Jovens e Adultos, fosse por meio dos shows de Bossa Nova que ajudava a organizar, ou por sua mais recente aproximação com os grupos Construção e Raiz¹¹⁶.

Ainda segundo a matéria de Celso Marconi, aquela altura, o programa exibido pelo Canal 2 já havia debatido oito Ensaios críticos do Grupo Raiz, mas que sua última apresentação aconteceria naquela semana em torno do “problema do artesanato, através das atividades da Divisão de Artesanato da SUDENE, com material especialmente cedido pela

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Depoimento ao Dzine. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Atentados poéticos*. Recife: Edições Bagaço, 2004. P. 323-328.

Artene, com a presença de artesãos e com a ilustração de poemas de Mauro Mota”¹¹⁷. Sobre a concepção e idealização da programação do “Chegou a Vez”, bem como em alusão ao momento de efervescência cultural vivenciado pela juventude universitária do Recife em finais da década de 1960, Jomard Muniz de Britto em entrevista para a “dZine – Cultura de Bolso”, assinalava que havia participado, na casa de Roberto Martins, da edição-roteiro do programa e que aqueles eram os “[...] tempos das canções de protesto e da “esquerda festiva”. Tempos do Mustang. Tempos do Bar Aroeira, anexo do TPN, e das leituras de Gramsci a favor de uma “nova cultura””¹¹⁸.

Como destaque dos programas veiculados pelo Canal 2 e suas discussões direcionadas para a construção de uma identidade cultural nordestina comprometida com a atualidade, através da democratização da cultura pelos meios de comunicação de massa, o primeiro, o quarto e o sexto programas transmitidos podem ser vistos como reveladores de tal pretensão:

1) I Ciclo de Debates sobre Cinema no Nordeste, a peça Liberdade, Liberdade, uma “roda de samba”, utilizando músicas de compositores locais; [...] 4) o Carnaval do Recife, através de poemas de Ascenso Ferreira, de Mário de Andrade, e participação especial da Orquestra de Frevos do Canal 2, seguindo-se apreciações de Capiba, de um publicista e de um membro da Diretoria dos Batutas de São José onde o Grupo RAIZ promoveu os seus Ensaios carnavalescos, no mês de janeiro de 67 [...] 6) Valor da arte popular, com apresentação de um mamulengo, com depoimento do escritor Renato Carneiro Campos sobre literatura de cordel, e lançamento de músicas inéditas do compositor popular baiano, BATATINHA [...].¹¹⁹

As discussões eram complexas e variadas, porém trabalhadas de forma didática e alusiva, pois tinham como objetivo a promoção, segundo sua própria interpretação, da educação do público. Não se tratavam de reflexões retóricas para uma classe culturalmente privilegiada (muito embora isso de fato acontecesse); ao contrário, era esta mesma classe que detentora do saberes artísticos e culturais se dispunha a transmitir seus conhecimentos para a massa. Sua finalidade era a conscientização política e cultural do público, não pelo método da doutrinação, tanto menos através da instrumentalização da arte como aconteceu durante a montagem da peça “Cantochão” pelo Grupo Construção, mas a partir da carnavalização da cultura. Segundo relato de Jomard Muniz de Britto, a intenção do Grupo Raiz era dar início a uma:

¹¹⁷ “Grupo Raiz em fase nova”. *Jornal do Commercio* (PE). 09/04/1967. Caderno IV, p. 2.

¹¹⁸ Depoimento ao DZine. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Atentados poéticos*. Recife: Edições Bagaço, 2004. p. 327.

¹¹⁹ “Grupo Raiz em fase nova”. *Jornal do Commercio* (PE). 09/04/1967. Caderno IV, p. 2.

[...] indústria cultural na província, mas sem provincianismos [...] Pensávamos numa “terceira cultura”, através de Edgar Morin e por nós mesmos, em grupo. Terceira Cultura? Nem apenas erudito-acadêmica, nem tradicionalmente popular. Porque sempre fomos carnavalescos, muito antes dos trios elétricos e das aulas-espetáculos. Às vezes dissipados por uma boemia intelectualizada. Filosofando em mesas de bar. Lendo tudo que passasse por perto ou longe das Bibliotecas da Faculdade de Direito ou de Filosofia.¹²⁰

Muito embora não se subjetivassem como um grupo de arte engajada, como vinha acontecendo naquele momento com boa parte da classe artística e intelectual do Rio de Janeiro e São Paulo, pois um tanto quanto mais próximos de uma “boemia intelectualizada”, o Grupo Raiz não descartava a atuação mais tradicional através da oferta de cursos de formação cultural. Sua experimentação e retroalimentação enquanto espaço de sociabilidade acontecia em várias frentes, desde o nível da comunicação de massa através do programa “Chegou a Vez”, passando pelo nível do debate público no “Bar Aroeira” até os cursos em linguagem acadêmica oferecidos na Faculdade de Direito do Recife. Era o que apontava a matéria de Celso Marconi, ao trazer como destaque na atuação do Grupo Raiz, sob a organização e o oferecimento do D. A de Direito, o curso “Cultura Nordestina em Debate”.

A programação desse curso previa um abrangente painel de debates que seriam realizados até o mês de junho com a participação de vários expoentes da produção intelectual da região, como os professores Manoel Correa de Andrade e Heraldo Souto Maior, bem como os professores Vamireh Chacon e Waldemar Valente, além da presença de artistas plásticos, músicos, dramaturgos, poetas/escritores, cineastas, ‘críticos’ de arte e ‘críticos’ de cinema. Segundo Celso Marconi, a abertura do curso visava “sobretudo um sentido mais formativo da cultura, abordando questões da atualidade artístico-cultural de nossa região”¹²¹. Entre várias temáticas, seriam discutidos nas aberturas das quatro partes em que estava dividida a programação, os seguintes painéis:

1º Parte: Condicionamentos estruturais da cultura nordestina: suas bases geográficas, históricas e econômicas; 2º Parte: Visão crítica de nossa formação cultural em relação à atualidade: Universidade, Sudene e outros “polos” de cultura; 3º Parte: As expressões artísticas e suas contribuições para uma compreensão da realidade do homem do Nordeste; 4º Parte: Por diretrizes e conclusões de um política cultural para o Nordeste.¹²²

¹²⁰ Depoimento ao Dzine. In: BRITTO, Jomard Muniz de. Atentados poéticos. Recife: Edições Bagaço, 2004. p. 327.

¹²¹ “Grupo Raiz em fase nova”. Jornal do Commercio (PE). 09/04/1967. Caderno IV, p. 2.

¹²² Op. Cit.

Em toda a programação havia apenas um painel que parecia se aproximar mais especificamente de uma análise marxista da cultura, o de título “Condicionamentos estruturais da cultura nordestina: suas bases geográficas, históricas e econômicas”, que seria ministrado pelos professores Manoel Correia de Andrade, Roberto Navarro e Roberto Cavalcanti. A esse respeito e de forma mais clandestina, Jomard Muniz de Britto lembrava que em conjunto com o então estudante Carlos Eduardo Cadoca, presidente do Diretório Acadêmico de Direito, e Roberto Maia Martins, chegaram a promover durante a ditadura civil e militar diversas palestras e debates nos porões e salas de aula da Faculdade de Direito do Recife.¹²³

Veja-se que a movimentação artística e cultural na capital pernambucana estava em pleno processo de efervescência autotransformadora. Uma vasta rede de intelectuais e artistas estava se formando naqueles anos finais da década de 1960 em busca de novos horizontes para a cidade e para si mesmos. Fossem através dos grupos Construção ou Raiz, fossem nos encontros nas salas de cinema e de teatro, fossem nas plateias dos shows no TPN ou mesmo nos bares do centro da cidade, estava em formação no Recife uma nova rede de sociabilidade que vislumbrava através da democratização da arte e da crítica à visão hegemônica regionalista a fragmentação da ideia de Cultura Nordestina.

Essa plêiade de espaços culturais não se caracterizava apenas pelo vínculo espacial, muito menos pelo pertencimento estético e ideológico restrito a uma ou outra visão de mundo, mais do que isso, se configurava por uma rede de jovens universitários, artistas e intelectuais que movidos por ideais comuns celebravam e construíaam ao mesmo tempo seus fazeres e saberes.¹²⁴ O que os impulsionavam eram os debates promovidos em torno de sua realidade social e política, em torno de sua representação artística e identitária. De maneira geral, a juventude progressista do Recife tinha como objetivo mais amplo o combate à ditadura civil e militar e em âmbito mais restrito a superação do provincianismo cultural.

¹²³ Depoimento ao DZine. In: BRITTO, Jomard Muniz de. *Atentados poéticos*. Recife: Edições Bagaço, 2004. p. 328. Jomard lembrava ainda que os estudantes que iam a esses ‘encontros clandestinos’ cultivavam o “professor Gláucio Veiga, que sabia discutir marxismo e, ao mesmo tempo, nos iniciava nas leituras de Proust”.

¹²⁴ Além dos grupos Construção e Raiz, estes os pioneiros na produção e debate sobre a cultura nordestina e o enfrentamento da realidade nacional, o Diário de Pernambuco em maio de 1967, noticiava o surgimento de mais dois grupos de jovens universitários e secundaristas na cidade. A partir do lançamento do espetáculo *Show Geral*, no qual seriam encenados trechos de Vinícius de Moraes, Bertold Brecht, Raul Bopp, Marcos Vinícius de Andrade e Severino Marcus em diálogo com músicas de Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda, Geraldo Vandré, Edu Lobo e outros, os estudantes do Diretório Acadêmico do curso de Geologia inaugurariam o Grupo Unidade. Faziam parte do Unidade, Marcelo Borges, Sérgio Sardou, Margareth Mascarenhas, Ivan Pedrosa, Bento Luís, Clécio Rodrigues, Severino Valentin, Sérgio Arcoverde, Carlos Queiroz e Luís Lira. Já a partir do concerto inaugural da Orquestra Sinfônica do Recife seria lançado o Grupo Grão de Música, uma iniciativa dos secundaristas dos colégios Salesiano, Nossa Senhora do Carmo, Americano Batista, Israelita de Pernambuco e Marista. “Grupo Unidade e Grãos de Música”. Diário de Pernambuco (PE). 21/05/1967. Segundo Caderno: Teatro, Quase Teatro, p. 3.

1.3. - O encontro de Gilberto Gil com os artistas e intelectuais dos Grupos Construção e Raiz

Logo após a primeira semana de shows de Gilberto Gil no Recife, o Jornal do Commercio e o Diário de Pernambuco lançaram seus comentários sobre a apresentação de Gil no Teatro Popular do Nordeste. Enquanto as matérias do DP continuavam a buscar informações que identificassem o jovem artista e compositor baiano, tecendo poucos comentários em relação à produção e apresentação do seu show na cidade, o JC explorava mais fortemente este último caminho. A primeira matéria lançada logo após a presença de Gil no Recife pelo DP foi produzida pelo colunista teatral Adeth Leite, cujo texto fazia alusão ao seu início de carreira artística, em 1964 na Bahia, quando ele ainda estava ligado ao “Grupo Teatro dos Novos”. O colunista seguia traçando a trajetória artística de Gil apontando sua mudança para São Paulo, em 1966, momento no qual foi recepcionado pelo Teatro de Arena para trabalhar como intérprete das canções que compunham a peça “Arena canta Bahia” e logo depois mudar-se para o Rio de Janeiro para colaborar com o espetáculo “Opinião”.¹²⁵

A única matéria publicada no Diário de Pernambuco dirigida à análise do show de estreia de Gilberto Gil no Recife trazia como manchete o seguinte enunciado: “Gilberto Gil em show no TPN canta sua música de protesto”¹²⁶. Ao introduzir o cantor e compositor baiano como um dos recém-lançados ícones da Música Popular Brasileira Moderna, comentando sobre sua participação na Semana de Arte Brasileira realizada em Luanda, o jornalista tratava de classificá-lo assim como a Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda e Paulinho da Viola como os representantes da “autentica música de protesto e de revolta” feita no país. Sobre o show realizado no TPN, expressava que “Gilberto Gil está apresentando “Viramundo”, espetáculo no qual ele canta acompanhado do conjunto “Congo Trio”, de Recife, [...]” e afirmava “que o show tem agradado ao público que admira e entende, sobretudo a mensagem de protesto que ele expressa em sua música [...]”¹²⁷.

Por outro lado, a descrição realizada pelo colunista teatral Ângelo D’Agostini do Jornal do Commercio sobre o show de Gilberto Gil e as sensações provocadas por esse espetáculo neste comentador pareciam ensejar uma tradução aos leitores do que seria presenciar aquele show. Destacando a poeticidade com que Gil envolvia a imagem do

¹²⁵ “Temporada de Gilberto Gil”. Diário de Pernambuco (PE). 04/05/1967. Segundo Caderno: Teatro, Quase Teatro, p. 3.

¹²⁶ Diário de Pernambuco (PE). 07/05/1967. Segundo Caderno, p. 9.

¹²⁷ Op., Cit.

Nordeste, principalmente, as memórias de sua Bahia, transformando o show musical num aprazível lugar de se estar, D'Agostini iniciava a descrição de sua experiência revelando que:

[...] o espetáculo se desenvolve sempre num clima de expectativa e, como dissemos, de ambiente muito agradável. As melodias bem interpretadas vão surgindo umas após as outras e quando “Roda” fecha a realização é como se o tempo tivesse passado sem sentir; gostaríamos de ficar escutando indefinidamente esse excelente musicista brasileiro.¹²⁸

Nessa mesma linha interpretativa, a matéria do jornalista Penha Guimarães também do JC, tentava decifrar no que consistia o show musical “Viramundo”¹²⁹ e quais as propostas enunciadas nesse espetáculo por Gilberto Gil. Interpretando um curto depoimento dado por Gil à época, no qual dizia que cantava “com vontade porque para mim a melhor medida ainda é o homem, e, a medida do homem não é a morte, é a vida”¹³⁰, o jornalista comentava que esta era a mensagem que o artista baiano vinha trazer aos recifenses com seu show: a ideia de esperança para o Brasil. A partir desse esforço poético, Guimarães vislumbrava o engajamento político-ideológico de Gil ao afirmar que a música era o seu gesto mais profundo, sua arma e escudo contra o autoritarismo vigente. Situando-o pela primeira vez como um compositor de vanguarda (entre todas as publicações até então aqui discutidas), comentava que Gil “busca através de seu meio de expressão um quebrar de coisas desnecessárias; procura virar o mundo pois assim não o satisfaz [...]”¹³¹.

A virada de mundo proposta por Gilberto Gil se referia principalmente ao estado de autoritarismo instalado no país pelos militares, desde o golpe de 1964, que cada vez mais cerceava as liberdades democrática e artística dos brasileiros frustrando suas perspectivas de futuro. Em boa parte dos jornais do país vigorava uma sensação generalizada de desesperança. Sobre esse cenário de negatividade que afligia uma parcela considerável da sociedade, o jornalista Osvaldo Peralva, em sua coluna editorial no *Correio da Manhã*, procedia a uma reflexão de início de ano em formato de crônica social a respeito do que a população brasileira poderia esperar do ano de 1967. Peralva iniciava seu texto mostrando aos leitores a complexidade do lugar social do jornalista diante daqueles atuais acontecimentos políticos:

¹²⁸ “Viramundo”. *Jornal do Commercio* (PE). 04/05/1967. II Caderno, p. 2.

¹²⁹ A escolha por parte de Gilberto Gil do nome do seu show, em temporada no Brasil, tendo em vista as pretensões expostas nas várias entrevistas aqui reveladas, nos remete a pensar que sofrera influência do filme homônimo de Geraldo Sarno. Em *Viramundo* (1965), Sarno procura discutir o fenômeno da emigração dos nordestinos para os centros metropolitanos do sudeste do país, expondo os dilemas desses transeuntes ao depararem-se com territorialidades e culturas diferentes das suas.

¹³⁰ “Depoimento (musical) de um Vira-mundo”. *Jornal do Commercio* (PE). 10/05/1967. II Caderno, p. 4.

¹³¹ Op. Cit.

Perplexo, diante da máquina de escrever, o articulista medita sobre o ano que hoje começa. E sua perplexidade cresce e o embaraça na medida em que sopesa a responsabilidade de traduzir para uma multidão de leitores do jornal, os complicados eventos da política brasileira.¹³²

O articulista mostrava-se então preocupado em traduzir ao povo brasileiro o que ele mesmo chamava de “fenômeno presidencial”¹³³. Lembrando-se de suas primeiras impressões, ainda no ano de 1964, do marechal-presidente Castelo Branco como um governante “sensato e moderado”¹³⁴ e que chegava ao ponto de transigir a contragosto com a ala mais radical dos militares, comparando esta imagem com sua atual transformação em homem intransigente que diante da aproximação das eleições de 1966 movimentava-se para tirar de cena os atuais governadores da Guanabara, Carlos Lacerda, e de Minas Gerais, Magalhães Pinto, outrora articulistas e entusiastas do regime ditatorial em vigor, o jornalista mostrava seu repúdio à escalada autoritária desse governo que supostamente havia ‘subido’ ao poder em nome da manutenção democrática.

Oswaldo Peralva argumentava naquela oportunidade que meditava sobre o passado próximo com olhos postos no futuro ainda incerto. Seus anseios e ressalvas dirigiam-se, sobretudo, às articulações das tramas políticas em construção no país que evidenciavam já naquele momento o que aconteceria à população brasileira com a subida ao poder do ‘recém-eleito’ marechal-presidente Costa e Silva. Em suas palavras:

Aí temos pela frente o marechal Costa e Silva. Era ele o líder dos militares da linha dura, o chefe de uma facção cujo programa se resumia em expedições punitivas contra os elementos depostos e todos os seus assemelhados de hoje ou de amanhã [...].¹³⁵

Segundo relatava o jornalista, Costa e Silva havia sido ‘eleito’ sob o pretexto de “restaurar a democracia” servindo como um “escravo da lei”, quando na verdade pretendia desmobilizar por completo o que ainda restava de via institucional legal para o exercício de oposição ao regime autoritário que se construía no país e assim arbitrar os dissídios políticos e civis existentes sob o controle pesado dos Atos Institucionais (AIs).¹³⁶ Apresentando ao público de forma associativa a transformação de postura de quando ainda era pré-candidato,

¹³² “Reflexões sobre 1967”. Correio da Manhã (RJ). 01/01/1967. 1º Caderno, p. 6.

¹³³ Op. Cit.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Ibid.

entre os anos de 1965 e 1966, à experiência das práticas adotadas por Castelo Branco no real exercício do poder, Peralva definia o que queria chamar de “fenômeno presidencial”:

Agora o marechal-presidente-eleito nos é servido na roupagem de um liberal, enquanto o general-presidente-atual trinca os dentes e nos ameaça com uma Constituição autoritária, uma nova Lei de Imprensa autoritária e uma nova Lei de Segurança mais autoritária ainda.¹³⁷

Por outro lado, a esperança de mudança proposta na execução do show “Viramundo” revelada por Gilberto Gil ao jornalista Penha Guimarães também se dirigia a tentativa de resolução do impasse colocado diante da linha evolutiva da Bossa Nova. Segundo comentava o artista baiano, mais cedo ou mais tarde tal impasse se dissiparia pela absorção da cultura de massa representada à época internacionalmente pelo *rock’n roll* realizado pelos Beatles e internamente pelo *iê-iê-iê* interpretado por Roberto Carlos. Muito embora essa absorção ainda estivesse em seus momentos iniciais, lembrava o jornalista do JC que “o som das guitarras estão pelas ruas, os cabeludos histéricos andam pelas ruas, e o condicionamento será psicológico e social”¹³⁸. Diante da concretização iminente de tal condicionamento sociocultural, Gil já começava a articular sua antecipação frente ao impasse estético e ideológico que aprofundava as disputas internas no meio de expressão musical da época defendendo que muito em breve:

[...] os autores serão obrigados forçosamente pela expectativa a orientarem sua atividade artística levando em conta o significado do *iê-iê-iê*, tendo que deixar de lado a bandeira da purificação porque a boa influência ela é válida, daí já orientar-me dentro desta nova linha, sem colocar de lado as raízes fundamentais da nossa cultura, mas considerando o fator: *iê-iê-iê*.¹³⁹

Após a temporada de apresentações de Gilberto Gil no TPN, o colunista de cinema do Jornal do Commercio, Celso Marconi, ainda reverberaria sua passagem pelo Recife através da matéria: “A “Louvação” de Gilberto Gil”¹⁴⁰. Tal como enunciava essa manchete,

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ “Depoimento (musical) de um Vira-mundo”. Jornal do Commercio (PE). 10/05/1967. II Caderno, p. 4. Ainda sobre esse ponto de vista que rechaçava a nova postura de uma parte da juventude que procurava transgredir os conceitos morais da época, através da adoção de outridade não assimilada e não identificada principalmente pela imagem do “homem nordestino” ou pela imagem do “homem de família tradicional”, nove dias depois o Jornal do Commercio publicava uma matéria cuja manchete enunciava a seguinte ideia: “Guerra aberta aos cabeludos”. O jornalista Romildo Porto explicitava em sua matéria, trazendo exemplos de embates judiciais já deflagrados em algumas capitais do país, a mais nova querela entre a juventude moderna e os adultos conservadores quanto à noção pessoal e atualizada de estar no mundo. Jornal do Commercio. 19/05/1967. II Caderno, p. 1.

¹³⁹ “Depoimento (musical) de um Vira-mundo”. Jornal do Commercio (PE). 10/05/1967. II Caderno, p. 4.

¹⁴⁰ “A “Louvação” de Gilberto Gil”. Jornal do Commercio (PE). 04/06/1967. IV Caderno: Cinema, p. 2.

Marconi transmitia em nome do público pernambucano o agradecimento (louvação) pela vinda do cantor e compositor baiano à capital pernambucana tanto por suas excelentes apresentações musicais no palco do TPN quanto pela nova rede de amizades que aqui havia formado. Sobre esse encontro de subjetividades intelectuais afins, o colunista do JC dizia acreditar que a “presença de Gilberto Gil no Recife, [...] deixará raízes, pois muitos compositores locais tiveram a oportunidade de com ele conversar, transmitindo coisas que Gil não sabia e recebendo experiência de um artista praticamente amadurecido [...]”¹⁴¹.

Nos cerca de quinze dias que passou no Recife, entre um e outro show o cantor e compositor baiano procurou conhecer mais a cidade, seus locais de cultura, suas expressões artísticas tanto quanto os seus artistas e intelectuais. Assim, “foi em barzinhos frequentados pela intelectualidade da cidade que Gilberto Gil entrosou-se com [...]: Jomard Muniz de Britto, Teca Calazans, Carlos Fernando, Paulo Guimarães, e o paraibano Carlos Aranha”¹⁴². Todos eles integrantes do Grupo Construção, à exceção de Carlos Aranha. Através dessa interlocução, Gil pôde conhecer, “*in loco*, as manifestações musicais da região: pastoril profano, maracatu, ciranda, a banda de pífanos de Caruaru”¹⁴³. Contudo, segundo relato de Jomard Muniz de Britto, sua interlocução com Gilberto Gil não havia se dado nessa oportunidade mencionada por Teles, mas num encontro em Caruaru por ocasião de estar naquela cidade ministrando uma palestra exatamente sobre a música popular brasileira.



**Imagem 07 – Foto jornalística da passagem de Gilberto Gil em Caruaru.
FONTE: ACERVO PESSOAL DE PAULO MARCONDES**

¹⁴¹ Op. Cit.

¹⁴² Tropicalismo. In: TELES, José. Do frevo ao manguebeat. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 120.

¹⁴³ Op. Cit.

A palestra ministrada por Jomard Muniz de Britto em Caruaru havia sido intitulada de “Caminhos da Música Popular Brasileira”, uma breve apresentação de suas ideias escritas no livro “Do modernismo à bossa nova”¹⁴⁴, lançado um ano antes. Nesta palestra, Jomard contava para ilustração musical de suas palavras, com o apoio dos músicos do Grupo Raiz: Geraldo Azevedo, Euda e Da Paz¹⁴⁵. Geraldo Azevedo que junto com Marcelo Melo e Luciano Pimentel (estes dois últimos do Grupo Construção) formavam a banda “Congo Trio” que acompanhava Gilberto Gil em sua temporada no Recife. Oportunizando este momento, Carlos Fernando (integrante do Grupo Construção) levou Gilberto Gil para conhecer, em Caruaru, Jomard Muniz de Britto, que juntos, foram assistir a uma apresentação da Banda de Pífanos. Esses encontros foram entusiasmantes e promoveram experiências inesquecíveis para ambos os envolvidos. Tanto assim que, em entrevista cedida ao jornalista Weydson Barros Leal e publicada no site “Le.Mangue”, Jomard Muniz de Britto ao relembrar esse episódio relatou a seguinte experiência:

Foi antes do Tropicalismo. A família Lyra contratou a Banda de Pífanos para se apresentar no Clube Internacional de Caruaru. A coincidência é que eu estava lá dando um curso sobre esse meu livro – *Do modernismo à bossa nova* – e sobre moderna cultura brasileira. Nesse curso eu era acompanhado por Geraldinho Azevedo e por duas amigas dele que cantavam. Eu tenho gravada a opinião do Gil diante da Banda de Pífanos. Tem coisas que a gente marca [...] Quando Gil ouviu a banda – eu também nunca tinha ouvido – ele disse: “Eles fazem dissonâncias ao modo deles, como coisas da música mais contemporânea, e lembram também das coisas dos Beatles”. Então a opinião de Gil era essa. Depois, ele disse que teve um *insight* do tropicalismo. Chegou no Rio de Janeiro falando para Caetano que, a partir dali, havia feito a ligação entre Luiz Gonzaga, a Banda de Pífanos de Caruaru e os Beatles. E desse caldeirão surgia a coisa da antropofagia tropicalista.¹⁴⁶

Muitos anos depois, em entrevista cedida ao jornalista José Teles, Gilberto Gil trazia à tona por meio de um fragmento de memória as experiências vividas em Pernambuco, no ano de 1967, dando destaque aos encontros fraternos que havia estabelecido com uma parte da intelectualidade recifense. Assim, Gil lembrava que:

Havia Jomard, Marconi [Celso], Aristides, as conexões com outras pessoas. Foram pessoas que se aproximaram muito de nós, que estiveram muito

¹⁴⁴ BRITTO, Jomard Muniz de. *Do modernismo à bossa nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

¹⁴⁵ Jornal do Commercio (PE). 12/05/1967. Cine-comentando: Música, p. 2. Segundo informava o jornalista Celso Marconi: “O jovem ensaísta Jomard Muniz de Britto fará amanhã, às 17h, em Caruaru, uma palestra sobre “Caminhos da Música Popular Brasileira” [...]”.

¹⁴⁶ O espírito inquieto e a visão provocadora de Jomard. In: COHN, Sérgio (Org.). Jomard Muniz de Britto. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 211-212.

próximas daquele momento em que se gestava o tropicalismo. Quando fui a Pernambuco lançar meu primeiro disco, fizemos uma amizade muito grande. Carlos Fernando me levou a Caruaru, para conhecer a banda de pífanos. Naquela ocasião fui a Nazaré da Mata para conhecer as cirandas. Começaram a dividir conosco um pouco o sentimento de uma necessidade de renovação, de arejamento das ideias, de sentimentos em relação à música popular. Uma turma que até hoje tá muito ligada a nós [...].¹⁴⁷

Nesse depoimento, as lembranças de Gilberto Gil surgiram com maior proximidade à verve artística e intelectual de Jomard Muniz de Britto, Celso Marconi e Aristides Guimarães não por acaso, mas porque suas interlocuções e amizade não cessaram ao final daquela temporada do cantor e compositor baiano na cidade, havendo desdobramentos futuros intimamente ligados ao lançamento do Tropicalismo tanto no Rio de Janeiro como em Pernambuco. Porém, aqueles que sua memória havia turvado como “as conexões com outras pessoas” tratavam-se dos artistas dos grupos Construção e Raiz, ou seja, o núcleo de sociabilidade que frequentava com maior assiduidade o Teatro Popular do Nordeste e o Bar Aroeira. Nesse mesmo esforço mnemônico, Gil além de relatar que havia sido ciceroneado por Carlos Fernando em relação à apresentação das principais expressões artísticas populares de Pernambuco, revelava ainda através de que discussões e de quais agenciamentos havia se nutrido para superar a então dicotomia que vinha entrincheirando a música popular brasileira bem como sua própria opinião sobre tal fato.

Foram a partir dessas interlocuções com os artistas e intelectuais pernambucanos, movidos pelo sentimento de renovação cultural assim como pela surpreendente novidade experimentada ao ver a apresentação (ao mesmo tempo tradicional e moderna) da música “Pipoca Moderna” da Banda de Pífanos de Caruaru, que Gilberto Gil teria tido o *insight* de revolucionar a música popular brasileira pelo viés mais vanguardista da época: a antropofagia cultural¹⁴⁸. Essa “transformação”, como havia subjetivado Caetano Veloso, ou essa “virada de mundo”, como havia classificado o jornalista Penha Guimarães, estava então justificada no depoimento que Gilberto Gil havia concedido a José Teles. Mais do que isso, esse fragmento de memória complementava aquele arquivado por Veloso em seu livro (como visto no subcapítulo 1.1), ao relatar que:

¹⁴⁷ Tropicalismo. In: TELES, José. Do frevo ao manguebeat. São Paulo: Editora 34. p. 121.

¹⁴⁸ “Remixar, na linguagem musical, significa reprocessar uma canção, conferindo-lhe novos elementos. O conceito de Antropofagia, em nossa história cultural, foi remixado duas vezes: por Oswald de Andrade, nos anos 50, e pelo Tropicalismo, nos anos 60. A remixagem tropicalista levou a antropofagia do terreno literário-filosófico para o campo da cultura de massa, como uma teoria cultural capaz de analisar a relação entre vanguarda, cultura popular e indústria cultural. Em última instância, justificou o próprio Tropicalismo como movimento cultural inserido numa tradição modernista”. Antropofagia remixada. In: SILVA, Anderson Pires da. *Mário e Oswald: uma história privada do modernismo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 123.

Quando voltei de Pernambuco em 67, depois desta viagem, e falava com Caetano quando a gente ouvia os discos dos Beatles. Falava também do rock americano, daquela nova música americana. Eu dizia muito a Caetano que teria vontade de juntar esse novo aparato que surge na música internacional, de utilização de ferramentas novas junto com as coisas brasileiras, como a Banda de Pífanos de Caruaru. Acho que é uma coisa tão importante que alguém poderia falar algo que tivesse a mesma intensidade, que incluísse este espírito da força brasileira, destas coisas que estão por aí dormitando pelo interior do Brasil, e citava sempre a banda de Caruaru, como exemplo.¹⁴⁹

Esse sentimento de arejamento das ideias em relação à música popular brasileira que Gilberto Gil havia percebido e discutido com os jovens artistas e intelectuais ligados aos grupos Construção e Raiz, vinha sendo colocado em prática no Recife pelo menos desde as primeiras experiências com os shows-pesquisa realizados no auditório da Faculdade de Filosofia de Pernambuco (FAFIPE), entre 1965 e 1966, intitulados de “Em Tempo de Bossa” e “Mora na Filosofia”. A respeito da proposta encenada em “Mora na Filosofia”, Jomard Muniz de Britto, um dos principais idealizadores desse show-pesquisa, naquela mesma entrevista cedida para o site “Le.Mangue”, dizia que:

Ele significava uma – pode-se dizer assim – anúncio do tropicalismo, porque, na época, a música popular, para se definir e contrapor ao regime militar, criou as músicas de protesto, Geraldo Vandré etc. A gente pesquisava e estava muito influenciado, sem a menor dúvida, pelo Grupo Opinião, que lançou Nara Leão e Maria Bethânia, e que também tinha João do Vale e Zé Kéti. Então, *Mora na Filosofia*, o que eu achei mais interessante como proposta nossa, é que a gente tinha um contato com um pessoal que também fazia arquitetura, fotografia... Nós fizemos um trabalho com um pessoal de Peixinhos [...], e que se chamava Escola Universidade do Samba de Sítio Novo [...] Quem nos levou à essa escola, que já existia, foi Naná Vasconcelos. Uma escola que não era só de samba, era didática, e o professor – não lembro o nome dele – começou a reunir os músicos, que talvez estudassem nessa escola: “Universidade do Samba”, “Oficina do Samba”...¹⁵⁰

Entusiasmados com o canto livre de Nara Leão, expresso no “Show Opinião”, com a força das imagens do Nordeste evocadas por Maria Bethânia em suas composições e com a beleza narrativa das músicas de Edu Lobo, entre outras canções e seus compositores que naquele momento compunham a representatividade cultural-nacionalista em destaque no

¹⁴⁹ Tropicalismo. In: TELES, José. Do frevo ao manguebeat. São Paulo: Editora 34. p. 121.

¹⁵⁰ O espírito inquieto e a visão provocadora de Jomard. In: COHN, Sérgio (Org.). Jomard Muniz de Britto. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 209-210.

país, os intelectuais e artistas do Grupo Construção resolveram apresentar no Recife um show-pesquisa que trouxesse, por entre a trilha aberta da realidade social, o samba de morro.



Imagem 08 – Cartaz do show-pesquisa “Mora na Filosofia” (1965).
FONTE: JORNAL DO COMMERCIO (PE). 17/10/1965.

Assim, em busca da “unificação do samba tradicionalmente brasileiro com a batida diferente da bossa nova”, com vistas a ressaltar o que “há de mais vinculadamente popular: a linguagem coloquial, direta, conversada, as imagens bens concretas, a ginga do morro e do malandro, a filosofia de vida de quem ama sempre – mesmo sofrendo”¹⁵¹, “Mora na Filosofia” foi posto em cartaz no auditório da Faculdade de Filosofia de Pernambuco (FAFIPE), entre os dias 22 e 31 de outubro de 1965. Inspirados especificamente na composição de Monsueto, de mesmo nome, explicava Jomard Muniz de Britto, à época, através de sua coluna no Jornal do Commercio, que:

MORA NA FILOSOFIA resolveu pesquisar o samba de morro. Isto seria ‘carioquismo’? Não, porque o samba é a vocação de todos nós, assim como Bethânia já disse – “Minha vocação é o carnaval”. Um “show-pesquisa” – do mesmo modo que existe cinema novo como cinema de autor – é um show em tempo de verdade, onde o que se busca é uma compreensão da realidade por nós vivida. E como ninguém pode conquistar a verdade sozinho, o “show-pesquisa” é, antes de tudo, show de equipe de um trabalho em conjunto, fraternal, existencial: enquanto uns realizam as montagens musicais, outros fazem a pesquisa no campo da comunicação visual

¹⁵¹ “Mora na filosofia”. Jornal do Commercio (PE). 17/10/1965. Segundo Caderno: Show, p. 5.

(fotografia, cartazes, programas, etc); ao mesmo tempo em que uns cantam e apresentam seus instrumentos outros ensaiam novos passos de samba [...].¹⁵²

A “Universidade do Samba” anteriormente mencionada por Jomard Muniz de Britto em seu relato de memória para o site “Le.Mangue” reportava-se à Escola de Samba Universidade do Samba Boêmios de Sítio Novo (USBSINO), fundada em 1 de maio de 1962. À época, essa escola era coordenada, de forma teórica e prática, pelo professor José Nunes Cavalcanti, que também acumulava a função de diretor do Ateneu Humberto de Campos, local onde os integrantes da Universidade do Samba Boêmios de Sítio Novo ensaiavam seus passos e samba-enredos. Entre os componentes dessa escola de samba que ajudaram a compor o show-pesquisa “Mora na Filosofia”, Jomard Muniz de Britto dava destaque em sua matéria aos nomes e talentos de:

[...] Naná [Vasconcelos] até então mais conhecido como baterista, revelando uma espantosa versatilidade: de cantor, passista e humorista. De Lúcia que ensina no Ateneu Humberto de Campos, com sua perfeita invejável “classe” de sambista e cantora eminentemente popular. De Djalma e sua enorme e espontânea capacidade para a pantomima. De Ricardo, com mais ou menos dez anos de idade a segurança vocal além do seu modo de apresentar-se muito comunicativo. De Isabel demonstrando que a missão do estudante universitário é não somente estudar – mas cantar também. E cantar juntamente com o povo, com a Escola de Samba. De Geraldo Azevedo, estudante secundarista lançado ao grande público como violonista e cantor, uma sensibilidade consciente e em busca de unificar os acordes da BN com a melhor tradição do samba [...].¹⁵³

Mesmo antes dos shows-pesquisa, “Em Tempo de Bossa” e “Mora na Filosofia”, ambos realizados pelo Grupo Construção, foram registradas duas outras montagens que serviram de abertura para festivais não competitivos de Bossa Nova¹⁵⁴, os primeiros da região Nordeste: um realizado no Recife, intitulado de 1º Festival de Bossa Nova, patrocinado pelos

¹⁵² Op. Cit.

¹⁵³ Ibid. Outros nomes de integrantes da Universidade do Samba Boêmios de Sítio Novo também foram citados nessa matéria. Entre eles: Maurício, Nado, Géio, Adenildo, Fernando, Sotério, Sérgio, Valdomiro, Érico, Luis, Mário, Luiz Massarico.

¹⁵⁴ Mesmo antes dos principais Festivais de Música realizados na década de 1960 que popularizaram no imaginário coletivo a formatação competitiva entre artistas jovens em busca do estrelato nos festivais, desde 1959 até o início dos anos 1970, existiram vários outros tipos de festivais sob condições de formatação diferentes entre si. A exemplo dos próprios Festivais de Bossa Nova do Recife e de Campina Grande realizados entre 1965 e 1966, como também “já em 22 de setembro de 1959 fora apresentado o 1º Festival Samba-Session, no anfiteatro da Faculdade Nacional de Arquitetura, *show* com entrada gratuita organizado por estudantes de Direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro [...] Seguiram-se outros *shows* para estudantes no Rio [...]: em 13 de novembro de 1959, houve o Segundo Comando da Operação Bossa N na Escola Naval [...] em 20 de maio de 1960, a *Noite do Sambalção*, na Pontifícia Universidade Católica, e também *A noite do amor, do sorriso e da flor*, na faculdade Nacional de Arquitetura [...]”. GARCIA, Walter. Notas sobre “Cálice” (2010, 1973, 1978, 2011). Música Popular em Revista, Campinas, ano 2, v. 2, p. 110-50, jan.-jun. 2014.

Diretórios de Sociologia e Políticas do Instituto de Ciências Políticas e Sociais e da Escola de Serviço Social do Recife e o outro realizado em Campina Grande, intitulado de Festival Bossa I¹⁵⁵.

Para publicidade do 1º Festival de Bossa Nova realizado no Recife foi produzida uma folha volante que destacava de maneira sucinta as fases de evolução da Bossa Nova e seus principais compositores e intérpretes. Intitulado de “Bossa Nova é Festival”, em alusão às canções da fase nacionalista que naquela época incendiavam os Festivais de Música na televisão, o folheto iniciava seu breve histórico mostrando que valia mais a pena celebrar e discutir a BN enquanto movimento de renovação cultural de concepção modernista do que ater-se em discussões meritórias de quem primeiro a havia criado. Então, introduzia o folheto sobre a primeira fase da Bossa Nova a seguinte perspectiva:

Sem discutir os precursores da BN, que existem e muitos – um Noel Rosa, um Mário Reis, um Caymmi nos sambas de ginga – podemos dizer que o movimento se definiu mesmo, ganhando nome e corpo, quando um baiano começou a cantar baixinho, como se estivesse conversando e cuja voz desafinava para demonstrar que, na música popular brasileira, um novo lirismo surgia [...] Era o lirismo anti-sentimentalista, irrompendo no asfalto – no meio urbano apressado e sofisticado da “civilização carioca” – como a *rosa* do poma de Drummond [...].¹⁵⁶

Pontuando seus momentos de afirmação e maior destaque no cenário nacional com as canções “Chega de Saudade” e “Desafinado” e seus criadores João Gilberto e Tom Jobim/Newton Mendonça a partir de um ponta pé inicial baseado no lirismo anti-sentimentalista, a folha volante do festival realizado em Recife passava em seguida a explicitar a adesão crítica à realidade política e cultural do país por uma parte dos intérpretes bossa-novistas. A partir desse novo momento de renovação de sua linha evolutiva, a Bossa Nova era destacada no folheto da seguinte maneira:

Depois veio mais do que a simpatia: uma adesão crítica, uma renovação de tal modo criadora que nos faz lembrar, menos por erudição, a Semana de Arte Moderna de São Paulo em 22. E, assim como para Mário de Andrade era necessário que o máximo de lirismo formasse uma síntese com o máximo de crítica, nasceu a BN “participante” de um Carlos Lyra. Ele desejava não apenas expressar-se liricamente – e cantar para sonhar e sonhar para esquecer – mas queria expressar também as condições objetivas do samba no Brasil e, correlatamente, de toda a realidade brasileira.¹⁵⁷

¹⁵⁵ BRITTO, Jomard Muniz de. Do modernismo à bossa nova. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 131-133.

¹⁵⁶ Op. Cit., p. 131-132.

¹⁵⁷ Ibid., p. 132.

Esses festivais realizados tanto em Recife quanto em Campina Grande, mais do que uma simples caixa de ressonância daquilo que se estava fazendo de moderno no eixo cultural hegemônico do país, Rio de Janeiro e São Paulo, despontavam para os artistas e intelectuais neles envolvidos como uma tomada de posição, uma forma de reflexão e aprendizado sobre como renovar o *status* da produção cultural nordestina. Nesse sentido, o folheto distribuído como roteiro e publicidade do Festival Bossa I de Campina Grande intitulado “Porque Gostamos de Bossa Nova” foi muito mais politizado do aquele distribuído no Recife. Seu texto introdutório trazia não apenas um histórico sobre a BN, mas fazia uma exigência e apontava um novo caminho para produção cultural local:

Estamos aqui para tomar posição. Que se possa ter da Bossa Nova uma consciência verdadeiramente cultural. Esta, nossa exigência mínima, nossa máxima confiança. Que devemos cantar a partir de nossa situação e encontrar as interpretações de nós mesmos através da música. Reunimo-nos para ouvir e fazer Bossa Nova: não apenas para repetir mecanicamente nem mesmo para copiar inteligentemente o (melhor) que se cria em outros estados. Estamos, assim, juntos por um mesmo esforço: interpretar brasileiromente a sensibilidade moderna e popular. A BN é um acontecimento diário em nossa vida, porque buscamos o significado humano de nosso canto [...].¹⁵⁸

Foi exatamente essa postura crítica em relação à produção artística local a partir da preocupação de “interpretar brasileiromente a sensibilidade moderna e popular” que Gilberto Gil encontrou em Recife quando entrou em contato com alguns dos intelectuais da cidade. Em 1967, estes intelectuais já buscavam imprimir naquilo que produziam uma síntese do lirismo e da crítica necessárias para interpretar sua realidade, porém sem abrir mão de sua contemporaneidade cultural. Essa síntese era operada através do diálogo com o que se fazia de mais moderno dentro e fora do país com o objetivo de construir uma identidade nacional e artística atualizada. Em entrevista cedida em São Paulo, Marcus Vinícius de Andrade, à época músico e poeta integrante do grupo paraibano de vanguarda Sanhauá, ratificava esse sentimento de renovação da juventude intelectual e artística que naquele momento reunia-se em Recife. Segundo suas palavras:

No campo da música, eu vou puxar a brasa aqui para minha sardinha, que eu tenho mais domínio da área, no campo da música a gente estava saindo da Bossa Nova. Bossa Nova só era aquele ciclo já... se esgotando, já queríamos fazer uma coisa nova, aí fomos buscar um caminho novo. E para nós do

¹⁵⁸ Ibid., p. 133-134.

Nordeste vendo a questão social lá dentro da nossa porta, era meio difícil ficar falando de “dia de luz, festa de sol, um barquinho a deslizar”, “é sol, é sal, é chuva” quando a gente está numa realidade mais dura. E por outro lado, o Brasil estava passando por um momento de mudança que eu acho de patamar no processo de desenvolvimento, e a gente via esse tipo de música, “que a gente tá fazendo aqui” esse eco retardatário da Bossa Nova, enfim, não serve mais. “vamos ficar buscando novos caminhos”.¹⁵⁹

O Grupo Sanhauá era outro expoente daquele ambiente de renovação cultural desencadeado no Nordeste. Formado por jovens poetas paraibanos que vinculados ao ideário vanguardista processado à época pela poesia concretista, desenvolveram em João Pessoa um grupo homólogo com o princípio de infringir as regras presentes no verso tradicional. Entre os participantes dessa experimentação iconoclasta estavam Sérgio de Castro Pinto, Marcos Tavares, Marcus Vinícius de Andrade e Anco Márcio. Sobre a práxis do Grupo Sanhauá, Hildeberto Barbosa Filho revelava que:

Conscientes das mudanças que se faziam necessárias, no corpo do poema, para exprimir a visão de um novo tempo; para inclusive, não se tornarem anacrônicos em face das vanguardas nacionais, os poetas do Sanhauá intentaram formas novas, através da experimentação de recursos nunca antes utilizados na lírica paraibana. Seu projeto desencadeava a busca de novas linguagens e de novas técnicas mais de acordo com sua época e mais condizentes com a expressão de sua visão de mundo.¹⁶⁰

Em contrapartida e a partir do conceito de “práxis” defendido por Mário Chamie, principalmente através das discussões desenvolvidas no livro “Lavra-lavra”, Jomard Muniz de Britto, que à época já se destacava como um dos principais incentivadores da crítica cultural no Nordeste, através de sua coluna no caderno cultural do Jornal do Commercio, em entrevista cedida para o jornal A União de João Pessoa, olhava retrospectivamente para o passado e colocava seu ponto de vista a respeito do Grupo Sanhauá: “[...] Não tinha aquela coisa dos concretos de abolir o verso, fazer uma coisa mais verbocóvisual. O clima naquela época, para nós, era muito mais práxis. Muito mais práxis do que concreto”¹⁶¹.

Contradições a parte, como acima localizamos, Marcus Vinícius de Andrade era um dos poetas que carregava consigo a experiência do Sanhauá, e havia se aproximado dos integrantes do Grupo Construção por ocasião de sua participação na II Feira de Música do

¹⁵⁹ Marcus Vinícius de Andrade. São Paulo, 12 de novembro de 2014.

¹⁶⁰ BARBOSA FILHO, Hildeberto. *Sanhauá: uma ponte para modernidade*. João Pessoa: Edições Funesc, 1989. p. 63.

¹⁶¹ “A geléia geral de Jomard Muniz de Britto”. A União (PB). 29-30/11/2003. Suplemento Correio das Artes. Posteriormente republicado na série “Diálogos - Seleção de Entrevistas Publicadas no Caderno Literário Correio das Artes, no Jornal A União, em 2003”.

Nordeste, realizada no Recife sob a organização de “Paulo e Aristίδes Guimarães ambos do Grupo Construção”¹⁶² e a execução da Rádio & TV Jornal (Canal 2), contando ainda, com o apoio financeiro da revista *Manchete* e da Companhia de Aviação Sadia. Como já havia participado do Festival da Paraíba classificando sua música “Poeira” em terceiro lugar pela votação do júri, mas obtendo do público a classificação em primeiro lugar, Andrade resolveu também participar do festival musical que representava a região. Para a II Feira de Música do Nordeste inscreveu cinco músicas, três delas sendo classificadas entre as quatro primeiras posições do certame, e tendo dividido o primeiro lugar do concurso com “Chegança de fim de tarde” com “Aquela Rosa” de Geraldo Azevedo.¹⁶³

Observe-se que os roteiros da vanguarda cultural ao mesmo tempo em que se constituíam pelo Nordeste estavam também se concentrando cada vez mais na capital pernambucana naqueles anos findos de 1960. Esse momento de efervescência cultural e interlocução das ideias aconteciam especialmente em volta dos grupos que frequentavam e faziam o Teatro Popular do Nordeste resurgir como um local de sociabilidade progressista em seu sentido de vanguarda¹⁶⁴. De forma simbólica essa reapropriação do espaço do TPN, deslocando aquela imagem construída durante o início da década de 1960 (em sua primeira fase) como local de alinhamento à cultura tradicional regionalista¹⁶⁵, apresentava-se para os

¹⁶² “Construção promove a II Feira de Música”. *Jornal do Commercio* (PE). 01/09/1967. II Caderno, p. 2.

¹⁶³ As informações desse parágrafo foram retiradas da página eletrônica: <http://onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Marcus+Vinicius<r=m&id_perso=3693>. (Acessado em 29/07/2015).

¹⁶⁴ O que classificamos como a vanguarda intelectual, artística e estudantil que estava operacionalizando uma ação de ressignificação do espaço simbólico e cultural representados pelo TPN, se constituía a partir da reapropriação dos procedimentos dos “movimentos históricos de vanguarda” do início do século, porém afinados com o sentido da modernidade de seu tempo. De maneira geral, a vanguarda nordestina estava empenhada em desarticular e superar a concepção “orgânica” de cultura empregada na representação social e artística do Nordeste através da representação e da obra “não orgânica”. Segundo Peter Bürguer, do ponto de vista da estética da produção, “o artista que produz uma obra orgânica [...] manipula seu material como algo vivo, cuja significação, advinda de situações concretas de vida, ele respeita. Para o vanguardista, ao contrário, o material é apenas material. Sua atividade, afinal, não consiste senão em matar a “vida” do material, isto é, arrancá-lo ao seu contexto funcional, que é o que lhe empresta significado. Em conformidade com isso, o [orgânico] trata seu material como totalidade, enquanto o vanguardista arranca o seu à totalidade da vida, isola-o, fragmenta-o”. A obra de arte de vanguarda. In: BÜRGUIER, Peter. *A teoria da vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 129.

¹⁶⁵ Muito embora, Hermilo Borba Filho, um dos fundadores do Teatro Popular do Nordeste (TPN), tivesse aplaudido e tecido boas críticas ao que vislumbrava como o surgimento do moderno teatro brasileiro já, em 1944, a partir da poeticidade representada em “Vestido de Noiva” de Nelson Rodrigues, como em paralelo cultivava vasto conhecimento teórico, técnico e literário sobre o que se discutia no palco da modernidade ocidental, chegando a protagonizar uma intensa atualização da produção teatral no TEP e no TPN, entre os anos 1940 e 1960, sua pesquisa para implementação do teatro moderno em Pernambuco se apropriava do conteúdo Regionalista de Gilberto Freyre através do método da universalização da cultura popular de Garcia Lorca. “Talvez o Regionalismo de Freyre tivesse se tornado, especialmente entre os jovens intelectuais do Recife dos anos 1940, uma espécie de “espírito da época”; ou talvez, as ideias “regionalistas” de Hermilo – que, a despeito de sua peça *Sobrados e Mocambos*, escrita em 1971, quase nada deixou publicado especificamente sobre Gilberto Freyre – adivessem, quem sabe, de autores europeus, como García Lorca principalmente, cujo teatro

artistas e intelectuais progressistas da cidade como a primeira iniciativa em direção à instalação da guerrilha cultural na capital pernambucana contra o Regionalismo freyreano que se asseveraria mais tarde a partir do lançamento do Tropicalismo Pernambucano. Nessa esteira, lembrava Marcus Vinícius de Andrade:

Eu me lembro que eu na época comecei a fazer umas coisas um pouco diferentes, outras pessoas também começaram a fazer diferente até que em 1967 apareceu no Recife, no Teatro Popular do Nordeste, o Gilberto Gil para fazer um show onde ele cantava aquelas coisas na primeira fase dele, aquelas coisas nacionais-populares. E o Gil ficou muito amigo da gente e lá ele conheceu um outro tipo de preocupação, talvez ele já não tivesse naquela época, que era exatamente a preocupação que eu te falei, de fazer um a música pós-bossa novista, mas com os pés fincados na realidade e percebendo que essa realidade estava mudando [...] a gente discutia muito isso, como é que a gente iria fugir daquela camisa de força que era aquela cultura regionalista, tradicionalista, e que tem uma coisa... não é que essa cultura fosse por si só rejeitável, é que naquele momento, e eu estou falando do pós-64, para dizer que esse tipo de cultura estava muito atrelada a coisa da defesa do *status quo* [...].¹⁶⁶

Marcus Vinícius além de ter se sagrado o grande vencedor da II Feira de Música do Nordeste também havia se destacado como a principal revelação do certame. Suas músicas de cunho “diferente”, como ele mesmo havia classificado na entrevista acima citada, revelaram-se composições fortemente influenciadas pela expressividade vanguardista da poesia praticada/construída pelo Grupo Sanhauá. Segundo publicação do Jornal do Commercio, a segunda edição da “Feira de Música” já se mostrava um verdadeiro sucesso, pois havia registrado o total de 55 inscrições oriundas não somente da região Nordeste, mas de outras regiões do país. Tal demanda apresentava-se de acordo com as propostas dos organizadores da feira que pretendiam para aquela edição imprimir um aspecto mais dinâmico do que a anterior, através de medidas tais como:

a) envio de circulares para as principais capitais desta região, inclusive algumas cidades do interior, visando convocar os compositores para tomarem parte no concurso; b) haverá uma participação maior do público que já nas eliminatórias tomará parte dos espetáculos, podendo até mesmo votar para eleição das composições.¹⁶⁷

articulava com muita desenvoltura a modernidade cênica e a tradição popular de sua terra; o fato é que o pensamento teatral de Hermilo tornava-se novo justamente por propor aos palcos muitos dos pressupostos discutidos no Congresso Regionalista de 1926”. Hermilo e a modernidade teatral no Brasil. In: REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. *Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, 2008. p. 64-65.

¹⁶⁶ Marcus Vinícius de Andrade. São Paulo, 12 de novembro de 2014.

¹⁶⁷ “Construção promove a II Feira de Música”. Jornal do Commercio (PE). 01/09/1967. II Caderno, p. 2.

Mais do que um simples concurso musical, a II Feira de Música do Nordeste, tal como aquela realizada em âmbito nacional nos estúdios da TV Record denominada de Festival da Música Popular Brasileira, marcou o primeiro passo no avanço da vanguarda estética sobre o cenário cultural do Recife. Como um claro movimento de iniciativa da guerrilha cultural prestes a ser instalada na cidade, o júri do concurso havia decretado uma derrota estrondosa às composições de dois dos proeminentes compositores da música tradicional ou que representavam a esfera da cultura folclórica e regionalista pernambucana: Capiba e Fernando Luís Cascudo. Nenhuma das três composições inscritas por Capiba (“O Baião do Quero Ver”, “Uma Mulher Envolvida de Sol” e “Samba de Isabel”) bem como a única composição inscrita por Fernando Luís Cascudo (“Canto da Jangada”) havia sequer ficado entre as vinte canções selecionadas para a disputa da final.¹⁶⁸

Veja-se que, desde a década de 1920, as disputas intelectuais e artísticas protagonizadas no Recife, de uma forma ou de outra, e guardadas as devidas microfísicas de tempo e espaço, estiveram ligadas ao modo de representação da identidade cultural bem como ao modo de experimentação da vida e da arte no Nordeste. Os grupos de sociabilidade que disputavam no plano oficial da cultura a hegemonia de seus pontos de vista sobre a arte e a política locais esquadrihavam-se basicamente entre dois polos: modernistas e tradicionalistas. O que no começo do século XX, Joaquim Inojosa, profícuo representante da vanguarda estética em Pernambuco, defendia como sendo a apropriação do discurso modernista inaugurado na Semana de Arte Moderna de 1922 para a reflexão alternativa de uma identidade desprovincianizada, vinha novamente sendo posto em prática no Recife por meio dos intelectuais e artistas ligados ao pensamento de esquerda, àquela de matriz mais renovada, e a vanguarda a partir de um amplo espectro de ideias.

Não obstante à retomada da crítica ao campo de cultura regionalista no final da década de 1960, como forma de deslegitimação do *status quo* da produção, interpretação e disseminação da cultura nordestina, a postura de afrontamento ao *establishment* vinha sendo praticada por alguns artistas e intelectuais do Recife, alguns deles já há muito afastados de sua terra, desde os anos 1940, como: Cícero Dias, Antonio Franca, Mário Pedrosa, José Cláudio entre outros.¹⁶⁹ Em entrevista cedida originalmente ao Diário de Pernambuco e

¹⁶⁸ “II Feira de Música tem 55 composições aceitas para eliminatórias”. Jornal do Commercio (PE). 15/10/1967. I Caderno, p. 1.

¹⁶⁹ Ver artigos escritos por esses artistas e intelectuais em: DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly. SOARES, Paulo Marcondes (Orgs.). *Crítica de Arte em Pernambuco: escritos do século XX*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012.

posteriormente republicada na Revista Região, em 1948, Cícero Dias quando perguntado sobre a crescente influência estrangeira (especificamente da pintura francesa) sobre a produção artística brasileira, defendia que: “Essa influência perdurará por muitos anos e será sempre benéfica, de vez que nenhum grande movimento artístico se objetivou alheiado das influências [...] A arte que não é atual não resiste. Não há passado nem futuro em arte”¹⁷⁰. Nessa mesma direção, Mário Pedrosa também em 1948, em defesa do próprio Cícero Dias e do vanguardismo artístico, refletia sobre a árdua tarefa dos vanguardistas no enfrentamento estético e ideológico frente ao pensamento regionalista:

[...] A história de todas as artes é uma sequência ininterrupta desses choques e reações. A assimilação nesses domínios é extremamente lenta. Por vezes, em certas épocas, as inovações se acumulam com o aparecimento simultâneo de grande número de artistas revolucionários e renovadores. Então, o desequilíbrio se agrava. Com efeito, a assimilação é lenta precisamente porque não é cerebral, mas de ordem afetiva, sensível, por vezes simplesmente sensorial.¹⁷¹

Foi a um só tempo dentro e fora desse processo de atualização da crítica cultural nordestina e num momento de claro “aparecimento simultâneo de grande número de artistas [e intelectuais] revolucionários e renovadores”, a exemplo dos próprios artistas e intelectuais ligados aos grupos Construção, Raiz e Sanhauá, que despontou na cidade um jovem intelectual recém-formado em Filosofia que cada vez mais a partir da década de 1960 se destacaria por seu peculiar diálogo com as práxis culturais contemporâneas. Tal qual uma antena que captava tudo o que estava se discutindo de mais avançado no cenário nacional e internacional e transmitindo tais discussões aos seus pares, Jomard Muniz de Britto se destacaria muito em breve como um dos principais responsáveis por pensar, compartilhar e por em prática em Pernambuco o que a partir de 1968 classificou-se de Tropicalismo Pernambucano.

¹⁷⁰ É preciso conduzir a arte à vida cotidiana. In: Op. Cit., p. 103-104.

¹⁷¹ Pernambuco, Cícero Dias e Paris. In: Ibid., p. 136.

2º CAPÍTULO – JOMARD MUNIZ DE BRITTO: DO CINECLUBISMO À BOSSA NOVA

Quem conhece Jomard Muniz de Britto sabe que seu tempo é o presente. É através do exercício existencial neste espaço intervalar, com vistas a uma incessante travessia, que JMB tem justificado sua prática intelectual e sua maneira de estar no mundo, pelo menos, desde sua formação em Filosofia, em 1958, pela Faculdade de Filosofia de Pernambuco (ligada à antiga Universidade do Recife). Muito embora sua adolescência tenha sido marcada por uma intensa participação na dinâmica cineclubista da cidade, foi durante a década de 1960, quando ainda um jovem professor, que Britto descobriu no diálogo entre as *práxis* poética, filosófica e pedagógica a potencialização necessária para democratização da cultura e a possibilidade de criação de novos espaços de experimentação política e estética.¹⁷²

Por isso, sua trajetória intelectual é complexa; desde o início, marcada pelo encantamento com a modernidade, com a cultura dita universal, quando não, com um “presentismo” que teima em atravessar o tempo em busca de ressignificações. JMB é incansável, dinâmico ao ponto de não se contentar com situações e linguagens culturais devidamente estabelecidas, principalmente se tais linguagens estiverem ancoradas numa memória do passado ou numa representação passadista. Assim, para seguir assegurando a defesa de suas convicções, Britto desenvolveu uma personalidade combativa, não pelo simples prazer da crítica, ao contrário, por acreditar no poder da criatividade. Foi através do método das contradições, ao mesmo tempo crítico-criativo, que tudo move e transforma, que mais pergunta do que responde, que JMB aderiu ao conceito de “veneno do novo” para inscrever-se historicamente. Suas incursões pela Bossa Nova e posteriormente pelo Tropicalismo são os exemplos mais profícuos disso. Segundo suas próprias palavras:

O que seria de nós, mestres amestrados ou dionisíacos, dissipados ou bem regulados, operários da cultura ou boêmios da revolução, civiltares de todas as disciplinas ou militantes da política do cotidiano, o que seria de nós sem o versátil exercício da sofística, da polêmica, dos filosofemas? O que seria de nós sem a paixão, mais do que didática, pelo veneno do novo? O que aconteceria de nós sem os fulgores e fissuras da academia? Assim, por que não trocar a Universidade pela Univercidade?¹⁷³

¹⁷² Sobre Jomard Muniz de Britto ou anotações à margem de sua (contra)imagem e semelhança. In: CADENGUE, Antonio Edson; SILVA, Igor de Almeida (Org.). *A língua dos três Pppês: poesia, política e pedagogia*. Jomard Muniz de Britto. Recife: SESC Pernambuco, 2012. p. 233.

¹⁷³ BRITTO, Jomard Muniz de. *Escrevivendo*, 1973. In: CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2013. p. 96.

O “veneno do novo” marca a existência de JMB como corrosiva e contestadora. Sua paixão reside em descobrir a cada instante de tempo o que o presente tem a lhe oferecer, que novos caminhos seguir, ou mesmo, que antigas possibilidades reinventar. Sem apegos demasiados sobre o que já foi, indiferente com relação às heranças e memórias, Britto experimenta um dia após o outro com a sabedoria de que vale mais apenas se jogar nos abismos do *vir-a-ser* do que se aferrar ao já sabido. Dessa forma, levando em conta a prática de vida que tudo vive e nada salva, JMB tem cultivado como modo de existência a “Errância”. Não obstante, “é por vivenciar permanentemente essas ideias que Jomard Muniz de Britto não suporta ser chamado de escritor, ou de cineasta, ou de poeta [...] Jomard é um atravessador – aquele que conecta, que traduz, que mistura”¹⁷⁴. Assim, entender o Tropicalismo Pernambucano passa também por compreender quem era seu personagem principal.

Diante disso, seguimos aqui a sugestão do professor Paulo Marcondes ao iniciar sua apresentação sobre a trajetória intelectual de Jomard Muniz de Britto, presente na série de publicações “Coleção encontros: a arte da entrevista”, em que alerta o leitor sobre as ilusórias tentativas de enquadramento das múltiplas subjetivações constituintes da prática existencial jomardiana: “[...] melhor que proceder a qualquer tentativa de enquadramento, é lançar-se no exercício, por vezes randômico (acidental e não linear, portanto), de localizar pistas por ele deixadas, ao longo de sua trajetória intelectual [...]”¹⁷⁵ que nos possibilite desvelá-lo enquanto sujeito histórico. A cautela evidenciada por Marcondes revela não somente a dificuldade da apreensão narrativa da existência polivalente de Britto, mas, sobretudo, o compromisso de poder contá-la como fazendo parte de uma trama histórica peculiar em que seu protagonismo desenvolveu-se em constante diálogo com as ideias e as práticas de seu tempo. Quando perguntado, certa vez, “como é que o jovem católico da década de 1950 se transforma em tropicalista da década de 1960”, JMB respondeu: “Porque antes de ser tropicalista ele leu Sartre”¹⁷⁶.

¹⁷⁴ CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2013. p. 97.

¹⁷⁵ SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. Apresentação. In: COHN, Sérgio (Org.). *Jomard Muniz de Britto*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 8.

¹⁷⁶ Eternamente agora. In: *Op. Cit.*, p. 135.

2.1. - Nos tempos do Cineclubes *Vigilanti Cura*

Localizado na Rua do Riachuelo, no antigo casarão do Círculo Católico (mais tarde transformado em edifício), o Cineclubes *Vigilanti Cura* foi um dos principais espaços a inaugurar, durante a década de 1950, a prática cineclubista no Recife. Naquele início de década, além do *Vigilanti Cura*, o Cine Clube do Recife protagonizava também na cidade uma atuação cineclubista. No entanto, apenas aquele primeiro abrigava sessões de exibição e discussão de filmes de arte, promovia cursos sobre a linguagem cinematográfica e seus movimentos estéticos bem como publicava artigos e ensaios sobre os filmes e os diretores exibidos.¹⁷⁷ Passado o primeiro ciclo do cinema pernambucano, admitido pela historiografia como “Ciclo do Recife”, a prática e a dinâmica cineclubistas surgiram na cidade como forma de suprir a necessidade do público amante da sétima arte em manter-se atualizado sobre o que as escolas cinematográficas europeias estavam a produzir em seus centros, mas, sobretudo, como uma iniciativa de promoção da cultura cinematográfica entre o público recifense.

Com uma tradição bastante relevante na produção e exibição de filmes, como no período áureo da Aurora Filme, que foi responsável pela produção dos dois maiores clássicos do “Ciclo do Recife”, “Aitaré da Praia” (1925) e “A Filha do Advogado” (1926), o Recife durante o intervalo entre as décadas de 1930 e 1960 não ficou estagnado no que diz respeito à produção fílmica e intelectual sobre o cinema. A experiência cinematográfica, como revela o professor Paulo Cunha, apenas havia mudado seu foco diversificando sua atuação¹⁷⁸. Se num primeiro momento a produção e a exibição da cinematografia nacional (não somente pernambucana) se mantiveram vinculadas ao governo getulista, através do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), tomando contornos propagandísticos, posteriormente, com a inauguração de cineclubes pela cidade e o paralelo crescimento da crítica especializada assim

¹⁷⁷ Segundo Gê Carvalho, condutor das entrevistas presentes no livro “Memória Cineclubista de Pernambuco”, e atualmente organizador do cineclubismo no Estado, através de sua atuação junto à Federação Pernambucana de Cineclubes (FEPEC), a prática cineclubista surgiu em Pernambuco por volta de 1943 sob o protagonismo de Pedro Salgado Filho e Jota Soares no “Cine Siri” que depois viria a se transformar no “Museu de Cinema”. Como nosso recorte temporal se ambienta na trajetória intelectual de Jomard Muniz de Britto, destacam-se neste subcapítulo, apenas os cineclubes que movimentaram a prática cinematográfica em Recife durante a década de 1950. CRIBARI, Isabela (Org.). Memória cineclubista de Pernambuco. Gê Carvalho entrevista. Recife: Nano Produções Ltda, 2012. p. 12. Ver também: <<https://fepec.wordpress.com/>> (Acessado em: 19/10/2015).

¹⁷⁸ Os filmes feitos de letras e ideias. In: CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2013, p. 62-63. Para uma leitura mais centralizada sobre o chamado “Ciclo do Recife” e a representação da cidade na cena fílmica local, bem como a própria construção intelectual sobre o fazer cinematográfico, sugerimos do mesmo autor o livro: *A utopia provinciana: recife, cinema e melancolia*. Recife: Editora da UFPE, 2010. Já para uma leitura mais abrangente sobre a produção cinematográfica pernambucana e seus vários ciclos, não somente o “Ciclo do Recife”, datado há década de 1920, sugerimos: FIGUEIROA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história de ciclos*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.

como outros espaços de exibição, a exemplo das “[...] projeções e debates também no Centro de Estudos Cinematográficos da Faculdade de Arquitetura [...]”¹⁷⁹, o cinema transformou-se num cobiçado objeto de estudo, alargando e diversificando a prática cinéfila na capital.

Fundado ao final de 1951, o Cineclube *Vigilante Cura* estava instalado na “sólida estrutura do Serviço de Cinema da Liga Operária Católica (LOC)”¹⁸⁰, que por sua vez seguia as decisões da Ação Católica Brasileira (ACB), assim como o fazia tal instituição naquele mesmo momento em vários outros estados do país. O interesse dos membros da Igreja Católica pelo cinema estava respaldado nas diretrizes e preocupações escritas na “Carta Encíclica *Vigilanti Cura*”, publicada pelo Papa Pio XI, no ano de 1936, em que o Sumo Pontífice dava legitimidade à iniciativa dos “arcebispos, bispos e demais ordinários do Episcopado dos Estados Unidos da América” por terem criado uma comissão de censores e educadores pastorais, chamada à época de “Legião da Decência”, “com o fito de, qual santa cruzada, reprimir os abusos das representações cinematográficas”¹⁸¹.

Ainda segundo a “Carta Encíclica *Vigilanti Cura*”, os vários episcopados regionais espalhados pelo mundo deveriam exercer uma maior vigilância e educação sobre a produção fílmica de seus países, bem como de seus espectadores seguindo o exemplo protagonizado pela “Legião da Decência”.¹⁸² Imbuído desse pensamento, o Papa Pio XI revelava em seus escritos a preocupação com a massificação da representação fílmica pelo mundo ao escrever que: “[...] alegria tanto mais intensa quanto, angustiados, registrávamos que a arte e indústria do cinema chegara, por assim dizer, “em grandes passos fora do caminho”, ao ponto de mostrar a todos, em imagens luminosas, os vícios, crimes e delitos”¹⁸³ de uma sociedade que cada vez mais se distanciava da fé e da moral cristãs.

¹⁷⁹ Ciclos de cinema. In: NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2009. p. 21.

¹⁸⁰ ARAÚJO, Luciana. *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Recife: FUNDARPE, 1997. p. 50.

¹⁸¹ Carta Encíclica *Vigilanti Cura* do Sumo Pontífice Papa Pio XI aos Veneráveis Irmãos Arcebispos, Bispos e demais Ordinários dos Estados Unidos da América, em Paz e Comunhão com a Sé Apostólica – Sobre o Cinema. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html>. (Acessado em: 03/10/2015).

¹⁸² A esse respeito também ressaltamos que “uma segunda Encíclica, a *Miranda Prorsus*, escrita pelo Papa Pio XII, publicada em 8 de setembro de 1957, e que não se preocupa exclusivamente com o espectador e com o crítico cinematográfico, mas com todo o segmento da atividade cinematográfica, dos exibidores, dos distribuidores, dos artistas, aos produtores e diretores, também foi publicada na época [...]”. MALUSÁ, Vivian. *A contribuição Católica na formação de uma cultura cinematográfica no Brasil nos anos 50*. *Mnemocine – memória e imagem*. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/107-vivian-malusa>> (Acessado em: 03/10/2015).

¹⁸³ Carta Encíclica *Vigilanti Cura* do Sumo Pontífice Papa Pio XI aos Veneráveis Irmãos Arcebispos, Bispos e demais Ordinários dos Estados Unidos da América, em Paz e Comunhão com a Sé Apostólica – Sobre o Cinema. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html>. (Acessado em: 03/10/2015).

Dessa forma, visto como um dos instrumentos da modernidade mais eficazes para promoção da educação das massas, o cinema despertava o interesse da Igreja Católica não somente enquanto linguagem, mas principalmente enquanto lugar social. Desde que havia surgido os primeiros cinematógrafos no Brasil, por exemplo, estes novos espaços de sociabilidade começaram a atrair mais a atenção das famílias e assim estabelecer certa rivalidade com as instituições cristãs na formação cultural e moral daquelas unidades. “Para tanto, era necessária uma “educação cinematográfica” do público, de acordo com os princípios católicos”.¹⁸⁴

Logo que foi fundado, o Cineclube *Vigilanti Cura* chamou a atenção do público interessado em cinema, sobretudo, o público cristão, muito embora, seu espaço fosse frequentado também por pessoas de orientação religiosa e ideológica diferente/divergente dos preceitos cristãos praticados à época pela Igreja.¹⁸⁵ Neste sentido, Celso Marconi, um dos mais antigos frequentadores do *Vigilanti Cura* e, posteriormente, um dos principais divulgadores do Tropicalismo na imprensa local, através de seu relato de memória, nos confirma essa abertura do cineclube em tela à participação do público:

[...] eu ia acompanhando Jomard [Muniz de Britto], porque eu era muito amigo de Jomard na época, e sempre a gente ia juntos. E aí, era um cineclube católico, eu era comunista, mas não tinha problema porque eu me interessava pelo cinema. Via as sessões, via os filmes, debatia, quando tinha os debates eu debatia também.¹⁸⁶

As sessões do *Vigilanti Cura* eram exibidas aos sábados, sempre às 20h, e divulgadas mais sistematicamente e com maior destaque pelo jornal A Tribuna, que era de orientação católica, bem como pela coluna semanal “Secção Religiosa” do Jornal do Commercio. Nesses espaços costumavam ser publicados os artigos e “a cotação moral dos

¹⁸⁴ CHAVES, Geovano Moreira. *O cinema além do filme: o projeto da Igreja Católica Brasileira para formação de educadores cinematográficos via Cine-Clube Belo Horizonte*. Revista de História e Estudos Culturais. Maio/junho/julho/agosto de 2012. Vol. 9, ano IX, n° 2, p. 9.

¹⁸⁵ Há de se destacar, no entanto, que se por um lado a *Carta Encíclica Vigilanti Cura* pregava o combate da má influência muitas vezes representada nas telas dos cinemas pelos novos costumes norte-americanos ensejados pela vida moderna, tais como fumar, beber, jogar e tantos outros comportamentos não condizentes com a moral cristã, por outro lado, essa mesma Encíclica também combatia a ideologia marxista vista como pregadora da insubordinação política e espiritual das massas. “Neste mesmo período, é sabido que, um dos grandes “adversários” da Igreja Católica, se não o maior, era a doutrina comunista, que inclusive vinha também fazendo uso do cinema, como o *cinemício*. No entanto, a representação do comunismo como inimigo máximo não derivava apenas do medo da conquista por parte dos “vermelhos” das classes trabalhadoras. De acordo com Rodrigo Patto Sá Motta, “a questão principal, na ótica dos responsáveis católicos, é que a doutrina comunista rivalizava e questionava os fundamentos básicos das instituições religiosas””. Op. Cit., p.16.

¹⁸⁶ Décadas de 1940/1950. Celso Marconi. In: CRIBARI, Isabela (Org.). *Memória cineclubista de Pernambuco*. Gê Carvalho entrevista. Recife: Nano Produções Ltda, 2012. p. 26.

filmes em exibição nas cidades de Recife, Olinda, Jaboatão, Tiúma e Escada”¹⁸⁷. Boa parte dos textos referente ao *Vigilanti Cura* era assinada pelo seu principal organizador: Valdir Coelho. Além das divulgações no Jornal do Commercio e n’A Tribuna, frequentemente era possível ver publicações de informes enviados pelo Serviço de Cinema da Liga Operária Católica (LOC) e textos de alguns dos participantes do *Vigilanti Cura* nas colunas do Diário de Pernambuco e da Folha da Manhã (vespertina) editadas pelo cronista cinematográfico Luís de Andrade.

À frente da organização do *Vigilanti Cura* estava Valdir Coelho que se destacava como um dos principais quadros da militância católica no Recife. Seguindo as orientações da recém-criada Central Católica de Cinema, presidida pelo Pe. Guido Logger, que também coordenava o Cine Clube Belo Horizonte, Valdir Coelho havia tomado para si a responsabilidade de organizar na cidade um cineclube que visasse “[...] a orientação do público primeiramente através apenas da cotação moral dos filmes, e depois por uma compreensão total do cinema como arte [...]”¹⁸⁸. Responsável pela parte administrativa do cineclube, como por exemplo, a aquisição das listas dos filmes recomendados pela Central Católica de Cinema (e o seu posterior aluguel nas companhias distribuidoras: *United Artists, Paramount, Metro, Fox Film*), a divulgação das sessões semanais nos jornais, nas rádios e nos quadros de avisos das Igrejas da cidade, bem como a organização das atividades realizadas no Círculo de Estudos Cinematográficos, Valdir Coelho responsabilizava-se ainda pela crítica cinematográfica dos filmes que eram exibidos no *Vigilanti Cura*.

A representação de Valdir Coelho para os participantes, tanto quanto para os afiliados do cineclube, era de um homem quase onipresente, pois dividia suas horas diárias entre a administração do clube de cinema sediado no Círculo Católico e o labor junto ao seu pai na Agência Pernambucana de Empregos Comerciais. Este último, um empreendimento familiar o qual Coelho se mantinha ligado como colaborador desde os 14 anos de idade. Em entrevista cedida para o programa de rádio Cinelândia, parcialmente publicada no Jornal do Commercio, Coelho tratava de dar legitimidade à função de educador cinematográfico (a qual desempenhava) ao ser inquirido sobre o que mais lhe impressionava no cinema:

¹⁸⁷ ARAÚJO, Luciana. A crônica de cinema no Recife dos anos 50. Recife: FUNDARPE, 1997. p. 53. Segundo essa mesma autora, o Serviço de Cinema da Liga Operária Católica contava ainda com um programa na Rádio Tamandaré.

¹⁸⁸ MALUSÁ, Vivian. A contribuição Católica na formação de uma cultura cinematográfica no Brasil nos anos 50. Mnemocine – memória e imagem. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/107-vivian-malusa>>. (Acessado em: 03/10/2005).

O seu mágico poder de sugestão no espectador. Quando bem feito, um filme pode levar-nos a sentir e sofrer com seus intérpretes. Por isso a necessidade de que o cinema seja bem orientado. No Círculo de Estudos Cinematográficos do Vigilanti Cura temos estudado como certos filmes falseiam inteiramente a verdade, fazendo com que o espectador desprevenido ache tudo normal. O que mais me impressiona no Cinema é o seu poder de sugestão que, em minha opinião, somente pode ser combatido pela aquisição de uma maior cultura cinematográfica.¹⁸⁹

Muito embora Valdir Coelho fosse a voz institucional da Igreja Católica no Cineclube *Vigilanti Cura*, posição que lhe auferia certos poderes e respeitabilidade diante dos frequentadores, mesmo tendo pensado, muito tempo depois, não ter sido “controlado pela igreja”, pois havia se mantido como um “organizador de uma organização católica leiga”¹⁹⁰, segundo Lauro e Marilda, as atividades desse espaço de construção intelectual também eram dirimidas por alguns dos seus afiliados mais assíduos e que formavam o núcleo de base do Círculo de Estudos Cinematográfico. Segundo a pesquisadora Luciana Araújo, essas pessoas eram: Vicente Vanderley, Marilda Vasconcelos, Jomard Muniz de Britto e Lauro de Oliveira.¹⁹¹

Assim, desde sua fundação, o Cineclube *Vigilanti Cura* funcionou basicamente como um clube de cinema. Nele havia pessoas que estavam vinculadas por meio de um ‘contrato’ de sociedade, o qual era representado pelo pagamento de uma mensalidade, uma quantia irrisória especificamente destinada ao aluguel dos rolos de filme e/ou para manutenção das máquinas de exibição, e que lhes garantiam em troca a posse de uma cartela com todas as datas de exibições dos filmes e o livre acesso às reuniões organizadas para se discutir os pontos a serem posteriormente destacados no dia da sessão oficial. É o que revelaram Lauro e Marilda em seus relatos de memória:

[...] A gente era sócio, pagava um tanto por mês. Agora, a gente às vezes se reunia na casa dele [Valdir Coelho] mesmo pra primeiro assistir o filme, debater e poder ter o cabedal pra poder discutir futuramente com a turma que ia. Então, sempre visando assim, desmanchar o que havia de ruim no filme e acentuar o que havia de bom. Essa era a principal finalidade, não deixar que aquele filme estragasse os jovens. Era a ideia.¹⁹²

¹⁸⁹ Jornal do Commercio. Seção Religiosa. 10/07/1952. In: ARAÚJO, Luciana. A crônica de cinema no Recife dos anos 50. Recife: FUNDARPE, 1997. p. 50.

¹⁹⁰ O Vigilanti Cura. In: CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2013, p. 83.

¹⁹¹ ARAÚJO, Luciana. A crônica de cinema no Recife dos anos 50. Recife: FUNDARPE, 1997. p. 50.

¹⁹² Op. Cit., p. 52.

Foi por meio dessa intermediação cinematográfico que Jomard Muniz de Britto, aos 15 anos de idade, começou a frequentar as sessões do *Vigilanti Cura*. Naquele momento, Britto professava-se cristão, subscrevendo o gosto e a orientação recebida de sua educação familiar. Jomard junto a Valdir, Lauro e Marilda faziam parte do grupo restrito de pessoas, mas não somente eles, que sempre estavam presentes nas reuniões para o levantamento e discussões dos pontos necessários a serem postos em debate após a exibição dos filmes, configurando o momento da prática cineclubista classificado por eles mesmos de “Cine-Fórum”. Segundo a interpretação de Luciana Araújo, “uma das iniciativas mais caras ao Vigilanti [...] instituída em janeiro de 1953”¹⁹³, pois marcaria sua diferenciação enquanto vivência cineclubista dos demais clubes de cinema e salas de exibição que surgiriam naquela mesma década.

A sessão inaugural do “Cine-Fórum” no *Vigilanti Cura* trouxe como filme-objeto “Desencanto” (1945) do diretor inglês David Lean. Não por acaso, os monitores que ficaram responsáveis pela prévia apresentação da película como também a posterior mediação do debate entre os espectadores reunidos na sala de exibição localizada no primeiro andar do casarão do Círculo Católico foram os membros do Círculo de Estudos Cinematográficos Jomard Muniz de Britto e Celso Marconi Lins. O primeiro, ainda um jovem estudante secundarista do Colégio Estadual de Pernambuco, àquela data com 15 anos (prestes a completar 16), o segundo, já um universitário, com pouco mais de 20 anos. Tal iniciativa não passou em branco nos jornais, tendo logrado comentários de alguns dos principais ‘críticos’ de cinema da cidade bem como do próprio Valdir Coelho à época do seu lançamento.

Sempre ligado às possibilidades culturais do seu tempo, JMB já vinha demonstrando sua paixão pelo cinema mesmo antes de se associar ao *Vigilanti Cura*. Sua iniciação, propriamente dita, foi como estudioso através das palestras e cursos oferecidos pelo professor universitário José Rafael de Menezes.¹⁹⁴ Naquele momento, a família de Britto

¹⁹³ Ibid., p. 51.

¹⁹⁴ À época, José Rafael de Menezes, era um jovem professor de 29 anos que havia iniciado sua vida acadêmica muito cedo, tanto assim que, registrada essa idade, já dispunha de uma considerável lista de livros publicados. Tomando parte no surto de atividades cinematográficas que se fez evidente em João Pessoa, entre as décadas de 1950 e 1960, o professor Menezes, alguns anos mais tarde, ao escrever o prefácio do livro *Verbo & Imagem*, de autoria de Willis Leal, Jomard Muniz de Britto e Virgínius da Gama e Melo, trazia a seguinte reflexão sobre aquele tempo: “Como fase apostólica, os primeiros anos, a traduzirem as diretrizes da Igreja, reconciliada com o cinema após a Encíclica *Vigilanti Cura*, e propondo pelo discurso do Papa Pio XII, em 1955, um Filme Ideal; os colégios católicos prestigiaram palestras, abriram horários para a interpretação de filmes, fizeram-se representar em promoções culturais-cinematográficas; o alto nível intelectual do clero paraibano, de toda uma geração de onde seriam recrutados bispos brasileiros – a Manuel Pereira, a Antônio Fragoso, a Epaminondas Araújo, a Luís Fernandes – atualizou-se em estudos de estética e apologética da Sétima Arte. Os cine-clubes se inauguraram em velhas igrejas, reabertas para a nova mentalidade. E com o livro *Caminhos do Cinema*, editado pela AGIR, em 1958, essa primeira etapa caracteristicamente apostólica, registrou-se nacionalmente”. LEAL, Willis; BRITTO,

residia em João Pessoa e, tal qual o encontro de seus pais, sua vida intelectual iniciava-se nesse trânsito entre Paraíba e Pernambuco¹⁹⁵. Foi numa dessas viagens cotidianas a João Pessoa, que Jomard Muniz de Britto, juntamente com Willis Leal (mais tarde membro do Tropicalismo), também um jovem cinéfilo e estudioso de cinema, decidiram ir ao encontro do professor Menezes que há tanto vinha ganhando fama por promover junto à Universidade da Paraíba “cursos de extensão e exibições auxiliares de ensino” contando ainda com a colaboração dos “professores Juarez Batista e Virgínius da Gama e Melo que comentavam em aulas de Literatura as adaptações cinematográficas de livros famosos”¹⁹⁶.

A partir dessa interlocução, JMB se viu motivado intelectualmente para ingressar no cineclube *Vigilanti Cura*. Seu interesse pela linguagem cinematográfica o fez aprofundar ainda mais seus estudos sobre a matéria e a frequentar assiduamente os encontros realizados na casa de Valdir Coelho bem como as exibições, palestras e cursos oferecidos no casarão da Rua do Riachuelo no bairro da Boa Vista. O objetivo desses encontros era justamente a promoção da troca de conhecimento entre os membros-sócios do cineclube, pois seus participantes, costumeiramente, faziam explanações acerca da história do cinema ou das características estéticas típicas dos filmes apresentados, além da troca de livros, revistas e informações sobre a editoração de novas fontes que possibilitassem a pesquisa sobre o cinema.

Muito embora a maioria dos filmes contemplados para exibição e posterior discussão nos “Cine-Fóruns” fossem aqueles representantes do Neorealismo Italiano, especificamente, os primeiros filmes produzidos no pós-segunda guerra, aos 16 anos, Jomard Muniz de Britto não revelava nenhuma propensão política ou ideológica em seus estudos sobre o cinema. Segundo sua interpretação, “[...] se existia alguma ideologia no cineclubismo – pelo menos pelo meu ponto de vista, não posso falar do ponto de vista dos outros – era uma ideologia da estética [...]”¹⁹⁷. Veja-se que, ao atrelar sua participação na movimentação cineclubista iniciada em Recife nos anos 1950, Britto não constrói para si uma lembrança de engajamento político-social, mesmo sabendo que o *Vigilanti Cura* havia sido fundado naquele

Jomard Muniz de; MELO, Virgínius da Gama e. Verbo & imagem. João Pessoa: A UNIÃO Cia. Editora, 1984. p. 5.

¹⁹⁵ Trânsito fundamental para o entendimento da adesão mais tarde de alguns artistas e intelectuais paraibanos ao Tropicalismo. Como diria Raul Córdula, JMB era o caixeiro viajante da época. Aquele que além de dar dinamicidade às ideias colocava-as em circulação.

¹⁹⁶ MENEZES, José Rafael de. O cinema e a intelectualidade brasileira. Ci. & Tróp., Recife, v. 23, n. 2, p. 221-226, jul/dez., 1995. p. 225.

¹⁹⁷ Décadas de 1940/1950. Jomard Muniz de Britto. In: CRIBARI, Isabela (Org.). Memória cineclubista de Pernambuco. Gê Carvalho entrevista. Recife: Nano Produções Ltda, 2012. p. 44.

momento seguindo a premissa da defesa e posterior alargamento da influência do lugar social da Igreja na sociedade de massas.

Sua construção de memória o conduziu a privilegiar a participação num cineclube de filiação Católica, prescindindo de todas as implicações que isso pudesse acarretar, pelo sentido de uma “curtição mais da importância estética, da criação estética da linguagem”¹⁹⁸. Ainda nessa esteira, Britto fundamenta sua perspectiva, assegurando que: “Os pensadores, que eram existencialistas, eram existencialistas ateus, mas existiam os existencialistas católicos, cristãos. Era um pensamento, mas eu não via isso como uma atitude política”, e complementava em seguida, “eu digo, se há uma política, se há uma ideologia, é pedagógico-humanística [...]”¹⁹⁹. Portanto, a aproximação com o Existencialismo que marcaria em definitivo seu modo de vida e sua trajetória intelectual mais adiante, inclusive, com reverberações claras na forma de pensar o Tropicalismo Pernambucano, havia se dado inicialmente, a partir de um viés humanístico, mediante a prática cineclubista.

Foi no Cineclube *Vigilanti Cura* que Jomard Muniz de Britto teve a oportunidade de assistir aos filmes de Vittorio de Sica e Cesare Zavattini (especialmente três deles: “Ladrões de Bicicleta” (1948), “Milagre em Milão” (1951) e “Umberto D” (1952)), ambos representantes do Neorealismo Italiano, como também aos filmes do diretor japonês Akira Kurosawa. Tais experiências estão registradas em sua memória como uma grata possibilidade de expansão do conhecimento estético sobre o cinema, em plena década de 1950, assim como uma forma alternativa de combate à hegemonia do cinema norte-americano sobre a produção cinematográfica mundial (mesmo que sob uma fundamentação cristã). Através desse fio argumentativo, Britto legitima sua participação no *Vigilanti Cura* relatando a experiência que foi assistir ao filme “Rashomon” (1950) de Kurosawa, em 1955. Vejamos o que diz JMB a esse respeito:

Em 1955, foi exibido aqui – olhe que revolução cinematográfica para um espectador – o filme *Rashomon*, de Akira Kurosawa. Isso foi um marco incrível, como filmes ingleses também, que hoje em dia a gente não conhece. Mas na época, eu digo o seguinte: diante do domínio do cinema americano no circuito comercial, e continua até hoje, havia uma valorização mais do que a gente hoje chamaria cinema de arte, cinema cultural. Então, esse negócio de falar em cinema de arte, elogiar muito o *Rashomon*, os filmes do Kurosawa, os filmes do neorealismo italiano, que eram filmes políticos. Mas a gente gostava muito de ver o sentido humanístico. Era mais uma visão antropológica, do que propriamente... a gente não usava essa palavra não,

¹⁹⁸ Op. Cit., p. 44.

¹⁹⁹ Ibid.

mas interpretando hoje eu diria que era mais uma leitura antropológica, psicológica e sociológica do que uma leitura política [...].²⁰⁰

A construção argumentativa de JMB tem a intenção de nos revelar, muito perspicazmente pelo relato de seus dados biográficos, que o Cineclube *Vigilanti Cura*, apesar de sua atuação no sentido de normatizar uma “educação cinematográfica cristã”²⁰¹ ao público, também abria espaço em suas discussões para o entendimento do cinema enquanto arte, enquanto linguagem comunicativa. E era justamente essa possibilidade que mantinha o jovem Britto ligado a este cineclube. Mais do que isso, foi por meio da prática e da sociabilidade cultivadas no *Vigilanti Cura* que Britto pôde ter acesso aos encontros fraternos com outras personalidades que marcaram sua trajetória intelectual, bem como descobrir sua aptidão para a docência. Através das reuniões, exhibições e discussões de filmes no cineclube em tela, JMB conheceu Celso Marconi, Luiz Libonati, José Orman de Freitas, Padre Daniel Lima, Lauro, Marilda e até Glauber Rocha (mais tarde considerado um dos teóricos da Tropicália através do Cinema Novo).

Uma das práticas comuns, orientada pelo Serviço de Informação Cinematográfica (SIC), através de seus boletins mensais às respectivas sedes da Ação Católica nos estados, era a observação e a seleção de jovens que se destacassem nas dinâmicas promovidas nos cineclubes para torná-los agentes disseminadores das diretrizes ensejadas pela Igreja Católica em escolas de orientação cristã. A ideia era não somente promover a educação do público, mas também fomentar a formação de educadores (monitores) que pudessem de forma mais avançada estar presentes nas instituições de ensino junto à juventude ‘educando-a’ para recepção fílmica.

Essa iniciativa tinha como objetivo a adequação dos militantes católicos do cinema residentes no Brasil aos dez mandamentos instituídos pelo *Comandements pour les millitants du film catholique* publicado em documento pela Associação Católica do Filme de Viena, no ano de 1952. Traduzido para realidade do Cineclube *Vigilanti Cura*, o Serviço de Cinema da Liga Operária Católica (LOC) divulgou por meio da publicação na coluna do

²⁰⁰ Décadas de 1940/1950. Jomard Muniz de Britto. In: CRIBARI, Isabela (Org.). Memória cineclubista de Pernambuco. Gê Carvalho entrevista. Recife: Nano Produções Ltda, 2012. p. 44-45.

²⁰¹ Nos termos da “Carta Encíclica *Vigilanti Cura*”, o Papa Pio XI autorizava os clérigos responsáveis pelos Serviços de Informação Cinematográfica de cada episcopado a promoverem junto às sedes da Ação Católica a taxaço dos filmes produzidos ou exibidos em seus países e cineclubes a partir de uma cotação moral que implicava na classificação destes de modo geral em: filmes permitidos a todos, filmes permitidos com reserva e filmes prejudiciais ou positivamente maus. Ver: Carta Encíclica *Vigilanti Cura* do Sumo Pontífice Papa Pio XI aos Veneráveis Irmãos Arcebispos, Bispos e demais Ordinários dos Estados Unidos da América, em Paz e Comunhão com a Sé Apostólica – Sobre o Cinema. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html>. (Acessado em: 03/10/2015).

crítico de cinema Luís de Andrade (o L.), o documento completo com os tais dez mandamentos. Destacamos seis deles os quais os militantes católicos do cinema em Pernambuco deveriam respeitar e por em prática:

1º- Recrutar sócios para o cineclube *Vigilanti Cura* do Recife e frequentadores para o seu Círculo de Estudos Cinematográficos. Quanto mais numerosos forem os frequentadores do CEC, mais poderosa será a palavra de que poderá dizer em relação ao Cinema contemporâneo. Ler sempre as cotações de filmes publicados n'A *Tribuna* e no *Jornal do Commercio*.

3º- Inscrever-se como crítico no Círculo de Estudos Cinematográficos.

7º- Organizar ou suscitar conferências e palestras de iniciação ao Cinema e aos filmes em sessões de estudo para o público ou nas associações religiosas e esportivas, especialmente as de juventude. Se necessário, solicitar conferências ao Serviço de Cinema da LOC.

8º- Organizar ou suscitar programações especiais de filmes culturais e religiosos. Dirigir-se ao Serviço de Cinema da LOC, que facilitará os trabalhos.

9º- Como cineasta amador, preferir motivos religiosos para estas sessões, das festas, por exemplo. Frequentar assiduamente o Círculo de Estudos Cinematográficos.

10º- Dar uma atenção especial à questão "Juventude e Cinema". Fazer com que sejam observadas as leis de interdição aos filmes impróprios, por exemplo.²⁰²

Dessa maneira, tentando integrar-se às normativas da prática cineclubista do *Vigilanti Cura*, JMB passou logo a oferecer cursos naquele espaço, sendo convidado em seguida pelas freiras e outros clérigos que participavam de suas palestras para ensinar cinema (como uma matéria do currículo escolar) no Colégio das Damas Cristãs e no Colégio São José. Veja-se que, foi através do exercício intelectual de busca do conhecimento acerca do cinema, tanto em sua linguagem estética quanto em sua prática normatizadora da vivência cristã, que o cineclubista se desdobrou em professor de cinema e assim pôde promover sua primeira interface existencial ao unir poética e pedagogia. Sobre tal experiência, Britto nos traz as seguintes lembranças:

Eu fui convidado para dar aulas de cinema no Colégio São José e no Colégio das Damas Cristãs. Então, eu ia dar aula, tinha um cachezinho no final do mês. Era uma vez por semana, eu acho. As alunas eram da mesma idade minha, 16, 17 anos. Eu não tinha entrado na universidade ainda não. Então, as aulas eram de quê? Sobre linguagem do cinema, planos, movimentos de câmera, montagem, falar o que é o roteiro, o que é uma decupagem. E, junto com essas noções de linguagem cinematográfica, também uma coisa de

²⁰² Diário de Pernambuco. Mundo de luz e som. 19/10/1952. In: ARAÚJO, Luciana. A crônica de cinema no Recife dos anos 50. Recife: FUNDARPE, 1997. p. 55.

história do cinema. Eu comecei como professor, dando aula de cinema [...].²⁰³

No entanto, essa promoção pedagógica referenciada por JMB não configurava um privilégio apenas seu. Essa conduta era sistêmica, uma vez que, também aconteciam em outras instituições de ensino ligadas ao estado ou em municípios vizinhos ao Recife, sempre em colégios de orientação católica, os quais convidavam os representantes do *Vigilanti Cura* para promoverem cursos rápidos de cinema em seus espaços. Segundo Lauro e Marilda, a partir da experiência cineclubista católica inaugurada à época pelo *Vigilanti Cura*, “muitos colégios católicos passaram a ter uma cadeira sobre cinema, a ensinar cinema”, e por isso mesmo, relata o casal, “nós éramos chamados a dar palestras sobre cinema, não somente aqui como no interior [...]”²⁰⁴.

Mesmo tendo sido uma prática comum entre os membros-sócios do Cineclub *Vigilanti Cura*, a iniciação pedagógica através do ensino do que seria a linguagem cinematográfica apresentava-se como especial para Jomard Muniz de Britto, pois suas primeiras experiências haviam se processado através do incentivo de personagens de destaque naquele contexto como o professor José Rafael de Menezes e o Padre Daniel Lima. A perspicácia intelectual de Britto, reconhecida e fomentada por esses dois estudiosos do cinema, garantira-lhe, já aquela altura, destaque nos principais jornais da capital. Foi o que revelou o próprio Britto em entrevista para o Jornal da Cidade: “[...] Quem me lançou como conferencista de cinema foi José Rafael de Menezes. Me lembro de que ele publicou no *Diário de Pernambuco*: “um conferencista de 17 anos””²⁰⁵.

Assim, entre 1952 e 1955, JMB foi passando de notícia para também figurar nos jornais como noticiador. Devido ao reconhecimento de seus amigos de cineclub, alguns deles já jornalistas outros apenas colaboradores em jornais, casos respectivamente de Celso Marconi e José Rafael de Menezes, tanto quanto por seu cabedal de conhecimento amalhado em seus poucos mais de três anos de estudos e dedicação à temática cinematográfica, Britto foi convidado, em 1955, a escrever como colaborador fixo no jornal Folha da Manhã.²⁰⁶ Sua função nesse periódico era justamente alimentar uma espécie de coluna editorial tecendo alguns comentários sobre estética do cinema, publicando entrevistas realizadas com outros

²⁰³ Décadas de 1940/1950. Jomard Muniz de Britto. In: CRIBARI, Isabela (Org.). Memória cineclubista de Pernambuco. Gê Carvalho entrevista. Recife: Nano Produções Ltda, 2012. p. 43.

²⁰⁴ Décadas de 1940/1950. Lauro e Marilda. In: Op. Cit., p. 52.

²⁰⁵ COHN, Sérgio (Org.). Jomard Muniz de Britto. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 90.

²⁰⁶ Décadas de 1940/1950. Jomard Muniz de Britto. In: CRIBARI, Isabela (Org.). Memória cineclubista de Pernambuco. Gê Carvalho entrevista. Recife: Nano Produções Ltda, 2012. p. 41.

personagens ligados ao movimento cineclubista, bem como analisar textos de estudiosos a respeito do cinema e fazer resenhas de filmes exibidos nos cinemas e cineclubes da cidade.

O domínio da temática cinematográfica por Jomard Muniz de Britto projetou seu nome, através de suas publicações na Folha da Manhã, para além de um simples comentador de cinema, sobretudo, como um loquaz crítico de cinema e fomentador do cineclubismo. Veja-se, por exemplo, a matéria publicada na coluna, timidamente nominada pela Folha da Manhã como “Cinema”, em que Britto se fazia notar tanto como crítico quanto como entusiasta cineclubista. Intitulada como “Apenas quatro notas”, enquanto JMB trazia nas duas primeiras seu ponto de vista sobre o cinema alemão, nas duas últimas abria espaço para a publicidade da prática cineclubista em Recife:

1 – O público recifense, penso eu, não assistiu, nesses últimos anos, a uma película que representasse dignamente a cinematografia germânica. Os apreciadores da arte que recebeu a denominação de Sétima, pacientemente, aguardam a “revelação” alemã. Por quanto tempo? Ninguém sabe. Honestamente a melhor de todas, entre as poucas exibidas, intitulou-se “Fronteiras do Crime”. Apesar dessa vantagem, a realização de R. Stemmler caracterizou-se pela falta de continuidade. Surge, agora, “Torreani”. Influenciada, em primeiro lugar, pelos celuloides norte-americanos. Dispondo de um argumento vulgarmente comercial. Do conjunto medíocre, excludo, apenas, a personagem da camareira-mãe. Um tipo verdadeiro do ponto de vista psicológico, embora envolvido num clima melodramático e convencional.

3 – O cine-clubista Lauro Oliveira, comunica-me que a “4ª Semana de Cinema de Recife” realizar-se-á de 26 do corrente ao dia 9 de julho. A palestra de encerramento será proferida pelo crítico literário Dr. Moacyr de Albuquerque que tratará do “Cinema Como Forma de Arte”. Também foram convidados o Pe. Daniel Lima, para dissertar a respeito do “Humanismo Cinematográfico”, e o atual Presidente do Cine Clube do Recife, Dr. Marcelo Pessoa, que desenvolverá “Considerações Sobre a Técnica no Cinema”.²⁰⁷

Por essa matéria é possível notar a densidade do conhecimento do jovem Jomard Muniz de Britto sobre a temática cinematográfica. Seu texto, o revelava senão como um profundo conhecedor, ao menos, como um estudioso atualizado sobre aquilo que se estava fazendo em termos de produção fílmica na Europa. Sua crítica não apenas traçava uma análise em perspectiva quantitativa do número de boas películas alemãs lançadas no Brasil até aquele momento, mas também operava uma análise qualitativa ao comparar dois filmes que

²⁰⁷ ANEXO: “Apenas quatro notas”. Folha da Manhã - Vespertina (PE). 16/06/1955. Cinema. In: CRIBARI, Isabela (Org.). Memória cineclubista de Pernambuco. Gê Carvalho entrevista. Recife: Nano Produções Ltda, 2012. p. 322.

considerava relevantes na recente produção germânica. Enquanto “Fronteiras do Crime” (1953) de R. Stemmler era criticada por sua falta de continuidade, “Torreani” (1951) de Gustav Fröhlich era questionada por sua argumentação essencialmente comercial, aos moldes do cinema norte-americano.

No entanto, o traço mais interessante impresso nessa crítica de JMB era o domínio que ele parecia ter sobre a interpretação da construção psicológica dos personagens pelos diretores. Em “Torreani”, Britto surpreendia, muito embora se tratasse apenas de um apontamento e não de uma análise completa, ao destacar a densidade psicológica conferida pelo diretor à personagem da camareira-mãe. À época, as ferramentas teóricas para o desempenho de uma análise estética como esta, estavam subordinadas diretamente ao conhecimento filosófico, mas, também, em certa medida, a um embrionário campo de conhecimento mais complexo denominado de “Filmologia”²⁰⁸.

Através da publicação de críticas como esta acima mencionada, Jomard Muniz de Britto, foi se revelando passo a passo como um intelectual em relação ao conhecimento sobre cinema. Em pouco mais de três anos de atuação e prática dentro da dinâmica cineclubista desenvolvida no *Vigilanti Cura*, como também em outros cineclubes e espaços de discussões fílmicas espalhadas pela cidade, a exemplo, das palestras e cursos ofertados pela Associação Francesa e as sessões de arte debatidas no Cinema Soledade e nos primeiros tempos do Coliseu, Britto já despontava entre os mais jovens intelectuais do Recife. Seu nome, vez por outra, aparecia em jornais e em propagandas de palestras e cursos de cinema.

Em 1955, a Central Católica de Cinema, através do trabalho realizado pelo *Vigilanti Cura*, apoiou o lançamento do “Movimento de Penetração Cinematográfica na Juventude” em Pernambuco. A ideia era disseminar o conhecimento sobre cinema também entre a juventude cristã do interior do Estado. Nesse movimento de incursão ao interior para ‘educação cinematográfica’, a cidade de Garanhuns foi escolhida como a pioneira para promoção do evento e o conferencista convidado para abertura foi o jovem crítico em destaque naquele momento, Jomard Muniz de Britto. Por tamanha relevância e novidade, o

²⁰⁸ Em artigo, originalmente, publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, em 8 de março de 1959, Jomard Muniz de Britto comentava o seguinte sobre o ainda em construção campo de conhecimento fílmico denominado de “Filmologia”: “A questão do nome ainda é inicial: por condições metodológicas ou pelo simples bom senso. Se, por filmologia, se reúnem disciplinas múltiplas e mesmo posições antitéticas, nada se poderá fazer além de acentuar a instabilidade. Filmologia tem sido: estudo psicológico – dos espectadores, dos “mitos”, dos heróis anônimos, dos gêneros; estudo sociológico – influências do cinema ou sobre ele; preocupação moral; questões de estética; até algumas divagações filosóficas, mais ou menos imprecisas. Neste enquadramento difuso, a disciplina filmológica seria o equivalente de uma que, ao mesmo tempo, fosse: psicologia e sociologia da arte, filosofia moral, etc”. Ver: Situação da Filmologia, por Jomard Muniz de Britto. In: CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2013. p. 115.

jornal, O Monitor, que pertencia a Diocese de Garanhuns, publicou uma matéria-entrevista realizada com o então crítico e professor de cinema JMB. Escrita em caixa alta, reverberando desde já as respostas dadas por Britto, a manchete d'O Monitor anunciava que: “O Colégio Santa Sofia Merece o Lugar de Pioneira No Movimento De Penetração Cinematográfica na Juventude” e logo abaixo, em subtexto, registrava que quem iria falar ao jornal era “o crítico cinematográfico Jomard Muniz de Britto – Convidado pelo Colégio Santa Sofia para ministrar um curso de Cinema [...]”²⁰⁹.

Interpelado por cerca de sete perguntas, Britto desvelava para o jornalista d'O Monitor, entre outras nuances, a partir de que perspectiva entendia o cinema, quais as suas escolas cinematográficas e diretores preferidos e por quais meios se poderia construir uma consciência fílmica. Assim, mantendo-se coeso com sua formação cinematográfica eminentemente humanista e cristã, Jomard Muniz de Britto cartografava então sua identidade intelectual, enquanto cinéfilo e crítico de cinema, a partir das seguintes considerações:

[...]

Como encara o Cinema?

“Antes de tudo, creio que a cinematografia deve ser observada como expressão poética do pensamento humano”.

Qual o centro cinematográfico que você prefere?

“O Italiano, pela mensagem lírica e, ao mesmo tempo, substancialmente nobre, que procura expor em suas realizações”.

Quais os diretores de sua preferência?

“William Wyter, entre os norte-americanos; Vitorio de Sicca, na escola neo-realista italiana; David Lean, figura central da sétima arte na Inglaterra”.

Qual o meio mais prático para adquirir uma consciência cinematográfica?

“Penso que seja pela realização de Cine-Foruns, consistindo e debates posteriores à exibição dos filmes”.

[...] ²¹⁰

Foram essas vivências da prática cineclubista, com desdobramentos diretos na experimentação da docência, entre os 15 e 18 anos de idade, que contribuíram para decisão de JMB em cursar Filosofia na Universidade do Recife. Desse momento em diante, Britto desdobrou-se em suas mais variadas atividades como intelectual, inserindo-se definitivamente

²⁰⁹ ANEXO: “O Colégio Santa Sofia merece o lugar de pioneiro no Movimento de Penetração Cinematográfica na Juventude”. O Monitor (PE). 06/08/1955. In: CRIBARI, Isabela (Org.). Memória cineclubista de Pernambuco. Gê Carvalho entrevista. Recife: Nano Produções Ltda, 2012. p. 323. Ver: BELO, José Eudes Alves. *Uma cidade narrada: memórias, histórias e representações da cidade de Garanhuns (PE) na década de 1950*. ARTIGO. ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História – Fortaleza, 2009.

²¹⁰ ANEXO: “O Colégio Santa Sofia merece o lugar de pioneiro no Movimento de Penetração Cinematográfica na Juventude”. O Monitor (PE). 06/08/1955. In: CRIBARI, Isabela (Org.). Memória cineclubista de Pernambuco. Gê Carvalho entrevista. Recife: Nano Produções Ltda, 2012. p. 323. As perguntas originalmente citadas da fonte foram postas em negrito por este autor para diferenciar das respostas dadas por JMB.

na vida cultural da cidade. Entre exposições, debates e palestras em cineclubes²¹¹, artigos escritos para os jornais em que colaborava e outros textos escritos para a Revista de Cinema de Minas Gerais, Britto aprofundava, por outro lado, seus conhecimentos filosóficos, com especial afinidade e deleite pela leitura de um intelectual francês que à época estava em alta entre a classe intelectual brasileira: Jean-Paul Sartre.

Segundo Lauro e Marilda, as atividades no *Vigilanti Cura* se estenderam até praticamente os anos de 1957-1958. Contudo, finda as reuniões nesse cineclube, seus membros-sócios fundaram outro grupo de estudos tendo o cinema como objeto. Por esses tempos, seus encontros aconteciam nas tardes de sábado, numa sala cedida pelos clérigos do Colégio Padre Félix. O Círculo de Estudos Cinematográficos (CEC), que mantinha a mesma denominação daquela empregada quando do funcionamento do *Vigilanti Cura*, deu continuidade à prática cineclubista de Jomard Muniz de Brito até pelos menos o ano de 1960. No entanto, as experimentações de JMB com o audiovisual permaneceram ao longo de sua trajetória intelectual, umas vezes como conferencista, ainda durante a década de 1960, outras tantas vezes como realizador de filmes em formato Super-8, durante a década de 1970, e finalmente, como videomaker em plenos anos 1980.

2.2. - Entre a Universidade do Recife (UR) e o Círculo de Estudos Cinematográficos (CEC).

Em 1955, o jovem crítico de cinema que até então vinha angariando relativo reconhecimento público por suas inserções em jornais e, mais especialmente, conquistando a admiração dos colegas do Cineclube *Vigilanti Cura* pela intensa colaboração no processo de construção de uma cultura cinematográfica na cidade, ingressara na Faculdade de Filosofia de Pernambuco (FAFIPE). Assim, o fascínio que havia mobilizado Jomard Muniz de Britto para o ato de compreensão da transfiguração da realidade natural em representação estética, através da poética do cinema, muito em breve, também seria arregimentado para o entendimento da transformação do homem em sujeito de cultura por meio da *práxis* existencialista.

Desde muito cedo, Britto vinha se mostrando seduzido pela capacidade de mudança, de transformação e criação oferecidas pela modernização tecnológica. No entanto,

²¹¹ Segundo o levantamento da pesquisadora Luciana Araújo: “No rastro dos precursores Cine Clube do Recife e Vigilanti Cura surgem outros cineclubes. No primeiro semestre de 1954, Valdir Coelho contabiliza seis cineclubes na cidade: Cine Clube do Recife, Vigilanti Cura, Cine Clube do Estudante Universitário, Cine Clube Universitário (CICLU), Cine Clube do Náutico e o Clube de Cinema do Iate”. ARAÚJO, Luciana. A crônica de cinema no Recife dos anos 50. Recife: FUNDARPE, 1997. p. 63.

sua admiração pelo mundo moderno não se dava de forma apartada do exercício de compreensão daquilo que a cultura projetava como o novo. O exemplo primal em sua trajetória intelectual foi a relação que manteve com o cinema durante a década de 1950. O que inicialmente surgia como uma curtição estética da linguagem cinematográfica (alinhada a uma ação moralizadora da Igreja Católica), pouco a pouco, através de sua participação nos cursos oferecidos pelo professor José Rafael de Menezes e o aprofundamento das leituras dos filósofos existencialistas, foi sendo lapidado para compreensão da relação do homem (agente social) com a cultura (produto circunstancial de um dado grupo social)²¹².

Se em sua participação no *Vigilanti Cura*, o ainda adolescente aproximou-se da perspectiva humanista da filosofia existencialista, entre outras intermediações, muito próximas das interpretações do economista e padre dominicano Louis-Joseph Lebret e do filósofo Jacques Maritain, à época, bem difundidas entre os clérigos progressistas da Igreja Católica, no curso de Filosofia Pura da Faculdade de Filosofia de Pernambuco (FAFIPE) Britto descortinou novos horizontes do conhecimento através da leitura de Jean Paul-Sartre, José Ortega y Gasset, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Gabriel Marcel, além de Karl Marx e Erich Fromm. A propósito, nesse novo lócus de sociabilidade, o jovem rapaz afamado por seu vasto conhecimento cinematográfico tomava contato com outras percepções sobre a prática artística e intelectual que não somente aquelas ligadas ao esteticismo ou ao humanismo cristão e iniciaria seu aprendizado sobre política.

Neste último caso, sua formação se daria de forma orgânica, pois, é importante destacar, a Universidade do Recife, durante a década de 1950, passava por uma profunda discussão entre seus agentes institucionais. Enquanto o reitor Joaquim Amazonas²¹³ mobilizava boa parte do seu cabedal político para cumprir a promessa de campanha (ao tomar posse como o primeiro e mais longo reitor da UR em 1946) de construir um campus universitário que concentrasse todas as unidades de ensino superior que à época se localizavam espalhadas pelos principais quarteirões do bairro da Boa Vista e outros arrabaldes, o gradual aumento do número de alunos e alunas na vida universitária bem como a crescente

²¹² Segundo JMB, o entendimento da *práxis* existencialista foi fundamental para sua incursão na prática tropicalista.

²¹³ Para uma leitura mais aprofundada das histórias que marcaram o reitorado de Joaquim Amazonas na Universidade do Recife e para a própria compreensão de como se deu a fundação desta instituição em Pernambuco, em meados de 1946, sugerimos: *O terno branco de Quincas: a universidade vista do alto*. In: VERAS, Dimas Brasileiro. *Sociabilidades letradas no Recife: A Revista Estudos Universitários (1962-1964)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, 2010. BERNARDES, Denis; VASCONCELOS, Amanda; GOLDBERG, Márcia. *Memórias de criação da Cidade Universitária e da Universidade do Recife*. Recife: UFPE, 2007.

afirmação deste mesmo corpo estudantil enquanto sujeito político demandava uma nova organização institucional e educacional para a universidade pública.²¹⁴

Esse aumento considerável do contingente estudantil nas universidades do país refletia o início do processo de democratização e expansão do ensino superior programado ainda no governo Getúlio Vargas (Escola Nova) como mola dinamizadora do nacional-desenvolvimentismo. Com vistas a incorporar em suas práticas e territorialidades a juventude das classes sociais menos favorecidas e a absorver o número cada vez maior dos filhos da burguesia das capitais, num esforço de adequação à modernização urbano-industrial das cidades, a universidade brasileira abria espaço (a contragosto) em sua hierarquia de poder para discussão de como superar as suas antigas práticas e discursos, tais como: o isolamento pedagógico e científico da Cátedra, o antimétodo da aula magistral, os cursos livres etc.²¹⁵

Não obstante, foi dentro dessa conjuntura de disputas entre os antigos vícios da cátedra oligarca e a deslegitimação de tais privilégios, através do fortalecimento do movimento estudantil, enquanto entidade eminentemente política, que Jomard Muniz de Britto ingressou na Universidade do Recife. Na tentativa de tradução deste espaço-tempo de tensionamento político e, ao mesmo tempo, de crescente florescimento intelectual na capital pernambucana, pinçamos um fragmento da interpretação do pesquisador Dimas Brasileiro Veras a respeito dessa temática:

A universidade não gozava da modernidade de um carro de luxo ou de qualquer outra maravilha exibida pelo presidente bossa nova Juscelino Kubitschek. A magnificência daquela não era oriunda de seus aparatos modernos, de sua cientificidade, dos recursos didáticos de sua estrutura e de seus agentes. Sua instrumentalidade estava nos emblemas de distinção ao qual estava institucionalmente autorizada a distribuir, nos signos fálicos do capital cultural. Contudo, não podemos ignorar a intensidade política e cultural da vida universitária do recifense, dinamizando a cidade como espaço de produção de subjetividades, nunca de todo fechados aos desvios da repetição do gesto escolar, permitindo a suas redes de sociabilidades a possibilidade de reinventar a precária experiência educacional superior [...].²¹⁶

²¹⁴ *Um proboscídeo na Rua do Hospício: aspectos da Universidade do Recife e seu corpo discente*. In: VERAS, Dimas Brasileiro. *Sociabilidades letradas no Recife: A Revista Estudos Universitários (1962-1964)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, 2010. p. 22.

²¹⁵ Op. Cit., p. 27. Dimas aponta na construção de sua maquinaria argumentativa dois ensaios que foram de fundamental importância para o entendimento da adequação ideológica e burocrática as quais foram submetidas as universidades brasileiras, entre elas a UR, durante os anos de 1930 e 1960. Por ordem de aparição na dissertação: *Um projeto oligárquico-liberal de universidade (notas para uma história da UFPE)* de Gadiel Perruci e *Para compreender a educação superior brasileira* de Paulo Rosas.

²¹⁶ *Um proboscídeo na Rua do Hospício: aspectos da Universidade do Recife e seu corpo discente*. In: VERAS, Dimas Brasileiro. *Sociabilidades letradas no Recife: A Revista Estudos Universitários (1962-1964)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, 2010. p. 28.

Essa característica institucional ambígua refletida pela Universidade do Recife, entre “o raro sabor das experiências libertárias e o ranço amargo de nossa tradição educacional autoritária”²¹⁷, seguindo o fio do pensamento de Paulo Rosas evidenciado por Veras, pode ser sentida na descrição realizada por Jomard Muniz de Britto ao lembrar sua própria experimentação universitária. Segundo Britto:

[...] 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 professora Maria do Carmo Tavares de Miranda. E, ouvindo exposições do professor Newton Sucupira sobre Henry Bergson, em curso intensivo na Fafire [FAFIPE], sentia-me como se estivéssemos na Sorbonne. Das aulas de estética do professor 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.²¹⁸

Ao ingressar no espaço formativo da universidade, Britto passou a valorizar ainda mais a perspectiva e a prática filosófica que entendia que “o pensamento não podia ser desvinculado da existência”²¹⁹. JMB havia adotado para si o pensamento existencialista que mencionava que os indivíduos são o reflexo daquilo que pensam e praticam nos vários momentos de sua vida. Seu encanto com o Existencialismo o permitiu ler todas as obras, até então lançadas àquela altura, de José Ortega y Gasset e de Jean-Paul Sartre. Talvez, a influência heideggeriana da professora Maria do Carmo Tavares de Miranda tenha colaborado para o seu mergulho no oceano das possibilidades do *ser-aí*. De Ortega y Gasset, JMB havia absorvido o método reflexivo da “Razão Vital”, enquanto que de Sartre, o método da “Razão Dialética”.

O pensamento existencialista estava muito em voga entre uma parte dos intelectuais brasileiros na segunda metade do século XX. Principalmente entre aqueles que tentando desgarrar-se das grandes narrativas e das ideologias que haviam (em parte) fracassado em seus projetos de construção/explicação de um mundo eminentemente racionalista, buscavam um discurso intelectual alternativo tanto ao Idealismo quanto ao

²¹⁷ Op. Cit., p. 27.

²¹⁸ Uma forma peculiar de escrever e problematizar. In: COHN, Sérgio (Org.). Jomard Muniz de Britto. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 174-175. A sigla posta em itálico nessa citação refere-se a uma correção nossa.

²¹⁹ Eternamente Agora. In: Op. Cit., p. 136.

Realismo filosóficos. Para aqueles novos tempos, marcados pela memória destrutiva da Segunda Guerra Mundial, bem como pela polarização global entre o Capitalismo e o Comunismo, uma nova compreensão epistemológica do *ser no mundo*, baseada na realidade (palpável e não abstrata) cotidiana dos indivíduos, era sentida como necessária.

Os anos subsequentes a Segunda Grande Guerra foram marcados por uma sensação generalizada de crise mundial, calcada basicamente no desacordo entre o cotidiano e suas representações, seja no campo da política, do conhecimento filosófico ou no das artes. Tal ruptura representacional refletiu de forma criativa nos vários setores da produção cultural, insuflando, entre outras perspectivas, um sentimento de transformação iminente entre seus agentes. No Brasil, em termos políticos, essa percepção adquiriu cada vez mais contornos revolucionários, uma vez que, seus agentes institucionais, em sistema de alinhamento aos partidos de esquerda, se articularam para garantir maior dinamismo ao projeto nacional-desenvolvimentista. No campo das artes já se podia contar com a expressividade da desconstrução formalista da Poesia Concreta, com o geometrismo das formas le corbusieanas na arquitetura e com o construtivismo de Max Bill nas artes plásticas, assim como o nascente descompasso e atonalidade da Bossa Nova e do Dodecafonismo.

Dessa forma, as décadas de 1950 e 1960, apresentavam-se como anos de transição, portanto, de experimentação de novas ideias e concepções que prometiam conformar uma nova conjuntura político-social e estética para o país. Veja-se que para essa época, mesmo tendo se reportado mais especificamente à década de 1960, o crítico de arte Mário Pedrosa publicava um artigo no jornal carioca *Correio da Manhã* intitulando-o de: “Mundo em crise, homem em crise, arte em crise”. Essa condição transitória, de deslocamento de paradigmas, a que passava a cultura ocidental e que justificava internamente a explosão experimentalista nas artes brasileira estava especificada logo no primeiro parágrafo do seu artigo sob o signo da modernização tecnológica:

A extrema complexidade da civilização moderna não permite a nenhuma atividade de ordem científica, cultural ou estética desenrolar-se no isolamento. Ela impõe uma atividade globalizante em todos os sentidos. A tecnologia que é condutora de todas as atividades e experiências operacionais é também a socializadora, por excelência, dessas atividades. Em grande parte determina também os comportamentos e atitudes. Além da sua tendência globalizante, a época é típica de transformações técnicas e sociais que se sucedem dia a dia, recondicionando incessantemente a humanidade em todos os campos. Essa cada vez mais vertiginosa sucessão

mudancista é de tal ordem e se faz num tal ritmo que já se considera “a taxa das mudanças técnicas como a média do homem moderno”.²²⁰

Diante desse cenário “mudancista”, foi para discutir e, sobretudo, entender, inicialmente a crise do homem, enquanto racionalidade idealista, e nesse mesmo contexto, o conseqüente advento da nova perspectiva “Raciovitalista”, que Jomard Muniz de Britto se aproximou da filosofia de Ortega y Gasset.²²¹ Fora dos esquemas filosóficos construídos, ainda no século XIX, que deram significação ao Realismo e ao Idealismo de origem alemã, a proposta do filósofo espanhol vislumbrava uma espécie de terceira via em que o conhecimento do mundo ou do *ser no mundo* não se daria mais pelo cultivo da abstração intelectual, mas através dos próprios dramas vividos por cada indivíduo em seu tempo. Por essa apropriação intelectual, Britto começava a compreender que o homem não dispunha de uma razão absoluta, aritmética, vulgarmente chamada de verdade, para explicar os acontecimentos mundanos, mas ao contrário, que cada homem em seu tempo dispunha de uma razão fundamentalmente histórica, vital, circunstancial, que o levava a compreender (dar sentido a) o mundo a sua volta.²²²

²²⁰ AMARAL, Aracy (Org.). *Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 215.

²²¹ Segundo nos explica Jorge Barbosa: “O raciovitalismo ou teoria da razão vital é uma concepção da racionalidade criada por Ortega y Gasset. Este autor que, como Nietzsche, critica a ditadura, no mundo ocidental, de uma razão abstrata de origem socrática, defende que não devemos aceitar nem o ponto de vista unilateral do vitalismo, nem o não menos unilateral ponto de vista do racionalismo. Isto é, não podemos reduzir o humano a um mero fenômeno biológico, mas muito menos podemos aceitar uma razão que está para além da vida e a considera em função de si mesma. “A razão pura não pode suplantar a vida: a cultura do intelecto abstrato não é, por contraposição à espontânea, uma outra vida que se baste a si mesma e possa desalojar aquela. Não é mais do que uma breve ilha que flutua no mar da vitalidade primária. Longe de a poder substituir, tem de apoiar-se nela, alimentar-se dela como cada um dos membros vive do organismo inteiro”. Assim, a superação do ponto de vista do idealismo realiza-se, segundo Ortega, partindo de um dado fundamental que é o da “minha vida”, o da vida de cada um”. BARBOSA, Jorge. *Ortega y Gasset: a Razão Vital*. Docslide: 2015, p. 1. Trata-se de um artigo publicado no site de busca de documentos e artigos acadêmicos *Docslides*. <<http://docslide.com.br/documents/a-razao-vital-ortega-y-gasset-5585e0c7c4c8c.html>>. (Acessado em: 14/11/2015).

²²² Mais uma vez, nos esclarece Jorge Barbosa, agora se utilizando das próprias palavras escritas por Ortega y Gasset em “El tema de nuestro tiempo, en Obras completas III” que: “Este é o estádio da evolução europeia que coincide com a nossa geração. Os termos do problema (...) aparecem numa posição rigorosamente inversa àquela em que se apresentaram ao espírito de Sócrates. O nosso tempo fez uma descoberta oposta à do seu tempo: ele surpreendeu a linha em que começa o poder da razão; a nós, é-nos dado ver, pelo contrário, o ponto em que termina. A nossa missão é, pois, contrária à sua. Através da racionalidade, voltamos a descobrir a espontaneidade. Isto não significa um retorno à ingenuidade primogênita, semelhante a que pretendia Rousseau. A razão, a cultura *more geométrico* é uma aquisição eterna. Mas é preciso corrigir o misticismo socrático, racionalista, culturalista, que ignora os seus limites, ou não deduz fielmente as conseqüências dessa limitação. A razão é simplesmente uma forma e função da vida. A cultura é um instrumento biológico e nada mais. Se a cultura se coloca numa posição contrária à vida, transforma-se numa subversão da parte contra o todo. É urgente reduzi-la a seu ofício. O tema do nosso tempo consiste em submeter a razão à vitalidade. Dentro em poucos anos parecerá absurdo que se tenha exigido que a vida se pusesse a serviço da cultura. A missão do tempo novo é precisamente inverter a relação e mostrar que é a cultura, a razão, a arte, a ética quem deve servir a vida”. Op. Cit., p. 6.

Nesse mesmo período em que esteve cursando Filosofia na UR, ao apreço à vida (e não à razão pura) como instância criadora de possibilidades de significação do *homem no mundo*, o jovem Britto somou a seu edifício intelectual a crítica de origem libertária e histórica enfatizada pela “Razão Dialética” desenvolvida por Jean-Paul Sartre em a “Crítica da Razão Dialética” (1960). Deslegitimando a crença solipsista do marxismo a respeito das análises estruturais sobre as demais estâncias do conhecimento, de forma que obsedava toda uma gama interminável de outras visualizações e explicações sobre a vida dos homens, a fenomenologia sartreana readmitia a perspectiva de análise da subjetividade humana no conhecimento filosófico. “A filosofia marxista, pensará Sartre, mesmo sendo o saber no qual estamos todos imersos, se vê impossibilitada de compreender uma subjetividade concreta [...]”²²³.

Através desse pensamento dialético (e autorreferente) do ser e do tempo, em suas respectivas especificidades, Jomard Muniz de Britto dispôs das ferramentas intelectuais necessárias para desconstruir (em certa medida e não em absoluto) a moral cristã assimilada em sua formação familiar e cineclubista. Seu olhar para o mundo, portanto, saía de uma base cristalizada pelo impulso absoluto da verdade, para uma compreensão multidimensional do homem em constante diálogo consigo mesmo e com seu tempo. Esse, talvez, seu primeiro movimento de libertação em que punha em prática o ensinamento existencialista de *saber a qué atenerse*²²⁴. Aprendizado que seria intensificado através da vivência do Tropicalismo a partir de 1968.

Naquele ano [1957] JMB era aluno do curso de Filosofia e estava prestes a iniciar seus diálogos com Glauber Rocha e Paulo Freire. O movimento do ser e do conhecimento (ou da compreensão), denominado dialética, animava o estudo jomardiano sobre o problema fundamental: há uma verdade no homem? A Razão, que é certa relação entre o conhecimento e o ser, apontava: a Filosofia não existe, o que há são filosofias. Sugere Sartre: “Uma filosofia quando está em plena virulência, não se apresenta nunca como uma coisa inerte, unidade passiva e já terminada do saber; nascida do movimento social, ela própria é movimento e morde o futuro”. Assim era a semente rizomática que continuava (para não dizer brotava) em JMB, neste final dos anos 1950. Unindo-se à estética de Glauber e à pedagogia paulofreiriana, sedimentava-se a possibilidade de uma filosofia eficaz, no meio que a engendrou, enquanto uma resposta imediata do oprimido à opressão. Pedagogia, filosofia e cinema críticos. O espírito filosófico

²²³ BELO, Renato dos Santos. Notas sobre a relação entre marxismo e existencialismo em Sartre. (ARTIGO) – Cadernos de Ética e Filosofia Política 13, 2/2008, p. 57-66.

²²⁴ BARBOSA, Jorge. *Ortega y Gasset: a Razão Vital*. Docslide: 2015, p. 1.

transpondo os limites da classe burguesa e se infiltrando nos meios populares. A pop filosofia.²²⁵

Na segunda metade da década de 1950, o cenário cultural do Recife constituía uma verdadeira colcha de retalhos provincianamente integrada, menos por suas ideias, pois floresciam interesses culturais diversos, e mais pelos personagens que circulavam (permutavam sua presença) entre os vários lócus de sociabilidades nascentes. A urbe pernambucana se desdobrava culturalmente através da interface estabelecida pelos seus intelectuais e artistas entre o cinema e a literatura, entre a literatura e o teatro, entre a música erudita e a poesia popular e, enfim, no começo da década de 1960, entre a universidade e a sociedade. Veja-se, por exemplo, que ao mesmo tempo em que Hermilo Borba Filho havia contado com a parceria de Ariano Suassuna para criação do Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP), em finais da década de 1940, no mesmo período da década seguinte, estes dois dramaturgos/escritores começariam a esboçar as diretrizes do que viria a ser o Teatro Popular do Nordeste (TPN).²²⁶ Há de se destacar ainda, a movimentação do próprio Borba Filho, no começo da década de 1960, junto aos alunos da Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP) para fundação do Teatro de Arena sediado na Avenida Guararapes.

Nesse mesmo íterim, Hermilo Borba Filho que também era um entusiasta do cinema, havia ajudado o jornalista José de Sousa Alencar (à época conhecido pelo pseudônimo de Ralph) a fundar, em 1950, o Cine Clube do Recife. Quatro anos depois, O Gráfico Amador era fundado por iniciativa de Aloísio Magalhães, José Laurênio, Gastão de Holanda, Orlando da Costa Ferreira, Ariano Suassuna e outros escritores. Os mesmos, Gastão de Holanda e Orlando Ferreira, que também estiveram envolvidos na fundação do Cine Clube do Recife junto a Borba Filho, participando de sua primeira diretoria.²²⁷ Por outro lado, estendendo ainda mais essa colcha integrativa, nomes como Sebastião Uchoa Leite, Jorge Wanderley, João Alexandre Barbosa e Luiz Costa Lima, mais tarde consagrados professores da Universidade do Recife, passariam a frequentar com maior assiduidade o espaço do Atelier

²²⁵ Raízes existenciais, desbunde e peculiaridades. In: MELO NETO, Moisés Monteiro de. *Os abismos da poeticidade em Jomard Muniz de Britto: do Escrevivendo aos Atentados Poéticos*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, 2011. p. 41.

²²⁶ Sobre a formação do TEP e as respectivas cotas de participação e articulação cultural de Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna neste e em outros espaços de sociabilidades da época, a exemplo do Gráfico Amador, sugerimos a leitura da Tese (também publicada em formato de livro) de: TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1946-1964)*. Recife: Ed. UFPE, 2007. Já sobre a articulação do TPN e sua condução atrelada à trajetória intelectual de Hermilo Borba Filho, sugerimos como leitura da Tese de: REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. *Fora da cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

²²⁷ ARAÚJO, Luciana. A crônica de cinema no Recife dos anos 50. Recife: FUNDARPE, 1997. p. 45.

do Gráfico Amador na Rua Amélia, bairro do Espinheiro. “Turma que normalmente comparecia aos encontros literários da cidade, as conferências do DDC e da UR e outras tertúlias convidativas aos jovens escritores em busca de consagração”²²⁸.

Se num primeiro momento alguns desses intelectuais de diferentes gostos e matizes culturais não se conheciam pessoalmente, certamente não deixavam de conhecer uns aos outros por suas publicações nos suplementos dominicais e outras colunas jornalísticas ligadas às artes. Um desses espaços de convivência coletiva era a seção cultural do Jornal do Commercio, à época, nominada apenas como “Segundo Caderno”, porém representativa de um Suplemento Literário. Tal territorialidade funcionava como um verdadeiro painel de discussões intelectuais sobre os mais variados temas e perspectivas estéticas, políticas e sociais. Nela, podia-se ler a coluna “Vida Literária”, dirigida por J. Gonçalves de Oliveira, que se destacava pela polifonia dos artigos escritos pelos seus colaboradores, geralmente aqueles intelectuais e artistas ligados ao grupo de sociabilidade do Gráfico Amador e/ou ao grupo de críticos literários, cronistas e poetas oriundos da Faculdade de Direito do Recife (FDR); quando não, espaço cultural utilizado para as análises sociológicas do proeminente Gilberto Freyre. Ainda no campo da reflexão literária, o leitor tinha acesso à coluna “Arco, Flecha e Alvo”, escrita por Gláucio Veiga, que representava o espaço daquele jornal mais ligado à filosofia. Mais adiante, encontrava-se a página destinada às crônicas cinematográficas dirigidas por José de Sousa Alencar (O Ralph). E, nas páginas finais, o leitor deparava-se com a seção sobre artes plásticas, sucintamente intitulada de “Arte” e orientada por Ladjane Bandeira, que também era auxiliada pela multivocalidade de seus colaboradores.

Curiosamente, entre estes colaboradores, em 1958, figurava Jomard Muniz de Britto, menos por apropriação das discussões plásticas na pintura e escultura e mais por suas contribuições sobre a cinematografia. No entanto, é importante destacar, Britto chegou a publicar artigos em que analisava algumas das principais obras de renomados pintores modernistas em seus diferentes momentos pessoais e, por sua vez, em momentos díspares da própria arte moderna, dentre eles: Picasso, Chagall, Léger, Chirico, Rouault, Miró, Klee e Mondigliani. Em, “Momentos da pintura moderna”, JMB trazia aos leitores uma sucinta (porém audaciosa) reflexão sobre a composição estética e subjetiva dos quadros “Guernica” e “Domingo”, bem como do uso da referência pictórica maquinal em Léger. Apresentando as

²²⁸ O Recife já não era um aposento antigo e desabitado. In: VERAS, Dimas Brasileiro. *Sociabilidades letradas no Recife: A Revista Estudos Universitários (1962-1964)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, 2010. p. 58. O trecho destacado em itálico na citação é uma intervenção nossa.

diferenciações inerentes às subjetividades dos três pintores, Britto pontuava o que nos quadros poderia ser apropriado como expressividade moderna:

A “Guernica” de Picasso

[...]

A “Guernica” é uma das expressões mais “terríveis” da pintura moderna. A dor se exprime da maneira mais gritante (na mulher com os braços para cima; no cavalo que parece avançar) e ao mesmo tempo, formando uma dor única, apresenta-se em toda sua mudez – na cabeça do touro e da criança morta.

[...]

De Marc Chagall, “Domingo”

Se a “Guernica” de Picasso concretiza um presente dilacerado pela guerra, o “Domingo” de Chagall significa um anseio de espiritualidade; um sonho, não como fuga, mas revelando a procura do infantil e a vivência do mistério, poético.

[...]

A Máquina em Fernand Léger

Não se precisa individualizar um quadro de Léger, pois toda sua obra é o momento da técnica e a presença da máquina – como brilho e rigidez, como peso e absorção [...] Léger representa a arte tecnicada, sem poesia – na impossibilidade de fundamentar o ser unicamente pela máquina. Talvez, por isso, o seu valor se restrinja ao circunstancial, limitando-se a si mesma.²²⁹

Em outra publicação no caderno de cultura do Jornal do Commercio, Jomard Muniz de Britto dava continuidade a sua reflexão sobre a arte moderna em suas mais variadas faces (pintores) e expressões (quadros). Nela, Britto desfilava seu conhecimento filosófico, distendido durante sua passagem pela Universidade do Recife, ao refutar a ideia criada pelos ‘críticos’ de arte da época de que as obras do pintor italiano Giorgio Chirico traziam em sua concepção uma representação metafísica da arte. Assim, com poucas palavras, Britto iniciava sua argumentação ressaltando que: “As obras de Chirico podem ser consideradas “equivocas”. Indicando esta palavra uma superficial apreensão dos valores eternos”²³⁰. Em seguida, apontava o caminho de sua discordância ante a classificação de uma arte como metafísica:

Equívocos da Pintura Metafísica

Na realidade, é difícil atingir-se uma representação ou simbolização metafísica na arte. As tentativas geralmente se frustram, resultando num abstracionismo pálido, quando não de mau gosto. Situando-se as formas diagonalmente, nos quadros de Chirico, o espectador percebe a busca de algo que não está em face do pintor – diante dele – mas significa um anseio – além dele, como transcendência. Mas esta solução plástica em diagonal se

²²⁹ “Momentos da pintura moderna”. 19/01/1958. Jornal do Commercio (PE). Segundo Caderno, Arte, p. 6.

²³⁰ “Outros pintores modernos”. 26/01/1958. Jornal do Commercio (PE). Segundo Caderno, Arte, p. 6.

acha prejudicada pela inclusão, nas telas, de alguns elementos por demais caricaturados: um cacho de banana, uma escultura disforme, arcadas romanas, etc. Assim, a pintura metafísica se converte quase numa fórmula, com influências do mais esquemático surrealismo.²³¹

Nessa mesma publicação, mais interessante do que a reflexão sobre a impossibilidade da representação metafísica da arte, foi sua construção argumentativa em torno da expressividade do “sofrimento” nas obras de Rouault, pois que, para tal, lançava mão de um artifício intelectual comparando a forma de pensar do pintor francês com a do cineasta Karl Dreyer. Um movimento intelectual que fortalecia sua análise, uma vez que, a cinematografia vinha se destacando como seu campo de estudo desde o começo dos anos 1950. Então, comentava Britto:

Rouault e o sofrimento

Se a obra de um Picasso é mais vasta em potência criadora, como dinamicidade de formas, em Rouault se encontra a expressão de uma unidade interior, um estilo que se repete com intencionalidade e de modo inaudito. A “repetição”, em vez de indicar uma deficiência, exprime um élan de perfeição e de pureza artística. Para o sofrimento que se estampa nos seus Cristos, Rouault “descobriu” a cor única do sangue e da morte. A sua visão pode ser comparada com a do cineasta Karl Dreyer, ao conceber uma Joana D’Arc igualmente sofrida desse dilacerando pela dor. Uma visão concreta onde o “feito” se manifesta como categoria estética plenamente realizada.²³²

Em 1958, Jomard Muniz de Britto alcançava o último ano de sua passagem pela Universidade do Recife, bacharelando-se em Filosofia; mas não somente isso, mais do que a conquista do título acadêmico, Britto havia construído pontes decisivas para expansão de suas vivências intelectuais. Durante o período em que esteve vinculado ao espaço de interação social e construção intelectual da Faculdade de Filosofia de Pernambuco (FAFIPE), JMB conseguiu dilatar sua rede de amizade e sua visão cultural para além daquela conquistada durante a prática cineclubista iniciada no *Vigilanti Cura*.²³³ Foram vários os encontros que o ajudaram a situar-se em outras estâncias da produção cultural, como a frutífera amizade estabelecida com Luiz Costa Lima, que o conduziria em breve a monitoria acadêmica junto à professora Maria do Carmo Tavares de Miranda e, um pouco mais tarde, à integração ao grupo de estudos e atividades ligado ao professor Paulo Freire no Serviço de Extensão Cultural da UR.

²³¹ Op. Cit.

²³² Ibid.

²³³ Foi por volta desse momento que o jovem intelectual pernambucano iniciou seu aprofundamento literário sobre o Movimento Modernista de 1922. Existencialismo e Modernismo, duas interfaces que começariam a se coadunar em suas interpretações sobre a realidade brasileira e a construção da identidade nacional.

Muito embora sua passagem pela Universidade do Recife tenha sido marcada pela aproximação com alguns dos principais pensadores pernambucanos já estabelecidos, bem como outros em vias de consagração, a produção intelectual de Britto ainda não havia se distanciado do fascínio pela cinematografia. Aquele momento, seu conhecimento filosófico estava sendo direcionado para dar impulso aos encontros entre cinéfilos e estudiosos do cinema no Círculo de Estudos Cinematográficos (CEC), instalado numa das salas do Colégio Padre Félix, à época, sediado no cruzamento entre a Rua da Soledade e a Avenida Conde da Boa Vista.

Como apresentado na seção anterior, entre 1957 e 1958, o cineclube *Vigilanti Cura* começava a demonstrar seus primeiros sinais de exaustão, se não motivado pelo encarecimento dos alugueis dos filmes nas distribuidoras locais, reflexo da curva ascendente da inflação do período Juscelino Kubitschek, talvez pela própria dispersão de seus membros-sócios em busca de outros lazeres e afazeres, como o próprio engajamento de seu organizador na expansão do chamado Circuito de Cinemas Católicos.²³⁴ Sobre o processo de transição da organização do cineclube *Vigilanti Cura* para instalação de um Circuito de Cinemas Católicos em Pernambuco, Valdir Coelho havia revelado que:

[...] depois de acabado o cineclube, eu continuei com o Circuito de Cinemas Católicos, que funcionava no escritório do meu pai também, que era na Rua da Concórdia, 149. Eu organizei primeiro o cineclube, e percebi a importância do cinema na vida do povo, e que os colégios católicos e paróquias que tomavam conhecimento das sessões e pediam: “Valdir, eu quero alugar esse filme!”. Daí nasceu a ideia de fazer um circuito católico de cinemas. Nessa época, o bispo era Dom João Batista Porto Carreiro Costa, que aprovou a ideia, deu a benção, aí eu lancei o circuito que chegou a ter 60 cinemas [...].²³⁵

O número fornecido por Valdir Coelho para representação de sua atividade à frente do “Circuito de Cinemas Católicos” não é de causar espanto, pois apenas em 1958, em publicação na “Secção Religiosa” do *Jornal do Commercio*, ele havia anunciado a instalação de cineclubes e outros espaços de exibição de filmes em cidades como: Afogados da Ingazeira (PE), Timbaúba (PE), Cajazeiras (PB), Limoeiro (PE), Patos (PB) e Serra Talhada (PE).²³⁶ Além de sua iniciativa no movimento de expansão da atividade cineclubista em Pernambuco,

²³⁴ O *Vigilanti Cura*. In: CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2013, p. 82-83.

²³⁵ Op. Cit., p. 82.

²³⁶ Respectivamente: 18/05/1958. *Jornal do Commercio* (PE). Secção Religiosa, p. 22; 06/07/1958. *Jornal do Commercio* (PE). Secção Religiosa, p. 30; 17/08/1958. *Jornal do Commercio* (PE). Secção Religiosa, p. 26. 31/08/1958. *Jornal do Commercio* (PE), p. 12; 14/11/1958. *Jornal do Commercio* (PE). Secção Religiosa, p. 15; 18/11/1958. *Jornal do Commercio* (PE). Secção Religiosa, p. 21.

como também em outros estados vizinhos, Valdir Coelho, vez por outra, publicava naquela mesma seção do JC o saldo informativo e direcional tomado pelos jovens, intelectuais e clérigos ligados à Central Católica de Cinema nas chamadas Jornadas Católicas.

Sobre a perspectiva da atividade cineclubista na cidade do Recife, em publicação no Diário de Pernambuco, o ‘crítico’ de cinema Fernando Spencer Hartmann, analisava que a capital pernambucana naqueles anos findos da década de 1950 andava na contramão do fluxo de expansão do cineclubismo no mundo. Mas não somente em comparação aos países europeus e/ou alguns países africanos e até asiáticos, segundo Spencer, estados como São Paulo, Rio de Janeiro e, sobretudo, Minas Gerais despontavam no cenário nacional quando o assunto era cineclube. Assim, destacava o autor que, mesmo repleto de dificuldades:

Em Belo Horizonte, o movimento tem sido [...] notável, graças a um grupo de moços ousados e idealistas, que muito tem feito pela difusão e da cultura (sic) da sétima arte. Basta notar que eles vem (sic) mantendo – apesar de um pouco irregular na publicação – uma revista especializada, “Revista de Cinema”, já atravessando os seus quatro anos de vida.²³⁷

Assinalando o caso Britânico como exemplo de excelência quanto às medidas governamentais necessárias para o fomento da atividade cineclubista entre sua população, evidenciando o trabalho realizado pela Fimoteca Britânica, Fernando Spencer seguia argumentando que se havia uma apatia no que dizia respeito à prática cineclubista na cidade, se creditava tal postura basicamente à falta de incentivo público, e não como poderiam pensar alguns, à falta de entusiasmo dos sócios e do público em geral. Para ilustrar seu ponto de vista, mesmo com afirmações de forte exagero como a que dizia que, “aqui entre nós, o movimento cineclubista é inexistente”, Spencer recorreu à iniciativa tomada para por em funcionamento, no início daquela década, o Cine Clube do Recife:

Aqui entre nós, o movimento cineclubista é inexistente. Há alguns anos existiu o Cine Clube do Recife, bem iniciado, de orientação independente e que teve agitado período de vida até que, premido por condições de ordem financeira, foi extinto melancolicamente. Apesar de todas as dificuldades, pôde entretanto, oferecer aos seus associados, bons espetáculos, projetando na tela do Cine-Teatro do Derby, cedido gentilmente ao CCR, filmes clássicos do velho e do novo cinema [...] Depois da extinção do Cine Clube, parece que por essas bandas, o entusiasmo e o amor à arte cinematográfica desapareceram. Há o “Vigilanti Cura” de quem nenhuma notícia temos. Há também agora o “Centro de Estudos Cinematográficos” com um número muito limitado de participantes e além disso, de pouca atividade.²³⁸

²³⁷ “A propósito de cine-clubes”. 12/01/1958. Diário de Pernambuco (PE). P. 25.

²³⁸ Op. Cit.

Alheio à influência da Igreja Católica, mas realizado em paralelo as atividades finais do *Vigilanti Cura*, o Círculo de Estudos Cinematográficos (CEC) havia sido criado por iniciativa de Jomard Muniz de Britto, José Orman de Freitas e José Luiz Libonati com o objetivo de congregar cinéfilos que desejassem discutir sobre a arte cinematográfica, principalmente, em sua perspectiva estético-filosófica denominada de Filmologia. Segundo o relato de José Luiz Libonati, o Círculo de Estudos Cinematográficos, apesar da imponência que o nome pudesse projetar, constituía-se pela reunião de seus fundadores mais as importantes colaborações de José Rafael de Menezes e Lauro Oliveira, contando ainda com as presenças nem sempre constantes de Celso Marconi, Fernando Spencer, Sandro Lombardi, Marta Ciza e Maria do Carmo Vieira. Ainda nesta senda, seguindo o relato de memória de Libonati, pudemos desvelar as seguintes características sobre o CEC:

[...] Nós tínhamos reuniões todos os sábados, nas quais discutíamos cinema, líamos alguns teóricos de cinema, como Georges Sadoul, a revista Cahiers Du Cinéma e a Revista de Cinema de Minas Gerais, que era uma revista nos moldes de Cahiers Du Cinéma, não uma imitação, mas uma publicação de grande qualidade. Nossa geração era muito francófona, o que nos levou a iniciar o estudo sistemático do grande cinema francês – René Clair, Renoir, Marcel Carné, René Clément [...].²³⁹

O Círculo de Estudos Cinematográficos não projetava filmes, apresentava-se apenas como um espaço de discussão dos títulos então em cartaz no circuito de cinema de rua do Recife. Assim, a dinâmica da experimentação cinematográfica protagonizada pelos jovens cinéfilos ligados ao CEC se desenvolvia a partir de duas instâncias complementares: inicialmente, a vivência da cidade através da organicidade de suas salas de cinema espalhadas pelo centro comercial, com suas temporadas, horários, sessões e limites de público, e posteriormente, a discussão mais aprofundada desses mesmos filmes a luz da técnica, estética e filosofia da linguagem em seus encontros sabáticos no Colégio Padre Félix. De forma a conferir sentido às suas lembranças de juventude, José Luiz Libonati traçou as seguintes imagens da dinâmica cinéfila de seu grupo de sociabilidade no entre décadas 1950/60:

[...] O cenário cinematográfico do Recife era formado pelos cinemas de rua tradicionais. São Luiz, Art Palácio, Trianon, Parque, onde também se exibiam alguns filmes. Foi no Teatro do Parque que assistimos, pela primeira vez, *A Morte Passou por Perto*, de Stanley Kubrick. Tinha ainda o Boa Vista

²³⁹ O Círculo de Estudos Cinematográficos. In: CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2013. p. 87.

e todos aqueles cinemas de bairros. Era interessante ver o movimento dos filmes pela cidade: quando não era possível assistir um filme no Moderno, no centro do Recife, íamos para o Ideal, no Pátio do Terço. Um filme que saia de cartaz no São Luiz ia para o Teatro do Parque. Além disso, nos anos 1950 e 1960, o bom cinema passava no circuito comercial. Nas grandes salas de cinema. Então, estavam nas telas da cidade o cinema francês, o cinema italiano, o cinema sueco... Nós sempre assistíamos no Trianon, com a sala lotada [...] Foi principalmente no Trianon que a gente assistiu quase tudo: o início de Fellini, com *A Estrada*, e os filmes subsequentes. René Clair com *Porte de Lilas*, um grande filme [...].²⁴⁰

As discussões operadas no CEC se direcionavam para compreensão do campo teórico então em formação, basicamente entre os cineastas franceses, sob a denominação de Filmologia. Mais interessados em conferir significados às tramas fílmicas a partir do agenciamento de campos do conhecimento tais como a psicologia, a filosofia e a sociologia, os jovens cinéfilos do CEC encantavam-se com possibilidade de compreensão do cinema enquanto linguagem artística. Dessa forma, tomado como linguagem, o cinema abria-se para uma gama interminável de apreensões intelectuais, afastando-se cada vez mais do esquematismo das visualizações técnicas; o que era excepcional para ampliação do estudo do cinema, mas por outro lado, acabava por colocar alguns jornalistas em situação de ambiguidade analítica. Em artigo originalmente publicado, em 1959, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Jomard Muniz de Britto prontificava-se a esclarecer o que classificava de “Situação da Filmologia”:

Filmologia igual a uma teoria crítica. Juntamente com uma revisão de conceitos, outra, fundamental, de pensamentos. A consciência de saber o que é e até onde pode ir o cinema [...] Já não se pode encarar o cinema, ingenuamente, como “soma de todas as artes”, ou englobamento de toda a realidade. Há uma exigência de limites; não criados a priori pelo filmólogo, mas por ele discutidos em função do próprio cinema. Os limites vêm de dentro. Por hipótese alguma são desvalorizadores. Antes, servem para que se afirme o valor exato. A filmologia não se dissociará da crítica, ou pelo aspecto de valoração. Em linguagem mais simples: somente assim, o filmólogo não se perderá em abstrações e termos arvezados. Pois todo crítico é um filmólogo em potencial e a filmologia, sem julgamento, inexistente [...].²⁴¹

Veja-se que, dois anos antes, em 1957, Celso Marconi havia publicado um artigo intitulado “Aspectos Psicológicos do Cinema”, impressionando positivamente Jomard Muniz de Britto, ao propor uma frente de abordagem cinematográfica até então não praticada entre a

²⁴⁰ Op. Cit., p. 87-88.

²⁴¹ Situação da Filmologia, por Jomard Muniz de Britto. In: CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2013. p. 116.

maioria dos ‘críticos’ da cidade. A proposta de Marconi procurava justamente demover boa parte dos jornalistas encarregados das seções de cinema nos jornais da capital de sua postura acomodada, na qual apenas escreviam pequenas resenhas e/ou amparavam-se nas indicações das cotações morais publicadas pela Igreja Católica para ‘analisar’ os filmes em cartaz. Um ano depois, à “atitude filmológica” apontada por Marconi, somava-se o estudo realizado pelo professor José Rafael de Menezes lançado em livro sob o título: “Caminhos do Cinema”.

Personalidade marcante entre aqueles estudiosos da sétima arte, o livro do professor José Rafael de Menezes não passou despercebido pela imprensa. Em longo artigo publicado no caderno dominical do *Jornal do Commercio*, João Vasconcelos congratulava o professor paraibano por sua mais nova produção ao apontar “que veio preencher uma grande lacuna”, pois carregava ensinamentos “sobre matéria de que somos duma extrema indigência”²⁴². Mais adiante, Vasconcelos seguia fazendo alusão à importância do livro do professor Menezes diante do fraco cenário literário brasileiro a respeito do cinema nos seguintes termos:

De fato, a quase nada se reduz a nossa literatura especializada sobre cinema. É na verdade duma pobreza franciscana a nossa literatura neste setor, o que aliás não deixará de guardar um paralelismo inegavelmente harmonioso com o cinema nacional. Todavia, quer nos parecer, este livro do ilustre escritor paraibano veio quebrar esta doce harmonia, niveladora na sua mediocridade, com um trabalho que seria altamente louvável em qualquer mercado de livros que aparecesse, não só pela sua indagação esférica, como pela segura orientação de suas conclusões [...].²⁴³

Ainda de forma valorativa, João Vasconcelos referia-se à escritura de “Caminhos do cinema” apontando que o professor Menezes por sua grande erudição e profusão cultural poderia tê-lo escrito utilizando-se de conceitos e jargões identificáveis apenas por especialistas, mas assim não o fez. “O autor não pensou em si, mas no leitor deseducado e necessitado de esclarecimentos [...] o leitor brasileiro, sim, é que estava necessitado de livro que lhe desse uma visão global da chamada Sétima Arte”²⁴⁴. Anos mais tarde, na escritura de um pequeno livro de memórias sobre suas incursões literárias, José Rafael de Menezes deixaria claro que a real significação daquele seu livro residia na ousadia da proposta e na pretensão de ocupação de um lugar na literatura nacional ainda pouco explorado.²⁴⁵

²⁴² “Caminhos do cinema”. *Jornal do Commercio* (PE). 17/08/1958 Segundo Caderno, p.1.

²⁴³ Op. Cit., p. 1.

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ Um ensaio pioneiro. In: MENEZES, José Rafael de. *Memórias de um escritor: história de 30 livros*. Recife: Editora da Universitária da UFPE, 1991. P. 34-35.

Para os jovens cinéfilos concentrados em torno do Círculo de Estudos Cinematográficos, o livro do professor José Rafael de Menezes havia chegado num momento não menos oportuno, pois vinha a agregar-se à literatura, sobretudo, francesa sobre a qual estavam debruçados. Mas não somente ela; havia ainda a Revista de Cinema de Minas Gerais, o próprio Caderno B do Jornal do Brasil, hegemônico pelos intelectuais concretistas e logo depois pelos neoconcretistas, além da Revista Internacional Del Cine.²⁴⁶

Aquele momento, mesmo com sua pouca idade, Jomard Muniz de Britto já havia conseguido abertura para publicação em todas estas revistas e jornais acima citados. Foi justamente por uma dessas publicações, na Revista de Cinema de Minas Gerais, lida pelo crítico de artes plásticas, Frederico Morais, que havia estado no Recife a trabalho e conhecera pessoalmente Britto, que no primeiro semestre de 1958, este último conheceu o também jovem estudioso de cinema Glauber Rocha. Frederico Morais fazia parte do grupo de jovens intelectuais que colaborava com artigos junto a Revista de Cinema de Minas Gerais e pertencia ao grupo mineiro posteriormente classificado como Geração Complemento²⁴⁷. Além desses dois espaços de discussões intelectuais, Morais mantinha ainda contato com outro grupo de jovens intelectuais sediado na Bahia, dentre eles, Glauber Rocha.

A presença de Glauber Rocha e João Carlos Teixeira Gomes no Recife passaria despercebida não fosse a iniciativa de Mauro Mota de ceder espaço em sua coluna, “Literatura da Semana”, localizada no caderno cultural do Diário de Pernambuco, para que os jovens baianos dissessem a que vieram.²⁴⁸ Oportunizando o espaço gentilmente cedido pelo poeta pernambucano, os baianos então escreveram um sucinto artigo apresentando e ao mesmo tempo explicando o mais recente fruto literário de seus estudos e práticas culturais em Salvador: a Revista Mapa. Sob uma manchete toda em maiúsculo e mais uma foto que revelava os dois personagens aqui citados em sua mocidade, circunspectos frente à máquina de datilografia, na redação do DP, o primeiro parágrafo do artigo trazia o seguinte anúncio:

²⁴⁶ O Círculo de Estudos Cinematográficos. In: CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2013. p. 88.

²⁴⁷ Segundo nos conta João Carlos Teixeira Gomes, “À Geração Complemento, de Belo Horizonte, pertenciam, entre outros, Teotônio Santos Jr, Frederico Morais, Heitor Martins, Silviano Santiago, Ezequiel Neves, João Marschner, Carlos Kroeber, Ivan Ângelo, Flávio Pinto Vieira e Maurício Gomes Leite, crítico de cinema, um dos responsáveis pela edição de uma revista especializada que muito contribuiu para aproximar Glauber do grupo mineiro, ao qual ainda estavam ligados Fritz Teixeira de Sales e Ciro Cerqueira”. O colégio Central e a Geração Mapa. In: GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p.44.

²⁴⁸ Uma vez instalados no Recife, Glauber Rocha e João Carlos Teixeira Gomes foram ao encontro do poeta Mauro Mota que, à época, também exercia a função de secretário de redação do *Diário de Pernambuco*, órgão da cadeia associada, assim como o era o *Jornal da Bahia*, do qual Glauber Rocha havia se afastado a pouco, momento em que (depois de bem recebidos) o poeta pernambucano pediu para que o jovem baiano escrevesse uma nota para o jornal anunciando sua estadia na cidade.

“A fim de fazer o lançamento da revista **Mapa**, encontram-se no Recife os jovens escritores baianos João Carlos Teixeira Gomes e Glauber Andrade Rocha, integrantes de um grupo de renovação literária atuante em Salvador”²⁴⁹. Tais palavras corroboravam a ideia projetada inicialmente em sua manchete: “GRUPO DE RENOVAÇÃO NA BAHIA”.



Imagem 09 – João Carlos Teixeira Gomes e Glauber Rocha na redação do Diário de Pernambuco (1958).
FONTE: DIÁRIO DE PERNAMBUCO (PE). 02/02/1958.

Formalmente realizadas as apresentações, Glauber Rocha e João Carlos Teixeira Gomes resumiram em três parágrafos no que consistia a Revista Mapa, quais as suas pretensões enquanto grupo de intelectuais residentes em Salvador e de que maneira sobreviviam suas publicações. Num último parágrafo abria-se espaço para divulgação das Jogralescas. Pela força de suas palavras tanto quanto pela firme convicção de suas ideias, transcrevemos na íntegra o artigo escrito pelos jovens intelectuais baianos de passagem na capital pernambucana:

A revista literária **Mapa** surgiu primeiramente da necessidade vital a de publicação e divulgação dos valores novos da Bahia, uma vez que ali os suplementos literários não se encontram devidamente aparelhados. Além do tradicionalismo “jurídico”, a cultura do Estado, salvo as honrosas participações de poetas como Carvalho Filho e Godofredo Filho, vive ainda dos sonetos parnasianos e dos artigos apologéticos e retóricos.

Mapa não significa um grupo literário – geração de bandeira desfraldada – regido por princípios estéticos ou políticos definidos. Não pretende renovar: apenas movimentar a província, congregando os novos e

²⁴⁹ “GRUPO DE RENOVAÇÃO NA BAHIA”. Diário de Pernambuco (PE). 02/02/1958. Literatura da Semana, p. 44.

alguns mais velhos, independentes, na crítica, na poesia ou na ficção. É, como todo grupo novo, um grupo de pesquisas. E cremos que sob esse caráter nos irmanamos. A vontade de se cumprir está presente e por isso **Mapa** procura viver com a maior seriedade possível.

Não recebemos ajudas financeiras oficiais. Vive a revista dos esforços particulares de cada um. Todavia, esperamos, já para o terceiro número algum auxílio do governo estadual.

E “A Jogralesca”?

“A Jogralesca” é um movimento com pouco mais de um ano, orientado pelo mesmo grupo de **Mapa**. Visa a divulgação popular da moderna poesia brasileira, ao mesmo tempo que busca uma linguagem teatral em maior originalidade. Os poemas, ao invés de declamados, foram encenados, fato que rendeu maior proveito quanto à receptividade do público em geral. Já foram realizados cinco espetáculos e, apesar de alguma reação tipicamente provinciana ao caráter de alguns poemas, como “Blasfêmia”, de Cecília Meireles – “A Jogralesca” continuará.²⁵⁰

Afora essa publicação no Diário de Pernambuco, nenhum outro jornal da capital veiculou alguma notícia sobre a presença de Glauber Rocha na cidade. Àquela altura, ainda não havia motivos para fazê-lo, muito embora já despontasse na Bahia como um dos intelectuais mais promissores de sua geração. Porém, se não havia motivo por si só para noticiar a passagem de um jovem cinéfilo baiano pelo Recife, o cosmopolitismo cultural do “Segundo Caderno” do JC tinha motivos justificáveis em abrir espaço para divulgação da nova geração de intelectuais e artistas baianos que se fazia representar nas páginas da recém-lançada Revista Mapa. Numa pequena nota, intitulada MAPA, o jornalista J. Gonçalves de Oliveira chamava a atenção do público pernambucano para o talento intelectual daquele grupo sediado na Bahia:

Temos em mão mais um número (3º) da revista “Mapa” que se edita em Salvador sob a responsabilidade de um grupo de artistas e escritores baianos, por sinal o mais atuante do momento naquela capital. Com ótima apresentação gráfica e colaborações do mesmo nível, “Mapa” constitui um esforço digno de ser imitado por outros grupos em outros Estados. A revista dos rapazes da Bahia é um sintoma que denota ao mesmo tempo a tradição e a vivência cultural daquele Estado. Neste número, entre outros anotamos os seguintes colaboradores: Glauber Rocha, Fernando da Rocha Peres, Paulo Gil Soares, Calazans Neto, Genaro de Carvalho, Sante Scladaferri, Gel Labatut 14 Barris, Jomar Muniz de Britto, Anísio Melhor, Jair Gramacho, Hélio Basto, Frederico Moraes, além das traduções de Elliot, Pound, Alberti, Apollinaire, Hughes.²⁵¹

²⁵⁰ Op. Cit. Vale destacar que em fevereiro a *Mapa* estava em sua segunda edição, contando com o importante artigo “Romance de José Lins do Rego” escrito por Glauber Rocha e que havia fundamentado àquela viagem do jovem escritor e cinéfilo baiano pelo Nordeste.

²⁵¹ “MAPA”. Jornal do Commercio (PE). 15/11/1958. Segundo Caderno, p. 2.

A primeira edição da Revista Mapa havia sido lançada, em 1957, e como aludida por Gonçalves de Oliveira, aquela edição noticiada correspondia à terceira (e última edição). Mais do que uma revista temática voltada para reflexão da cultura brasileira, a Mapa representava a projeção intelectual de um grupo de amigos, basicamente todos conhecidos nos tempos de escola, o Colégio Estadual da Bahia, também conhecido como Central, à exceção daqueles oriundos de “órgãos culturais, sessões cinematográficas ou espetáculos artístico”²⁵², que conduziria o processo de expansão e de experimentação artística na Bahia entre as décadas de 1950 e 1960. Alguns deles se notabilizando no cenário nacional, outros não, porém todos mais tarde conhecidos como instituidores de uma nova geração: a Geração Mapa²⁵³.

Convicto em sua rebeldia ao “enorme tédio da vida”, “referindo-se a um verso de Vinícius de Moraes”²⁵⁴, mostrando com isso alinhamento intelectual ao pensamento modernista mais combativo, e, pouco mais tarde, embevecido pelo lirismo a um só tempo memorialístico e imaginativo das obras de José Lins do Rego de cujas páginas “aprendeu a lição das grandes antinomias do Nordeste”²⁵⁵, Glauber Rocha então lançou-se a aventura de conhecer de perto seu povo e sua terra tal como narravam os romancistas de sua predileção: Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego.

A ideia de Glauber Rocha era sair em disparada pelo Nordeste em busca do homem e da terra, em suas relações mais orgânicas e não menos contraditórias, contados pelos romancistas da geração de 30. Veja-se que essa ideia já demonstrava por parte do cineasta em formação a prerrogativa temática do que viria a ser, a partir do lançamento de “Barravento” (1962), o Cinema Novo: tratava-se da captura dos elementos místicos e poéticos da saga nordestina em seu sofrimento e crueldade.²⁵⁶ Para essa empreitada de atravessamento

²⁵² O colégio Central e a Geração Mapa. In: GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p.31.

²⁵³ Segundo registro de João Carlos Teixeira Gomes, o nome da revista bem como o nome dado àquela geração de intelectuais e artistas, havia sido extraído de um poema de Murilo Mendes, inspirados não somente por sua beleza e suas ideias de afinidade modernista, mas, sobretudo, “porque o eu lírico de Murilo proclamava – num verso que poderia ter sido a epígrafe da geração – que inaugurava no mundo “o estado de bagunça transcendente””. Op. Cit. p. 31.

²⁵⁴ Cf. referência nº 8 do livro de João Carlos Teixeira Gomes citado anteriormente. O verso de Vinícius de Moraes que havia influenciado Glauber Rocha pertence ao poema “O Falso Mendigo”, cujos versos livres trazem o interesse do poeta pela simplória e cotidiana dinâmica da vida em seu fluir (desburocratizada). Naquilo que lhe é novo, inesperado, imponderável, surpreendente. Esse poema foi um dos tantos outros escolhidos pelos jovens baianos envolvidos na dinâmica teatral das Jogralescas.

²⁵⁵ A visão do Brasil. In: GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 109.

²⁵⁶ Op. Cit., p. 120. Mais adiante nesse mesmo capítulo, Teixeira Gomes apontaria que: “As viagens de 1958 e 1959 transformaram-se, assim, para ele, num campo de conhecimentos, representando, em termos práticos, um vasto laboratório de observações sobre tipos humanos, vida quotidiana e manifestações artístico-religiosas do interior. Experiência insubstituível na sua formação, gravara na consciência e na sensibilidade do jovem Glauber

cultural, que resumidamente contou com passagens pelos os estados da Bahia, Sergipe, Alagoas e Pernambuco, Rocha havia convidado o mapista e também jogral João Carlos Teixeira Gomes, que aceitou o convite. Sobre essa convocação de Glauber Rocha e os planos daquela viagem, Teixeira Gomes revelou os seguintes apontamentos:

Íríamos de ônibus e de trem, saindo de Salvador na direção de Sergipe e, depois, rumando para Alagoas e Pernambuco, até Caruaru, onde ele desejava conhecer a feira famosa e a cerâmica de Mestre Vitalino. Daí regressaríamos a Salvador, viajando sempre pelo interior, que ele queria desbravar ao máximo, já pensando em seus futuros projetos cinematográficos. Tamanha era a sua empolgação que não me aventurei a recusar, embora temesse os percalços de uma viagem que se faria, como sabíamos, através de estradas precárias e transportes obsoletos, fatos tão comuns no Brasil da década de 50. De resto, não tínhamos muito dinheiro, jovens estudantes sem emprego, para pensar em comodidades. Era grande, porém, o nosso espírito de aventura e o desejo juvenil de enfrentar desafios.²⁵⁷

Resumidamente, a viagem iniciada pelos dois amigos baianos pelos cantões do Nordeste, em janeiro de 1958, seria marcada por inesperados incidentes e prodigiosos encontros.²⁵⁸ Um desses encontros ocorreu no cineclube *Vigilanti Cura* quando da apresentação de uma palestra por parte do jovem universitário e estudioso do cinema Jomard Muniz de Britto. Ao localizar o casarão do Círculo Católico sediado na Rua do Riachuelo, Glauber Rocha adentrou em seu auditório e logo se acomodou nos fundos daquele espaço. De forma a prevenir-se de qualquer desencontro, imediatamente perguntou ao jovem cinéfilo que já se encontrava na palestra e estava ao seu lado se a pessoa que ministrava aquele curso seria JMB. Glauber Rocha não sabia, mas havia sentado ao lado de José Luiz Libonati, que o respondeu positivamente. A memória de Libonati traz com detalhes esse encontro:

[...] No auditório, um jovem mais ou menos da minha idade senta junto de mim e diz: “Quem é que está falando, é Jomard?”. Ele já conhecia Jomard de nome, alguém tinha mencionado o nome de Jomard. Ele disse: “Olhe, eu sou da Bahia e trouxe aqui uma revista”. E me mostrou a revista MAPA, que era uma revista editada na Bahia e que tratava de arte em geral, lembro que tinha

impressões permanentes, dando-lhe uma base empírica aos elementos já absorvidos através das leituras”. *Ibid.*, p. 130.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 121.

²⁵⁸ Não cabe no objetivo desse capítulo contar por inteiro as histórias instigantes que marcaram a viagem desses dois amigos baianos, no entanto, há dois textos que muito empolgarão os leitores pois relatam com riqueza de detalhes os acontecimentos que conduziram Glauber Rocha e João Carlos Teixeira Gomes pelo Nordeste, no primeiro semestre de 1958. O primeiro trata-se do capítulo já citado em outras páginas aqui escritas “A visão do Brasil” presente no livro “Glauber Rocha: esse vulcão” de João Carlos Teixeira Gomes, e o segundo, do mesmo autor, porém mais completo em seu relato de memória, intitulado “A grande mauricéia” publicado em “O livro dos três” que conta ainda com artigos de Fernando da Rocha Peres e Jomard Muniz de Britto.

até um artigo sobre José Lins do Rego. Era uma revista muito bem editada, muito bem bolada, com uma feição gráfica muito boa [...].²⁵⁹

Por mais que Glauber Rocha tenha tentado prestigiar a palestra proferida por Britto sem despertar olhares suspeitosos, não deixou de ser notado pelo próprio palestrante, pois quase que naturalmente por sua desenvoltura para fácil sociabilidade, começou a travar ali mesmo intensa conversa com José Luiz Libonati. Entre explicações sobre o conteúdo programático da “Revista Mapa” e conversas aleatórias sobre a qualidade da cinematografia nacional da época, especificamente sobre os filmes de Nelson Pereira dos Santos e Anselmo Duarte, a animação da interação de Libonati com aquele até então estranho despertaria o olhar vigilante de Jomard Muniz de Britto durante toda a palestra. Tanto assim que, ao término de suas colocações, se deslocou na direção dos dois conversadores para saber quem era aquele desconhecido. Sobre esse episódio e seus consequentes desdobramentos, as lembranças de Libonati (mais uma vez aqui agenciadas) nos revelaram o princípio da intensa amizade iniciada entre aqueles cinéfilos, principalmente entre JMB e Glauber Rocha:

[...] Quando terminou a palestra, o rapaz disse o nome: Glauber Rocha. Aí saímos. Eu, Jomard e Glauber. Fomos para casa de Jomard, com Glauber Rocha dizendo que estava fazendo um levantamento cultural, querendo ser apresentado ao mundo intelectual do Recife. Lembro muito bem quando ele perguntou se Jomard não preferia João Cabra de Melo Neto a Carlos Drummond de Andrade. E quando Jomard, muito perspicazmente, notou que ele queria avaliar o nosso bairrismo, disse: “João Cabral é muito bom, mas eu acho que Drummond é muito mais...”. Daí por diante, Jomard e Glauber ficaram grandes amigos. Glauber passou uns 15 dias em Pernambuco, foi a Caruaru, inclusive. Nós andávamos muito juntos, íamos à Cabana, um barzinho frequentado por escritores, intelectuais [...] E Glauber ia no Cabana com a gente, conversar sobre cinema, literatura. Era curioso porque Glauber falava sempre com aquele ar, aquela certeza de que ia fazer alguma coisa grande. Não deu outra [...].²⁶⁰

A empatia intelectual de Jomard Muniz de Britto com Glauber Rocha, e vice-versa, se deu naturalmente a partir das conversas a respeito dos caminhos da produção cinematográfica nacional e internacional, bem como, das pretensões do próprio baiano na experimentação fílmica, uma vez que, esse era o principal campo de discussão em que ambos os intelectuais vinham desenvolvendo seus estudos. Não por outro motivo, a empolgação cultural de Glauber Rocha em visualizar o Nordeste contado sob a pena de José Lins do Rego

²⁵⁹ O Círculo de Estudos Cinematográficos. In: CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2013. p. 88.

²⁶⁰ Op. Cit., p. 89.

e João Cabral de Melo Neto, entre outros romancistas modernistas, também contribuiu para cativar os amigos pernambucanos que, no que puderam, ampararam os desejos do jovem baiano.

Um verdadeiro laço de integração intelectual e de amizade havia se estabelecido entre ambas as partes naqueles primeiros meses de 1958, pois que em retribuição às experiências culturais vivenciadas em Recife, como a ida a Caruaru para conhecer a cerâmica do Mestre Vitalino e a famosa feira daquela cidade, bem como o encontro com Gilberto Freyre e as discussões e flertes estabelecidos no Círculo de Estudos Cinematográficos, Glauber Rocha convidou Jomard Muniz de Britto para passar suas férias universitárias na Bahia. Embora tímido, o jovem Britto não se fez de rogado, e logo que iniciaram suas férias na Faculdade de Filosofia de Pernambuco (FAFIPE), em meados do ano, arrumou a mala e foi para Bahia.

Lá, hospedou-se na pensão dos Rocha, uma espécie de pousada que costumeiramente servia de dormitório para os estudantes de outras cidades que iam estudar na Universidade da Bahia. Foram cerca de dois meses em que Jomard Muniz de Britto, entre outras experiências, expandiu seus horizontes culturais junto aos jovens intelectuais da “Revista Mapa”, cuja terceira edição publicou um artigo seu. Mais do que isso, pôde acompanhar de perto (ao ponto de Glauber o colocar em seus créditos como Assistente de Direção) as filmagens do primeiro curta-metragem experimental de Glauber Rocha: “O Pátio” (1958). Tais vivências foram credenciadas pelo próprio pernambucano em um relato de memória ao professor Paulo Cunha, cujos fragmentos ilustraram a seguinte a narração:

[...] Na temporada recifense, Glauber imediatamente, muito baianamente, me convidou para passar uns dias com ele em Salvador. Eu tava terminando o curso de Filosofia e ele disse: “Nas férias vá pra Salvador, tem a pensão da minha mãe, você pode ficar lá”. Eu era muito tímido – ele notou e disse: “Não, não tem problema porque são muitos quartos. Tem quartos desocupados, porque é o pessoal que vem de Vitória da Conquista para fazer universidade na Bahia e fica lá”. E eu fui, acabei ficando mais de um mês, creio que dois meses. Foi justamente quando ele estava fazendo O Pátio [...] Eu ia assistir às filmagens, que funcionavam sempre – e já naquela época – de uma maneira muito glauberiana. Atribuo a isso ele ter me registrado como assistente de direção [...] Nessa viagem eu conheci todo pessoal da revista MAPA, a convite de Glauber, inclusive o Fernando da Rocha Perez. Resolveram publicar um artigo meu [...].²⁶¹

²⁶¹ Fuga para frente: o veneno do novo. In: CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2013. p. 102-103.

De volta ao Recife, Jomard Muniz de Britto trouxe na bagagem uma cópia de “O Pátio”, cujas imagens, tão logo que possível, tratou de compartilhar com os amigos do CEC em uma sessão organizada no Cinema da AIP (Associação de Imprensa de Pernambuco).²⁶² Mesmo tendo assistido às filmagens *in loco*, Britto, diria mais tarde, que quando viu a primeira exibição desse curta-metragem ficou verdadeiramente impactado e diante tal estupefação não conseguiu tecer uma opinião ao amigo baiano. Análise que algum tempo depois lhe enviou de Recife. Depois dessa efusiva passagem pela Bahia, JMB e Glauber Rocha passariam a se comunicar por cartas quase todos os anos; outros importantes encontros e demonstrações de afeto seriam protagonizados durante a década de 1960, tendo a fraternidade entre eles se estendido até o último dia de vida do cineasta baiano.²⁶³

A partir de 1959, com a explosão da Bossa Nova, Jomard Muniz de Britto passaria a assimilar, tanto quanto divulgar e promover, esse mais novo experimento da cultura brasileira em Recife. Seu interesse pela música popular se acentuaria com o advento das canções de Antônio Carlos Jobim e João Gilberto, porém, não ao ponto de deixar de lado o estudo da cinematografia, mas de perceber a interlocução entre esses dois campos de expressão artística na formação da identidade nacional. Em um momento de franca esquerdização da cultura no país, reflexo de um cenário político que se encaminhava para viabilizar a tão esperada revolução socialista, cujo objetivo precípua era acabar com as desigualdades que emperravam o desenvolvimento nacional, a Bossa Nova e o Cinema Novo davam suas respectivas contribuições àquele processo projetando aos brasileiros suas raízes culturais, portanto, suas identidades.

Em Recife, a contribuição para tal processo revolucionário, viria de um projeto educacional que prometia alfabetizar jovens e adultos em pouco mais de trinta horas de estudos dirigidos. Idealizado pelo então professor da Universidade do Recife, com atividades sediadas no Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife, Paulo Freire buscava na pedagogia as ferramentas necessárias para semear conhecimento e liberdade. Nesse mesmo período, recém-formado em filosofia, Jomard Muniz de Britto foi apresentado a Paulo Freire que o admitiu em seu grupo de estudos, passando então a colaborar com o Projeto de

²⁶² O Círculo de Estudos Cinematográficos. In: Op. Cit., p. 89.

²⁶³ Boa parte dessa correspondência pode ser encontrada no livro organizado por Ivana Bentes intitulado “Glauber Rocha: cartas ao mundo” e editorado pela Companhia das Letras. Quanto à profunda relação estabelecida entre Britto e Rocha, certa vez, quando perguntado qual a herança deixada por Glauber Rocha ao cinema nacional, Britto respondera da seguinte maneira: “Glauber Rocha continua vivo através da luta de dona Lúcia no TEMPO GLAUBER. Sua herança é nossa melhor errância: metáfora de todas as rebeldias, metonímias de todas as loucuras criativas. Fazer do AUDIOVISUAL um testemunho-testamento da IDADE DA TERRA EM TRANSE”. COHN, Sérgio (Org.). Jomard Muniz de Britto. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 168.

Educação de Jovens e Adultos e a publicar artigos sobre filosofia da educação na Revista Estudos Universitários.

2.3. - Entre o Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife e a Bossa Nova

Apesar do entusiasmo de seus participantes, os encontros em torno do Círculo de Estudos Cinematográficos não perduraram para além dos anos finais da década de 1950. O novo decênio que se aproximava seria marcado por uma intensa disputa no campo das ideologias, o que requeria daqueles jovens universitários um posicionamento político claro sobre a realidade brasileira, afastando-os sobremaneira das discussões formalistas. No entanto, vários acontecimentos interessantes e outros um tanto quanto inusitados haviam marcado aquela geração de cinéfilos. Um desses acontecimentos processou-se, em meados de 1958, quando tiveram a oportunidade de conhecer de perto o cineasta neorrealista Roberto Rossellini, que havia estado de passagem pelo Recife (por intermédio do pintor Di Cavalcanti) com a intenção de conhecer *in loco* o cenário descrito pelo então deputado federal e também sociólogo Josué de Castro em seu livro “A geografia da fome”. Mais do que conhecer pessoalmente as agruras existenciais, a formação geográfica da região bem como o modo de vida do homem nordestino, Rossellini objetivava transformar toda aquela experiência observada em documentário. Muito embora o filme idealizado pelo cineasta italiano fosse ousado, seu projeto acabou não saindo do papel.²⁶⁴

Outro acontecimento também interessante, porém um tanto inusitado, que veio acrescentar positivamente às experiências vividas pelos jovens cinéfilos do CEC, foi o contato que conseguiram travar com o pensador francês George Sadoul. À época, conhecido como Historiador do Cinema, Sadoul gozava o prestígio de ser o autor dos seis volumes intitulados “História geral do cinema”, coletânea esta, em cujas páginas havia registrado desde a invenção do cinema (1º volume) à produção cinematográfica durante a vigência da Segunda-Guerra Mundial (6º volume). Sobre o encontro dos cinéfilos do CEC com Sadoul, o relato de memória de José Luiz Libonati nos traz os seguintes detalhes:

²⁶⁴ Os filmes feitos de letras e ideias. In: CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2013. p. 70-71. Ainda segundo o professor Paulo Cunha: “O cinema não era algo estranho para Josué de Castro. Quando estudava medicina, foi participante ativo do Chaplin Club, no Rio de Janeiro, assim como Aluizio Coutinho, e por isso mesmo inicialmente contrário ao cinema falado. Escreveu críticas no *Diário da Tarde*. Nas décadas de 1950 e 1960 ele esteve ligado à realização de documentários, assinando os roteiros de filmes. *O Drama da Seca (Drama of the Drought)* foi dirigido por Rodolfo Nanni, mostrando a seca no Sertão de Pernambuco. *O Drama da Fome (Il Dramma della Fame)*, foi dirigido por Pio de Berti Gambini e trata da miséria nos manguezais do Recife. Outros materiais foram filmados por Noel Ballif, a partir de ideias de Josué de Castro”. Cf., p. 71.

Outro momento importante foi a visita de George Sadoul, de quem já conhecíamos a obra. Fomos procurá-lo e a sensação que tivemos era a de que o camarada tinha assistido tudo, sabia de tudo! De Glauber Rocha a Ivan, o terrível. E lembro que eu tentei dar um certo acocho nele, por purismo da linguagem cinematográfica, para defender o predomínio da imagem, e ele me disse: “Uma grande obra como Ivan, o terrível não tem esse predomínio da imagem, mas tem um diálogo insistente dentro do filme”. Então ele retrucava algumas de nossas opiniões. A grande surpresa foi levar Sadoul à praia. E na praia, em torno de 10 horas da manhã, George Sadoul resolveu ficar nu... Ficamos apavorados, porque havia vários banhistas na praia. E tivemos de fazer uma barreira, um círculo de cinéfilos bem junto dele. No momento, foi um constrangimento, embora depois tenha se tornado uma anedota muito engraçada.²⁶⁵

Assim, tendo usufruído de uma gama interminável de leituras sobre o cinema, ao mesmo tempo em que alimentavam uma intensa visualização de filmes de arte, entre outras experiências significantes no campo da cinematografia, tais como os encontros acima citados, os jovens universitários do CEC não se isolaram dos demais grupos de sociabilidade letrada da capital; ao contrário, mantiveram um profícuo diálogo com os afamados escritores/editores do Gráfico Amador, com os jovens poetas e pretensos críticos literários oriundos da Faculdade de Direito do Recife (FDR) bem como estiveram próximos (muitas vezes fazendo parte) da Juventude Universitária Cristã (JUC).²⁶⁶ Segundo a percepção de Libonati, o CEC havia funcionado “em paralelo a uma das mais interessantes gerações de intelectuais do Recife: Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite, João Alexandre, Paulo Freire, Jomard Muniz de Britto, Roberto Cavalcanti”²⁶⁷. Não obstante, uma vez extintas as atividades no *Círculo*, foi justamente através dessa imbricada rede cultural que se formava no Recife, que os jovens cinéfilos foram introduzidos em outros espaços de atuação intelectual.

Contudo, faz-se importante destacar que, mesmo tendo o Círculo de Estudos Cinematográficos, encerrado suas atividades naquela passagem de década, a produção intelectual sobre o cinema não deixou de existir no Recife. A capital pernambucana, ainda assim, revelava-se como um dos principais centros de cinefilia da Região, tanto que, extintas as reuniões no CEC, mais um novo espaço de exibição e discussão cinematográfica surgia,

²⁶⁵ O círculo de estudos cinematográficos. In: Op. Cit., p. 90.

²⁶⁶ O Recife já não era um aposento antigo e desabitado. In: VERAS, Dimas Brasileiro. *Sociabilidades letradas no Recife: A Revista Estudos Universitários (1962-1964)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, 2010. p. 60-61.

²⁶⁷ O Círculo de Estudos Cinematográficos. In: CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2013. p. 90-91.

agora, organizado na Faculdade de Arquitetura do Recife. Seu principal idealizador era um professor daquele mesmo departamento: Evaldo Coutinho²⁶⁸.

Dito isso, e mais uma vez imersos no cenário de desmonte do CEC, ao passo que José Luiz Libonati, em 1959, entrava para a FDR, José Orman de Freitas e Jomard Muniz de Britto iniciavam a década de 1960 como egressos da Universidade do Recife (UR). Recém-formado em Filosofia, Britto iniciava seu novo ciclo de vida sem exercer formalmente sua profissão, ocupando-se com palestras sobre cinema proferidas em algumas das principais entidades culturais e faculdades particulares da cidade.²⁶⁹ Porém, não demoraria muito, em 1960, o jovem professor de filosofia já estaria novamente inserido na Universidade do Recife. Àquela altura, a universidade superando o período do reitorado do professor Joaquim Amazonas, começava a apontar na direção da democratização da gestão universitária e da promoção dos setores do corpo acadêmico que punham em discussão a organicidade existente entre universidade e sociedade. Esse novo encaminhamento havia se processado com o início do reitorado do professor e, até então, vice-reitor da UR e diretor da Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP), João Alfredo²⁷⁰

Diante deste cenário de transição administrativa e de volta ao espaço institucional da UR, Jomard Muniz de Britto havia oportunizado a indicação do amigo e (já aquele momento) professor da Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP), Luiz Costa Lima, para desempenhar a função de “Especialista Temporário” da disciplina “História e Filosofia da Educação” então ministrada pela professora Maria do Carmo Tavares de Miranda. Como mencionado no subcapítulo anterior, Britto havia sido aluno da professora Miranda na

²⁶⁸ Para maiores informações sobre a trajetória intelectual-cinematográfica de Evaldo Coutinho, sugerimos como leitura os capítulos “Onde tudo acaba” e “O chien andalou vira um cão sem plumas” do livro “A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)” largamente citado nesse capítulo.

²⁶⁹ Em entrevista, originalmente, publicada no Jornal da Cidade, em 1981, Jomard Muniz de Britto havia relatado que logo que terminado seu curso na Faculdade de Filosofia de Pernambuco (FAFIPE) foi ensinar Filosofia no Colégio Carneiro Leão. Recife é um show. In: *Ibid.*, p. 90.

²⁷⁰ A gestão de João Alfredo à frente da Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP), iniciada em 1948, já demonstrava sua propensão para com a modernização técnica-administrativa bem como do quadro docente da universidade. Na senda do pesquisador Dimas Brasileiro Veras, pudemos observar que: “Nos tempos em que foi diretor João Alfredo tentou dar um novo semblante ao cotidiano educacional de sua unidade. Primeiramente mantendo um corpo docente invejável que reunia artistas, técnicos e professores de grande competência e distinção”, entre tais personalidades o autor cita o pintor Reynaldo Fonseca e o educador Paulo Freire, “em segundo lugar, promovendo cursos de extensão, mesmo com toda burocracia para realização destes, como o curso de “Sociologia da Arte” ministrado por Gilberto Freyre em 1957 e o curso “Problemas de Educação” do professor Paulo Freire em 1958. À prática extensiva somavam-se as oficinas dirigidas e as conferências com participação internacional garantida. Como diretor, também teve a felicidade de inaugurar os cursos de Música e Artes Dramáticas, ampliando e diversificando a comunidade universitária [...]”. “A propósito de uma administração”: o reitorado de um vice-reitor. In: VERAS, Dimas Brasileiro. *Sociabilidades letradas no Recife: A Revista Estudos Universitários (1962-1964)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, 2010. p. 81.

Faculdade de Filosofia de Pernambuco (FAFIPE), e desde aquele tempo nutria especial admiração por sua erudição, o que facilitou seu trabalho junto a esta intelectual.

Assim, a partir do bom entrosamento entre ambos, tendo em vista a convivência respeitosa entre si, as atividades relacionadas à disciplina passaram então a ser divididas. Seguindo a orientação de Miranda, Britto ficara responsável pela parte direcionada à “História da Educação”, enquanto que a catedrática responsabilizou-se pela parte da “Filosofia da Educação”. Segundo as palavras de JMB: “Era um trabalho muito exigente. Cada aula que eu devia dar tinha de mostrar o esboço, o plano de aula a ela. Ela também indicava os livros [...]”²⁷¹.

Personagem marcante da vida intelectual pernambucana, a professora Maria do Carmo Tavares de Miranda havia se licenciado e bacharelado em Filosofia, na primeira metade dos anos 1940, na denominada Faculdade de Filosofia do Recife (FAFIRE). Por volta dessa mesma época, graduou-se também em Letras Clássicas, já pela Universidade do Recife. Logo que terminados seus compromissos acadêmicos na cidade, embarcou para França, onde se doutorou em Filosofia pela Universidade de Paris e se aproximou da Fenomenologia. De volta a Pernambuco, Miranda ministrou aulas na Faculdade de Filosofia de Pernambuco e em julho de 1959 apresentou “como tese, na inscrição para concurso de provimento da cátedra de História e Filosofia da Educação do Curso de Professorado de Desenho, na Escola de Belas Artes de Pernambuco”²⁷² o trabalho: “Pedagogia do tempo e da história”. Mais tarde, em mais uma temporada pela Europa, pós-doutorou-se em Filosofia pela Universidade de Friburgo, na Alemanha, onde foi monitora do filósofo Martin Heidegger. Dona de uma erudição exemplar, Miranda cultivava um grande fascínio por idiomas, ao ponto de conseguir dominar mais de oito até o término de sua vida. Foi exatamente por meio desta habilidade que traduziu para o português a obra de seu mestre alemão: “Da experiência do pensar”.²⁷³

A parceria acadêmica entre Jomard Muniz de Britto e Maria do Carmo Tavares de Miranda durou por cerca de dois anos, tendo Britto contado durante esse período apenas com o dinheiro que ganhava em suas palestras sobre cinema, porém sempre amparado pelo auxílio fraterno de sua família. A função de “Especialista Temporário” não era remunerada, quando muito, o jovem professor recebia da catedrática um ou outro livro como estímulo e

²⁷¹ *Fuga para frente: o veneno do novo*. In: CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2013. p. 104.

²⁷² Epígrafe. In: MIRANDA, Maria do Carmo Tavares de. *Pedagogia do tempo e da história*. Recife: Imprensa Universitária, 1965.

²⁷³ GASPAR, Lúcia. Maria do Carmo Tavares de Miranda. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 05/01/2016.

agradecimento pelos serviços prestados.²⁷⁴ Entretanto, naquele momento, o crescimento pessoal de JMB passava menos por uma capitalização monetária e mais por um processo de engrandecimento intelectual, haja vista que, estava vivenciando de dentro da EBAP o processo de transição do pensamento didático-pedagógico tradicional para o pensamento pedagógico crítico. E isso se deveu à certeza compartilhada por João Alfredo, seguindo a linha interpretativa dos pensadores do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e da Escola Superior de Guerra (ESG), de que “intelectuais e técnicos deveriam guiar o país para o próximo patamar civilizacional”²⁷⁵.

Com a eleição de João Alfredo ao cargo de Reitor da Universidade do Recife, em 1959, depois da morte de Joaquim Amazonas, houve uma abertura para implantação de um novo modelo educacional, voltado sobremaneira para “formação do “saber cultivado” e da cidadania, que enseja, sobretudo, a partir da extensão cultural, um novo modelo de intelectualidade universitária no Brasil [...]”²⁷⁶. A esse painel de transição da formação educacional na universidade pública, que começava a deixar de lado “o cultivo da cultura clássica e socialmente desinteressada”²⁷⁷ pelo saber crítico e socialmente comprometido, somava-se o voluntarismo intelectual de boa parte da comunidade universitária, principalmente, dos discentes. Fato esse que ficaria evidenciado dentro em breve através da constituição e atuação dos setores político e cultural da União Nacional dos Estudantes (UNE), assim como pelo trabalho realizado pelo grupo de estudo do professor Paulo Freire à frente do Serviço de Extensão Cultural da UR.

Durante o período em que esteve vinculado à função de “Especialista Temporário”, Jomard Muniz de Britto vivenciou o espaço e as relações universitárias de modo a aprimorar tanto sua habilidade para docência quanto para ampliar suas redes de conexões intelectuais. Foi durante sua passagem pela Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP) que o jovem professor de filosofia conheceu e se aproximou das teorias pedagógicas desenvolvidas pelo educador Paulo Freire. Ao frequentar as aulas e as palestras de Freire,

²⁷⁴ *Fuga para frente: o veneno do novo*. In: CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2013. p. 104.

²⁷⁵ “A propósito de uma administração”: o reitorado de um vice-reitor. In: VERAS, Dimas Brasileiro. *Sociabilidades letradas no Recife: A Revista Estudos Universitários (1962-1964)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, 2010. p. 84. Algumas páginas mais adiante, esse mesmo pesquisador sinalizava que as ações reformistas iniciadas por João Alfredo “eram asseguradas com base em um projeto político-pedagógico e em justificativas dentro dos requisitos do léxico isebiano, numa tradução menos nacionalista do que regionalista deste discurso, aproximando a UR do Ministério da Educação e Cultura, mas por outro lado, vinculando-a aos projetos de desenvolvimento regional desenvolvidos por Celso Furtado à frente da SUDENE”. Cf., p. 92-93.

²⁷⁶ Op. Cit., p. 85.

²⁷⁷ Ibid., p. 85.

JMB havia visualizado em sua pretensão de readequar a formação educacional brasileira ao período de transição social-econômica a qual passava o país, através do processo de alfabetização e conscientização das massas, uma real oportunidade para por em prática a dialética existencialista então enunciada por Sartre.

Em 1962, enquanto Paulo Freire deixava o Movimento de Cultura Popular (MCP) para assumir a diretoria do Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife (SEC/UR), a convite do magnífico reitor João Alfredo, Jomard Muniz de Britto cada vez mais se afastava de suas atividades relacionadas à função de “Especialista Temporário”. A admiração do jovem professor de filosofia pelos preceitos pedagógicos desenvolvidos por Paulo Freire, aos poucos o conduziu a adentrar no campo de influência intelectual daquele educador. Foi assim que, oficialmente, em 1963, por intermédio da personalidade intelectual de Luis Costa Lima, JMB viu-se integrado como membro fixo do Projeto de Educação de Jovens e Adultos desenvolvido no Serviço de Extensão Cultural da UR.²⁷⁸

Criado em meio a um “contexto de intensa crise político-pedagógica e de tentativas de revitalização escolar”²⁷⁹, como assim desejavam boa parte dos discentes alinhados à gestão da União Nacional dos Estudantes (UNE) bem como aqueles docentes de formação progressista, o Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife assumia como objetivo institucional a criação de uma ponte eficaz que unisse a universidade ao povo. Com vistas a incentivar o desenvolvimento da região Nordeste, os membros do SEC/UR promoveram inúmeras atividades educativas através da difusão cultural (teatro, cinema e rádio), da realização de cursos de extensão (Sistema Paulo Freire de Educação), da publicação de boletins de atividades mensais e da publicação de artigos através da revista “Estudos Universitários”.

Contando com o apoio simbólico e político do reitor João Alfredo, Paulo Freire teve total liberdade para compor sua equipe de profissionais. Boa parte destes oriundos do Movimento de Cultura Popular (MCP). Segundo Veras, “a crescente politização partidária do MCP, por influência do Partido Comunista Brasileiro, havia tornado mais segmentado o

²⁷⁸ Muito embora, apenas em 14 de janeiro de 1963, o contrato de Jomard Muniz de Britto no exercício da função de Especialista Temporário tenha sido extinto, através de sua não renovação por parte da professora Maria do Carmo Tavares de Miranda, já em 1962, o jovem professor de filosofia inicia suas atividades junto ao SEC. Há de se esclarecer ainda que, oficialmente dispensado da função que exercia junto à professora Miranda, Britto, logo em seguida, é convocado para ministrar aulas junto ao professor da EBAP, Paulo Rosas, na disciplina “Psicologia da Educação”. CORTEZ, Marcius. *O golpe na alma*. São Paulo: Pé-de-chinelo Editorial, 2008. p. 46.

²⁷⁹ “A Universidade do Recife quer educar as massas”: reforma universitária e a equipe de Extensão Cultural da Universidade do Recife. In: VERAS, Dimas Brasileiro. *Sociabilidades letradas no Recife: A Revista Estudos Universitários (1962-1964)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, 2010. p. 110.

ambiente de trabalho”²⁸⁰ naquele espaço de construção cultural, dificultando sobremaneira as tomadas de decisões entre seus membros. Dessa forma, alguns dos principais católicos progressistas que inicialmente fizeram parte do grupo fundador do Movimento de Cultura Popular e que haviam trabalhado com Paulo Freire optaram por sair do Movimento, acompanhando o educador, a fim de contribuir com o recém-formado Serviço de Extensão Cultural.

A equipe do Serviço de Extensão Cultural da UR é então montada com a participação desta tendência católica do qual fazia parte Jarbas Maciel, Juracy Andrade, Anita Paes Barreto, Padre jesuíta Paulo Menezes e o Padre secular Almeri Bezerra. A equipe contou também com o apoio imprescindível das professoras que pesquisavam com Paulo Freire a educação de jovens e adultos desde o final dos anos 1950, como a própria esposa do educador, Elza Freire, Dulce Chacon, Judite Ribeiro, acrescidas depois por Maria Adozinha Monteiro Costa, Astrogilda de Carvalho Paes de Andrade, Dulce Campos e Aurenice Cardoso.²⁸¹

Divididos em três núcleos de ações estratégicas, o “Setor de Educação de Base”, a “Secretaria Geral de Serviços de Secretaria” e o “Setor de Documentação”²⁸², tais colaboradores foram fundamentais no processo de construção de um projeto de extensão universitária de nítidas características reformistas. A prerrogativa estabelecida por Paulo Freire de viabilizar uma educação popular a partir da democratização da cultura transformou o Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife numa instituição ímpar no país. Ao integra-se aos quadros do SEC, Jomard Muniz de Britto foi designado para trabalhar no “Setor de Educação de Base”, mais especificamente, no “Setor de Extensão em Nível Superior”, onde um grupo interdisciplinar de pesquisadores e professores desenvolviam os cursos de extensão, as palestras e as pesquisas direcionadas à compreensão do que naquele momento classificava-se de “realidade brasileira”²⁸³.

Assim, foi através do curso “Realidade Brasileira” ministrado em coparticipação com os professores Paulo Freire, Roberto Cavalcanti, Juracy Andrade e Luiz Costa Lima que Jomard Muniz de Britto inaugurou sua trajetória como extensionista dentro do SEC.²⁸⁴ É importante destacar que, em menos de um ano de atividades, o Serviço de Extensão Cultural

²⁸⁰ Op. Cit., p. 115.

²⁸¹ Ibid., p. 116.

²⁸² Ibid., p. 113.

²⁸³ Ibid., p. 118.

²⁸⁴ “A Universidade do Recife quer educar as massas”: reforma universitária e a equipe de Extensão Cultural da Universidade do Recife. In: VERAS, Dimas Brasileiro. *Sociabilidades letradas no Recife: A Revista Estudos Universitários (1962-1964)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, 2010. p. 123.

da Universidade do Recife já havia angariado considerável repercussão dentro e fora do Estado. Desde o primeiro semestre de 1962, quando a UNE Volante esteve no Recife promovendo atividades de conscientização política entre o corpo estudantil da cidade, os convites para realização de cursos de extensão em outras universidades espalhadas pelo país (tendo sido a Universidade de Brasília a maior colaboradora) se avolumaram projetando as ideias e práticas do Serviço em nível nacional²⁸⁵.

Por meio dessa rede de colaboração acadêmica, ainda em 1962, a coordenação do SEC foi convidada pelo Ministério da Educação e Cultura para integrar o grupo de profissionais que naquele momento executavam o plano emergencial de erradicação do analfabetismo recentemente lançado pelo Presidente João Goulart. Logo em seguida, no começo de 1963, o método de alfabetização desenvolvido por Paulo Freire passou por um dos seus maiores desafios: a promoção da alfabetização de 300 adultos na cidade de Angicos no Rio Grande do Norte.²⁸⁶ Bem sucedido nessa cidade, com todas as suas fases de aplicabilidade idealizadas desde as experiências mais incipientes à frente da Diretoria de Educação e Cultura do SESI bem como aquelas mais significativas desenvolvidas no MCP, o modelo de educação de Paulo Freire passou então a ser incorporado pelo Plano Nacional de Alfabetização (PNA) para que fosse aplicado em todo país²⁸⁷.

Dessa forma, o Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife, inicialmente localizado nos fundos da Faculdade de Direito do Recife (FDR), ganhava uma visibilidade nunca antes conseguida sequer por qualquer instituição de ensino superior no país. Diante de tamanha aparição, os trabalhos e a responsabilidade do SEC também haviam aumentado. Assim, com a intenção de garantir a otimização dos núcleos estratégicos que compunham sua estrutura burocrática e intelectual, duas novas comissões de atuação foram

²⁸⁵ Op. Cit., p. 120.

²⁸⁶ Um pouco antes da experiência de Angicos (RN), o modelo de alfabetização de Paulo Freire havia sido testado com sucesso na Paraíba. O grupo responsável pela aplicação do modelo paulofreireano no estado vizinho tinha sido capacitado pelos membros extensionistas do CEC, em julho de 1962, e estava vinculado à Companhia de Alfabetização Popular da Paraíba (CEPLAR). O grupo alfabetizado pelos membros da CEPLAR foi de “empregadas domésticas envolvidas com a luta pelo registro em carteira das profissionais da sua categoria”. Paulo Freire e o Serviço de Extensão Cultural. In: TEIXEIRA, Wagner da Silva. *Educação em tempos de luta: histórias dos movimentos de educação e cultura popular (1958-1964)*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense (UFF), 2008. p. 100. Para informações mais detalhadas sobre a atuação dos membros do SEC na cidade de Angicos, sugerimos a leitura do seguinte subcapítulo da tese mencionada nesta nota: “Paulo Freire: de Angicos para o MEC”.

²⁸⁷ “A Universidade do Recife quer educar as massas”: reforma universitária e a equipe de Extensão Cultural da Universidade do Recife. In: VERAS, Dimas Brasileiro. *Sociabilidades letradas no Recife: A Revista Estudos Universitários (1962-1964)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, 2010. p. 126. Segundo Marcius Cortez, o objetivo do Plano Nacional de Alfabetização (PNA), “era criar vinte mil círculos de cultura para atingir dois milhões de brasileiros e cada círculo, em dois meses, educava trinta alunos [...]”. CORTEZ, Marcius. *O golpe na alma*. São Paulo, Pé-de-chinelo Editorial, 2008. p. 15.

criadas para centralizar os trabalhos advindos com a absorção do Plano Nacional de Alfabetização: a Comissão Nacional e a Comissão Regional de Cultura Popular. A primeira dirigida por Paulo Freire e a segunda dirigida por Jomard Muniz de Britto.²⁸⁸

As funções precípua dessas duas novas Comissões do SEC estavam baseadas na promoção da alfabetização e da conscientização “através de projetos sócio-culturais e de políticas públicas de fomento à cultura popular”²⁸⁹. Para melhor execução de suas funções, foram criados grupos volantes formados por estudantes da própria universidade que naquele momento se mostravam interessados em colaborar com a disseminação do Projeto de Educação de Jovens e Adultos. Esses grupos eram capacitados pelo professor Jomard Muniz de Britto, através de curso intensivo, para que pudessem, em suas atuações pelo Estado de Pernambuco bem como em outras regiões do país, promover a capacitação de novos coordenadores educativos em seus respectivos círculos de cultura. Sobre esse período de sua trajetória intelectual, Britto em entrevista ao professor Paulo Cunha lembrava que tais cursos eram desenvolvidos com o intuito de “dar formação aos alfabetizadores – que, aliás, não eram alfabetizadores, eram conscientizadores. Formávamos os que iam dar aulas de alfabetização”²⁹⁰.

Outras importantes contribuições de Jomard Muniz Britto junto ao SEC foram seus artigos publicados na revista “Estudos Universitários”.²⁹¹ Dentre eles, certamente, aquele que havia adquirido maior repercussão dentro da comunidade letrada recifense foi “Educação de adultos e unificação da cultura”, publicado no primeiro trimestre de 1963. Neste texto, Britto trazia em primeiro plano uma detalhada reflexão sobre a especialidade do Projeto de Educação de Jovens e Adultos ao analisá-lo numa perspectiva antropológica e fenomenológica a partir da relação entre homem e cultura.

Assim, movido por tal convicção, JMB esclarecia que o método educativo desenvolvido pela equipe de intelectuais e educadores liderada pelo professor Paulo Freire nada tinha de ou a “propor” aos adultos analfabetos. Pelo menos não em termos de sobreposição de uma carga cultural estranha à realidade dos adultos em processo de alfabetização. Segundo Britto, os coordenadores educativos, em suas atividades junto aos círculos de cultura, tinham como missão apresentar os educandos a si mesmos e assim fazê-los reconhecerem-se em suas respectivas realidades existenciais. Nada de propor “novidades”

²⁸⁸ Op. Cit.

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ *Fuga para frente: o veneno do novo*. In: CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2013. p. 104.

²⁹¹ Por ordem de publicação: “O problema da universidade” (1962), “Experiência de renovação do curso pedagógico” (1962) e “Educação de adultos e unificação da cultura” (1963).

ou simplesmente querer “instruí-los”, tratava-se muito mais de poder experimentá-los (no sentido mesmo de experiência, prática empírica) situando-os “no mundo e na história, numa realidade que se poderia sintetizar com a expressão “espaçotemporal” [...]”.²⁹²

Mais perspicaz do que essa primeira análise desenvolvida no artigo, na qual tratava de localizar o homem enquanto sujeito de cultura, independentemente de seu grau de alfabetização, seria o desfecho proposto pelo professor de filosofia para promoção da democratização da cultura. Segundo Britto, àquela altura, a democratização da cultura não poderia realizar-se deixando de considerar os canais de comunicação de seu tempo, ou seja, a modernidade. Assim, para promoção de uma educação de massas, na qual a unificação cultural²⁹³ surgia como premissa, os educadores deveriam se utilizar de instrumentos e/ou canais que facilitassem tal processo: a comunicação de massa ou a *mass media*.²⁹⁴

As “comunicações de massa” representam, independentemente das limitações e necessidades ideológicas, influentes “técnicas sociais” que, em si mesmas, colocam o homem como centro de universalidade espaçotemporal. Negá-las no processo de democratização cultural seria fugir ao impacto ou simplificar uma realidade de perspectivas tão amplas como a educação de adultos.²⁹⁵

Ainda seguindo o fio da argumentação de JMB, “dentro da “cultura de massa”, a dialética entre os valores quantitativos e os qualitativos menos do que nunca” poderiam ser contrapostos, pois enquanto que na primeira concepção vigorava os valores e as regras do mercado, na segunda, operava-se “pela disponibilidade de serem rompidas certas estruturas anestesiadas, psicológica e socialmente, através de algumas personalidades de exceção”, os quais Britto classificava como “artistas de gênio”²⁹⁶. Em termos de realidade brasileira, para o professor de filosofia, essa produção cultural qualitativa, promotora de rupturas, estaria representada pelo que se vinha fazendo nos cineclubes de Belo Horizonte e de Natal, nos Museus de Arte Moderna, no movimento do Cinema Novo com o lançamento de “Os cafajestes”, “Assalto ao trem pagador” e “Barravento”, por exemplo, e na Bossa Nova através

²⁹² Educação de adultos e unificação da cultura. In: BRITTO, Jomard Muniz de. Estudos Universitários: Revista de Cultura da Universidade do Recife. Volume 4. Recife: Imprensa Universitária, 1963, p. 61.

²⁹³ Entenda-se unificação da cultura como a síntese processada entre os elementos da cultura popular e da cultura erudita para a promoção de uma cultura mais amplificada, de massa.

²⁹⁴ Educação de adultos e unificação da cultura. In: BRITTO, Jomard Muniz de. Estudos Universitários: Revista de Cultura da Universidade do Recife. Volume 4. Recife: Imprensa Universitária, 1963, p. 65.

²⁹⁵ Op. Cit., p. 65-66.

²⁹⁶ Ibid., p. 67.

das composições de João Gilberto, Juca Chaves, Carlos Lyra, Tom Jobim e Vinícius de Moraes²⁹⁷.

No entanto, é importante observar que, naquele momento, o Brasil vivenciava um clima de tensão pré-revolucionária. O crescimento da polarização ideológica encaminhava cada vez mais o país para um possível confronto armado. Os setores conservadores e progressistas da sociedade diariamente enfrentavam-se no campo político-institucional através da troca de acusações e da trama de conluíus com a finalidade da hegemonização de forças. Imerso nesse cenário de confrontação ideológica bem como de desconfiança generalizada, não obstante seu crescente destacamento dentro do governo João Goulart, o Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife passou então a ser alvo de perseguição política. Segundo a interpretação de Marcius Cortez: “O método Paulo Freire provocou a ira das classes dominantes exatamente porque a sua pedra fundamental voltava-se para a libertação do povo. O Brasil alfabetizado e conscientizado faria uma diferença brutal”²⁹⁸ nos certames eleitorais subsequentes.

O clima de patrulhamento ideológico baseado em denúncias (algumas jamais comprovadas) de subversão se acentuaria entre os anos de 1963 e 1964 na capital pernambucana.²⁹⁹ A fama angariada por Paulo Freire e o sucesso do seu método de educação passariam dentro em breve a ser discutidos de maneira dicotômica nos principais jornais do país. “Para um setor da imprensa, ele fazia parte do esquema subversivo que iria solapar as instituições brasileiras [...] Para outra facção da imprensa [...] Paulo Freire era o “símbolo da sociedade em trânsito”, “o fim da terrível chaga do analfabetismo”³⁰⁰. Contudo, antes mesmo da chegada das eleições democráticas programadas para 1965, o Estado Democrático de Direito Brasileiro foi vitimado pelo Golpe de 1964. Para os vários partidos de esquerda envolvidos na luta política democrática acabava, naquele ano, o sonho da revolução brasileira, já para os membros do SEC, havia ficado a sensação de interrupção de um processo natural de democratização cultural. Em outras palavras, punha-se fim a:

²⁹⁷ Ibid., p. 69.

²⁹⁸ CORTEZ, Marcius. O golpe na alma. São Paulo, Pé-de-chinelo Editorial, 2008. p. 22.

²⁹⁹ À época, ganharia repercussão nacional o caso dos projetores de slides importados da Polônia. Segundo a acusação, legitimada pelos principais canais de comunicação midiática daquele momento, tais projetores teriam sido adquiridos por meio de licitações fraudulentas que além de lesar o erário público serviram também para financiar o comunismo naquele país membro da URSS. Em contrapartida, Marcius Cortez, em seu livro nos revela que durante o tempo em que frequentou o SEC jamais ouviu Paulo Freire falar em revolução ou em tomada do poder. Pelo contrário, segundo o ex-membro do SEC, “escutei, muitas vezes, ele dizer que estávamos numa luta política e o que nos cabia era abrir espaço para alfabetizar e conscientizar o povo brasileiro”. Op. Cit., 44.

³⁰⁰ Ibid., p. 30.

Tempos de esperança quando a experiência de vida podia aglutinar no mesmo período imaginário, enquanto sintoma em sintonia, pensadores tais como Maritain e o jovem Marx, Gabriel Marcel e talvez Heidegger, Mounier e Álvaro Vieira Pinto... “pelo direito de pensar livremente, condições necessárias à formação de futuros e autênticos líderes”. Não apenas sonhos de um Reitor, mas possivelmente utopias da democratização cultural pelas vertentes de Karl Mannheim. Ou nas veredas do radicalmente nosso Paulo Freire. Expectativas de mudança, reformas de base, planejamentos. A SUDENE intercalando Universidades e Movimentos de Cultura Popular.³⁰¹

Nessa esteira, “Recife pós-golpe foi sórdido. Não foram apenas as delações, as adesões de última hora, as torturas, os assassinatos, as prisões arbitrárias, o medo institucionalizado. O pior foi que ficou sendo visto como normal arrebataram os subversivos ou então difamá-los”³⁰². Após a perseguição e prisão dos principais líderes do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e da Ação Popular (AP) atuantes no Recife, boa parte dos membros do Serviço de Extensão Cultural da UR teve de responder a Inquéritos Policiais Militares (IPMs), alguns deles tendo sido encarcerados por dias e até meses.

José Laurenio de Melo, Luiz Costa Lima, Juracy Andrade, Paulo Pacheco, Almeri foram severamente punidos. Na prisão, eles reafirmaram sua identificação com o trabalho de Paulo Freire e seu respectivo engajamento na democratização da cultura. Para Arthur Carvalho, não houve comida. Nos seus primeiros dias de cadeia, o escritor e cronista baiano não viu a cor do feijão com arroz.³⁰³

O tratamento com Paulo Freire não seria diferente. No período de um mês, o educador chegou a ser conduzido para a sede do IV Exército, localizado no Bairro da Boa Vista, por duas vezes. A perseguição contra o Diretor da Comissão Nacional de Cultura Popular do SEC só aumentaria, até que, após sua última soltura, Freire resolveu viajar para o Rio de Janeiro, onde encontrou asilo na Embaixada da Bolívia e de lá rumou para o Chile. No país andino, o educador ficaria exilado por longos dezesseis anos.

A perseguição política também não deixaria passar incólume o Diretor da Comissão Regional de Cultura Popular do SEC. Com Jomard Muniz de Britto, o alarde dado à autoridade militar havia sido publicado nos principais jornais da capital. Temendo a vinculação do nome de Britto à sua pessoa, haja vista que, todos aqueles intelectuais ligados ao círculo de atuação de Paulo Freire, naquele momento, estavam sendo alvo de investigação (IPM), a professora Maria do Carmo Tavares de Miranda achou por “bem da verdade e para

³⁰¹ BRITTO, Jomard Muniz de. SINTOMAS & SINTONIAS de uma GERAÇÃO REVISITADA. In: Estudos Universitários: revista de cultura da Universidade Federal de Pernambuco. v. 24/25; n. 5/6; dez 2004/2005. p. 28.

³⁰² CORTEZ, Marcius. O golpe na alma. São Paulo, Pé-de-chinelo Editorial, 2008. p. 46.

³⁰³ Op. Cit., p. 44.

esclarecimentos presentes e futuros” noticiar o desligamento do jovem professor de filosofia de sua tutela acadêmica. Assim, em 18 de maio de 1964, foi publicada a seguinte “DECLARAÇÃO”³⁰⁴:

A professora MARIA DO CARMO TAVARES DE MIRANDA, catedrática, por concurso, de História e Filosofia da Educação, da Escola de Belas Artes de Pernambuco, da Universidade do Recife, declara, a bem da verdade e para esclarecimentos presentes e futuros, que o Snr. Jomard José Muniz de Brito não é seu auxiliar de ensino desde 14 (quatorze) de janeiro de 1963 (mil novecentos sessenta três), quando teve o pedido de contrato para auxiliar da referida cadeira, cancelado por ela, conforme prova a carta escrita naquela data ao Snr. Diretor da Escola de Belas Artes, na qual textualmente dizia não mais pedir que o referido auxiliar tivesse seu contrato renovado.³⁰⁵

Muito embora não soubessem, Jomard Muniz de Britto juntamente com outros intelectuais, jornalistas e artistas plásticos atuantes no Recife, desde o final da década de 1950, já vinham sendo monitorados pelo Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS). Uma nítida demonstração de que o patrulhamento intelectual operado por parte de instituições ligadas ao Estado não era recente, ou simplesmente advindo com o golpe civil e militar de 1964, mas que havia sido transformado em prática compulsória, pelo menos, desde os acontecimentos geopolíticos mais significantes do final da década de 1950, tais como: a Revolução Cubana, a disseminação das atividades das Ligas Camponesas em Pernambuco e etc. Veja-se, por exemplo, o conteúdo do prontuário 1506, criado à época pela Secretaria de Segurança Pública do Recife, para vigiar às atividades políticas e jornalísticas de Celso Marconi, entre os anos de 1957 e 1968.

No prontuário do jornalista consta uma “lista de antecedentes”, que segundo interpretação dos militares, seriam atividades consideradas subversivas que o ligariam ao Comitê Central de Moscou. De acordo com tal lista, seu primeiro ‘ato subversivo’ teria sido a assinatura de um manifesto publicado no Jornal do Commercio por artistas e intelectuais recifenses em solidariedade aos confrades portugueses que naquele momento sofriam com a escalada autoritária perpetrada por Antônio de Oliveira Salazar. Entre os inúmeros assinantes desse documento destacavam-se nomes como os de: Jomard Muniz de Britto, Evaldo Coutinho, Padre Daniel Lima, Ariano Suassuna, Amaro Quintas, Joel Pontes, José Laurenio de Melo, Reynald Fonseca, Paulo Cavalcanti, José Gonçalves de Oliveira, entre outros. Em suas linhas, o referido manifesto trazia as seguintes declarações:

³⁰⁴ “Declaração”. Jornal do Commercio (PE). 18/05/1964.

³⁰⁵ Op. Cit.

Os intelectuais e os artistas do Recife, cidade intransigente, na defesa das liberdades públicas e do direito do homem, juntam sua voz a de seus confrades do Rio de Janeiro e de S. Paulo na mesma e fraterna solidariedade aos intelectuais e artistas portugueses, despojados há 1 quarto de século, da condição primeira da inteligência, a liberdade de criação e de expressão que sempre deu ao povo português imperecível glória.

Igualmente, proclamam que as homenagens prestadas oficialmente pelas autoridades brasileiras ao alto representante do governo português não devem ser entendidas como apoio ou apenas tolerância dos intelectuais e artistas brasileiros ao regime que, a pretexto da ordem e da finança, cerceando o que de mais autêntico existe no espírito de Portugal de nossos dias.³⁰⁶

A partir desse ponto de vista, a declaração escrita e publicada pela professora Maria do Carmo Tavares de Miranda, em 1964, apenas surgia como mais uma ‘prova’ acostada à ‘personalidade subversiva’ do professor Jomard Muniz de Britto, aos olhos dos militares. Tanto assim que, tal publicação, não havia conduzido o jovem professor de filosofia à prisão imediata. Seu encarceramento aconteceria quatro meses depois. Antes disso, JMB, dividido entre suas aulas ministradas na Escola de Belas Artes de Pernambuco, no Instituto de Educação de Pernambuco e na Faculdade Católica de Filosofia, encontrou espaço para organização e publicação de seu primeiro livro: “Contradições do homem brasileiro”.

Para aquele momento, esse livro-ensaio, como anos mais tarde seria classificado, constituía-se como uma ousadia política além de ter se configurado como uma das mais originais reflexões acerca da relação entre o homem brasileiro e sua transformação espaço-tempo-cultural. Segundo, Eduardo Portella, diretor à época da “Coleção Brasil Hoje”, publicada pela “Editora Tempo Brasileiro”, o livro de Britto destacava-se por consubstanciar:

[...] uma filosofia da educação para o Brasil, esforça-se por pensar o homem brasileiro de hoje, através da experiência de uma geração e por meio de afinidades refletidas em textos da literatura e da música popular, moderna e contemporânea. Utiliza, para isto, uma técnica de redução, texto-síntese, caminho que possibilita uma participação maior do leitor. É basicamente um trabalho inspirado pelo empenho em contribuir para o processo revolucionário brasileiro, sem esquemas de simplificação [...].³⁰⁷

No entanto, mal havia sido publicado, “Contradições do homem brasileiro” foi logo retirado das prateleiras da Livraria Nordeste. O livro-ensaio foi considerado pelos

³⁰⁶ Secretaria de Segurança Pública. Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco. Prontuário 1506 referente a Celso Marconi de Medeiros Lins. Manifesto de Artistas e Intelectuais (cópia datilografada).

³⁰⁷ Apresentação. In: BRITTO, Jomard Muniz de. Contradições do homem brasileiro. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1964.

militares, juntamente com alguns outros títulos, propagador de conteúdo subversivo.³⁰⁸ Contudo, nada continha de perigoso, uma vez que não se encaixava nos moldes de uma produção literária panfletária, ao contrário, seguia uma proposta estetizante aos moldes da discussão anteriormente explorada pelo professor no artigo: “Educação de adultos e unificação da cultura”. Dessa forma, o livro apresentava-se quase como uma extensão deste artigo.

Seis capítulos constituíam o livro-ensaio: “Contradições da cultura”, “Educação: experiência do tempo”, “Realidades próximas e realidades exigidas”, “Educação integrada”, “Ideologia e concepção do mundo”, e por fim, “Cultura brasileira”. Recheado de citações de obras literárias de autores como Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Graciliano Ramos, Vinícius de Moares, Millôr Fernandes e Guimarães Rosa, o livro de JMB surgia como uma obra fundamentalmente existencialista, escrito com a pretensão de se discutir e relacionar as possíveis interpretações da realidade brasileira através das seguintes palavras-chave: cultura, homem, mundo, criação e história. Era o que revelava o próprio autor quando em suas primeiras páginas oferecia ao leitor o seu objetivo e logo em seguida justificava-o:

Desejamos interpretar ou compreender, não apenas esquematizar ou entender fixamente. O conhecimento de algo como forma de interpretação exprime-se pela realidade do sujeito ou grupo de pessoas que interpretam e pela existência de objetos, ideias e acontecimentos a serem interpretados. Por isso, toda interpretação se auto-reconhece dinâmica, mas limitada pela existência de seus autores e de sua época.

Como perguntar pelo sentido da cultura, se antes não indagamos pelo *homem* que a faz, pelo *mundo* com o qual se defronta, pela *criação* como necessidade de exteriorização e comunicação, pela *história* enquanto passado que nos condiciona, presente no qual intervimos e futuro de nossas contradições e projetos? Qual desses termos o mais amplo? Qual nos oferece uma vivência mais imediata, próxima e consistente?³⁰⁹

Ao desenvolver tal perspectiva em seus cinco primeiros capítulos, entrelaçando, inicialmente, a noção de homem e mundo e, em sequência, a de educação e integração cultural, Britto chegava ao último capítulo de sua obra munido de uma maquinaria capaz de defrontar-se com as “múltiplas e contraditórias experiências de Brasil”³¹⁰. Para o professor de filosofia, à época, existiam delimitadas pelo menos duas tendências de expressividade que poderiam caracterizar a cultura brasileira: uma explícita e/ou indireta baseada no momento

³⁰⁸ Projeto Marcas da Memória. Ministério da Justiça. Comissão de Anistia. Entrevista de Jomard Muniz de Britto. 17/01/2012. P.13.

³⁰⁹ Contradições da cultura. In: BRITTO, Jomard Muniz de. Contradições do homem brasileiro. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1964. p. 11.

³¹⁰ Cultura brasileira. In: Op. Cit., p. 87.

histórico-social vivenciado no país e outra centralizada no homem enquanto radicalidade subjetiva a partir das mesmas preocupações histórico-sociais. Contudo, ambas refletidas tanto pelo universo cultural popular quanto pelo erudito, e mais recentemente, sintetizadas pelos meios de comunicação de massa. Como exemplos profícuos dessa unificação cultural representadas pelas duas tendências acima discriminadas, o autor destacava os movimentos do Cinema Novo e da Bossa Nova.

Entretanto, em setembro de 1964, havia chegado a hora de Jomard Muniz de Britto; surpreendido em casa por uma escolta armada, o professor de filosofia foi detido pelos militares sob a alegação de ter contribuído para subversão através do trabalho realizado no SEC. Naquela ocasião, JMB foi então conduzido ao Forte das Cinco Pontas, onde teve de prestar depoimento a um Oficial Militar considerado intelectual, encaminhado do Rio de Janeiro, para lidar com os membros da equipe de Paulo Freire. Segundo Britto, o Major Paes, “queria que a gente concordasse que, com esse Sistema de Paulo Freire, com esse trabalho nosso, a gente estava colaborando para o Comunismo”³¹¹. Posicionamento que foi rechaçado pelo professor de filosofia ao argumentar ironicamente que: “Olha, eu não posso aceitar isso por hipótese alguma, Paulo Freire vai à missa todo domingo! E nunca se falou em Comunismo nas palestras”³¹².

Dessa forma, por manter-se coeso com seu juízo intelectual, Jomard Muniz de Britto ficou detido por cerca de 20 dias naquele Forte. A cela em que haviam colocado Britto estava ocupada naquele momento por dois dos principais militantes políticos de esquerda em atividade no Estado: Gregório Bezerra do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e Joel Câmara da Vanguarda Leninista (VL). Sobre esse episódio, mais especificamente, a respeito da escolha dos militares de colocar um intelectual (sem vínculo partidário declarado) junto a dois dos exponenciais personagens da luta revolucionária da época, Britto, em reflexão anos mais tarde, revelaria que tal procedimento fazia parte de uma pedagogia militar arguta. Nesse sentido, perguntava-se então o professor de filosofia:

Por que motivo eles colocaram os jovens intelectuais ligados a Paulo Freire na mesma cela, que era uma cela dupla, com Gregório Bezerra e Joel Câmara? Por quê? ... Os dois já eram inimigos, inimigos assim, inimigos ideológicos, super ideológicos e eles sabiam disso e botaram a gente lá pensando que a gente iria brigar [...].³¹³

³¹¹ Projeto Marcas da Memória. Ministério da Justiça. Comissão de Anistia. Entrevista de Jomard Muniz de Britto. 17/01/2012. P.7.

³¹² Op. Cit., p.7.

³¹³ Ibid., p. 9.

Não foi o que aconteceu. A convivência entre os três prisioneiros foi a mais profícua possível. Muito embora debilitante, o tédio existencial impingido pela limitação das liberdades individuais foi transformado a certa altura do encarceramento em aulas proferidas por JMB. Segundo o relato de memória de Britto, tanto Joel quanto Gregório haviam sido muito gentis com ele, ao ponto de pedirem que lhes ensinasse, respectivamente, um pouco de história da arte e de francês. Solicitação que foi atendida pelo professor, mas que não se estendeu por muito tempo.³¹⁴ Por volta da segunda semana de reclusão, confirmando a previsibilidade de Gregório Bezerra, JMB foi solto. De volta ao convívio social no mesmo dia em que estreava na cidade o longa-metragem “Deus e o diabo na terra do sol”, Britto reinauguraria sua liberdade abraçando a arte cinematográfica (e a chamada esquerda festiva) ao prestigiar o filme do seu amigo Glauber Rocha.

No entanto, as consequências de sua prisão não tardariam a chegar. Pouco depois de solto, JMB receberia a notícia de que não poderia mais lecionar nas instituições as quais estava vinculado. Em finais de 1964, aos vinte e sete anos de idade, Jomard Muniz de Britto viu-se forçosamente aposentado da Universidade do Recife e impedido de lecionar na Faculdade Católica de Filosofia. A prisão havia lhe custado sua empregabilidade junto aos órgãos ligados (in)diretamente ao Governo Federal em Recife. Não obstante, situação diferente vivenciaria o professor na Paraíba pelo menos até 1968. Contratado para ensinar na Faculdade de Filosofia, desde 1961, por intermédio do prestígio e da proteção acadêmica do professor José Rafael de Menezes, em 1º de março de 1964, JMB fixava-se ao quadro de professores daquela instituição de ensino, sem sofrer nenhuma retaliação ou perseguição política, mesmo depois de sua prisão no Recife.

Há de se destacar que, mesmo impossibilitado de exercer suas atividades profissionais na capital pernambucana, Jomard Muniz de Britto não abandonou as amizades aqui conquistadas, muito menos abriu mão da vida boêmia e cosmopolita da urbe. É bem verdade que a vida cultural do Recife depois de 1964 não era mais a mesma de antes, tanto assim que os membros do SEC haviam se acostumado a classificar a cidade como “Madagascar”, pois àquela altura apresentava-se “quente, acéfala, emburrecida, imersa num vazio tumular”³¹⁵. O peso dessas palavras representava o sentimento de desesperança flagrante entre boa parte dos intelectuais progressistas da cidade. Por outro lado, para aqueles que haviam aderido ao regime de exceção, tendo na figura emblemática de Gilberto Freyre seu maior exemplo, os novos tempos foram marcados pelas concessões de privilégios

³¹⁴ Ibid., p. 9.

³¹⁵ CORTEZ, Marcus. O golpe na alma. São Paulo, Pé-de-chinelo Editorial, 2008. p. 49.

políticos e pela expansão de suas influências dentro da comunidade acadêmica e os espaços de cultura.

Entretanto, a inércia que havia afetado aqueles setores culturais e intelectuais considerados opositores à ditadura civil e militar, a partir de 1965, com o surgimento dos grupos Construção e Raiz, ao poucos, foi-se desfazendo. O lançamento de shows-pesquisa como “Cantochão”, “Calabar”, “Pregão” e “Louvação”, montados pelos integrantes do primeiro grupo, assim como as discussões orientadas pelos “Ensaio” temáticos do segundo, reposicionaram no cenário cultural da cidade uma nova rede de sociabilidade letrada.³¹⁶ Exatamente nesse período, entre 1965 e 1967, Jomard Muniz de Britto despontaria como um dos principais interlocutores da cultura modernista no Recife.

A contratação de JMB pelo Jornal do Commercio, em meados de 1965, para atuar como colaborador cultural, inicialmente, responsável pela escritura da coluna “Música”, logo depois reclassificada como “Show”, havia o projetado como um dos principais intelectuais da cidade a refletir sobre a cultura de massa. Assim, através das montagens do Grupo Construção, das discussões angariadas pelo Grupo Raiz, bem como pela publicação de artigos em sua coluna semanal, o professor de filosofia ajudaria a propagar entre a classe intelectual recifense o movimento estético-musical representado pela Bossa Nova, especialmente, em sua vertente nacionalista.³¹⁷ Uma de suas primeiras atuações nessa direção foi a palestra proferida na 1ª Semana de Arte da FAFIRE intitulada “Música Popular Brasileira”³¹⁸.

Não tardaria muito, os primeiros desdobramentos dessa palestra proferida por Britto, logo se estenderiam para as páginas de sua coluna jornalística. Veja-se, por exemplo, a divulgação na íntegra do texto utilizado como roteiro para apresentação do Festival Bossa I, realizado na Paraíba naquele mesmo momento: “Porque Gostamos da Bossa Nova”³¹⁹. Encarado como um movimento cultural que tomava posição através de suas composições nacionalistas, além de promotor de uma modernização estética em seu campo de expressão, a

³¹⁶ As orientações, objetivos e discussões trazidas à tona pelos Grupos Construção e Raiz no cenário pós-golpe militar na capital pernambucana foram especificamente discutidos no capítulo anterior.

³¹⁷ Muito embora, apenas a partir de 1965, o ritmo-descompassado da Bossa Nova tenha sido mais incisivamente refletido e divulgado por Jomard Muniz de Britto em sua coluna no JC, desde o período de sua presença junto ao Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife, as músicas de Antônio Carlos Jobim, João Gilberto, Roberto Menescal e Vinícius de Moraes já despertavam sua atenção. Tanto assim que, nas festas promovidas pelos integrantes do SEC, boa parte delas protagonizadas na casa de Luiz Costa Lima, a Bossa Nova despontava como o ritmo preferido. *Fuga para frente: o veneno do novo*. In: CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2013. p. 104.

³¹⁸ “I Semana de Arte da FAFIRE”. Jornal do Commercio (PE). 09/06/1965. Artes e artistas, p. 6.

³¹⁹ “Porque gostamos da bossa nova”. Jornal do Commercio (PE). 13/06/1965. P. 7. Esse texto já fora discutido mais detidamente no capítulo anterior.

Bossa Nova era então louvada por Jomard Muniz de Britto em seus artigos por sua reapropriação das ideias modernistas (Semana de Arte Moderna de 1922).

Inicialmente discutida através do artigo “De Noel Rosa à Bossa Nova”³²⁰ (em duas publicações), aquela nova expressividade musical também seria problematizada pelo professor de filosofia por seu comprometimento com a realidade brasileira através dos artigos “Primeiros Ensaio da BN Nacionalista” e “Ainda BN Nacionalista”³²¹. Nos dois primeiros artigos, Jomard Muniz de Britto preocupava-se em localizar Noel Rosa como um dos legítimos representantes do modernismo na música popular brasileira, tanto através da percepção de características próprias daquele movimento cultural (1922-1935) em algumas de suas composições quanto em momentos de sua trajetória de vida. Assim, apontava o professor que:

A partir de sua posição no tempo, enquanto compositor e cantor, Noel Rosa se identifica com o “espírito modernista”. Menos com as origens da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, e muito mais com o seu pleno desenvolvimento em 1930 [...] Em relação à personalidade de Noel Rosa, consideramos seu primeiro ato modernista, de clara rebeldia, o abandono dos estudos de medicina [...] Teve a coragem de não se dobrar às imposições: agindo assim muito modernamente. Através da rebeldia, da recusa, do inconformismo se afirmaram um espírito de independência, o desejo de originalidade pessoal, a capacidade de autocrítica. Todas essas características bem modernistas; e, como síntese de todas elas, a busca de uma linguagem marcadamente individual [...].³²²

Assim, da mesma forma que os escritores modernistas buscavam expressar, através do reconhecimento e da valorização das tradições regionais, em seus romances e poemas, uma “alma-síntese” que representasse uma integração nacional (unidade na diversidade), as composições de Noel Rosa também estavam marcadas por tal procedimento. Segundo Britto, e por meio da confrontação das composições “Turunas da Mauricéia” e “Com que Roupa?”, podia-se depreender que o Poeta da Vila cantava:

[...] não por mera distração, mas por necessidade íntima. A vida se tornando canto. Foi assim que Noel Rosa descobriu a passagem das embotadas e canções sertanejas, típica e exclusivamente regionalistas, para uma forma urbanizada de música popular. Deste modo nasceu o samba: como expressão nacional, configurando o Brasil na sua totalidade, muito mais do que as

³²⁰ “De Noel Rosa à Bossa Nova”. *Jornal do Commercio* (PE). 11/07/1965. Segundo Caderno, p. 7. “De Noel Rosa à BN (II)”. *Jornal do Commercio* (PE). 18/07/1965. Segundo caderno, p. 7.

³²¹ “Primeiros Ensaio da BN Nacionalista”. *Jornal do Commercio* (PE). 25/07/1965. Segundo Caderno, p. 6. “Ainda BN Nacionalista”. *Jornal do Commercio* (PE). 01/08/1965. Segundo Caderno, p. 6.

³²² “De Noel Rosa à Bossa Nova”. *Jornal do Commercio* (PE). 11/07/1965. Segundo Caderno, p. 7.

emboladas. Por isso, Noel Rosa representa no panorama da música popular brasileira a tradução do espírito modernista.³²³

Já nos dois últimos artigos acima mencionados, JMB procurava relacionar a aura criativa processada por Noel Rosa, durante a década de 1930, com a crítica projetada em canções realizadas naquele momento pela Bossa Nova Nacionalista. Então, dizia o professor de filosofia: “As duas principais tendências reveladas pelas composições de Noel Rosa – o samba para mulher amada e o samba sobre a realidade brasileira – também se encontram nas músicas mais recentes da Bossa Nova”³²⁴. Chamando a atenção para que o leitor pudesse compreender no que consistia aquela nova fase da Bossa Nova, sem confundi-la com alguma espécie de ufanismo ou exaltação romântica de nossa paisagem ou arquétipo cultural, Britto apontava que Bossa Nova Nacionalista era aquilo que estava sendo realizado através das canções de Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Zé Kéti, Nara Leão, Sérgio Ricardo, entre outros. Assim, ao perguntar-se de forma retórica “o que será mesmo BN Nacionalista?”, Britto respondia se aproximando da concepção defendida por Glauber Rocha, àquela altura, operacionalizada na primeira fase do Cinema Novo:

Outra concepção, nem ufanista, nem irreverente, nem romantizada, nem amarga, como chega a ser a de Carlos Drummond de Andrade, nos primeiros versos do “Também já fui brasileiro” [...] Mais uma vez: é possível ser realista, sem amargura; é preciso manter uma capacidade crítica, sem desespero; é ainda permissível a confiança, sem ingenuidade. Para citar Glauber Rocha se poderia falar em “realismo crítico”, quando não se perde o lirismo, mas se contribui para a sua intensificação.³²⁵

Foi através destes e outros artigos também publicados em sua coluna semanal no *Jornal do Commercio*, que, em 1966, Jomard Muniz de Britto amealhou o material intelectual necessário para publicação de seu segundo livro: “Do Modernismo à Bossa Nova”. Título que o alçaria ao cenário cultural nacional, uma vez que, eram poucos os intelectuais debruçados sobre esta temática e outras afins (tais como a reflexão sobre os conceitos de “cultura de massa”, “vanguarda artística” e “música popular brasileira”), além dos poetas concretistas que colaboravam nos cadernos de cultura dos principais jornais cariocas e paulistas.

“Do Modernismo à Bossa Nova” foi bem recebido entre os intelectuais que naquele momento estudavam a formação cultural brasileira, em suas contradições modernas e

³²³ “De Noel Rosa à BN (II)”. *Jornal do Commercio* (PE). 18/07/1965. Segundo caderno, p. 7.

³²⁴ “Primeiros Ensaios da BN Nacionalista”. *Jornal do Commercio* (PE). 25/07/1965. Segundo Caderno, p. 6. Ressaltava, o professor, que mesmo parecendo esquemática essa divisão entre as duas tendências apontadas, muitas vezes, podia encontrá-las em forma de síntese em algumas canções.

³²⁵ Op. Cit.

tradicionais, tanto assim que, Glauber Rocha, ao escrever sua “Apresentação”, revelava a maestria de seu autor no reconhecimento das várias expressividades artística que integravam a cultura brasileira. Segundo o cineasta baiano:

No seu primeiro ensaio, *Contradições do Homem Brasileiro*, buscou nos textos de nossa prosa & poesia momentos significativos para uma compreensão cultural deste novo homem em processo. Agora, aprofundando esse tema, Jomard procura estabelecer uma verdadeira interpretação deste espírito através da evolução & contradição do canto: desde o canto de 22 até o canto de hoje. Dois cantos revolucionários, o primeiro arrebatando com o academismo e o obscurantismo, o de hoje enfrentando o terrorismo. Em 22 cantavam os dois Andrades, hoje cantam Nara e Betânia. Contra os quatro, em todas as épocas, a censura e a polêmica, a recusa e o aplauso. São as vozes de uma crise, são os tumores líricos que explodem nos tempos de guerra.³²⁶

A partir das publicações dos dois livros acima mencionados, Jomard Muniz de Britto ganhou notoriedade no campo intelectual brasileiro, não por simplesmente igualar-se ao que se estava praticando entre os adeptos da chamada “esquerda cultural” ou “esquerda festiva”, mas por contribuir para construção de uma imagem plurissignificativa da realidade brasileira. Existencialista por convicção intelectual, Britto havia se debruçado sobre o tema da realidade cultural brasileira sem emitir juízos que localizassem raízes ou origens essenciais que a justificasse. Preferiu dar destaque a sua pluralidade expressiva e assim atuar na constituição de uma síntese que comportasse as suas contradições. Cultura brasileira em processo. Ao assumir tal postura, Britto aproximava-se de vez da poética modernista dos dois Andrades, exercendo, a partir de 1967, por influência das discussões da vanguarda artística brasileira, especial admiração pela prática intelectual e estética da antropofagia cultural.

Através dessa trajetória intelectual, o católico dos anos 1950 se transformava na década de 1960 em tropicalista. Nesse sentido, é interessante perceber que nesse processo de capitalização cultural, o professor universitário e ensaísta pernambucano ao encontrar-se com a filosofia existencialista se autotransformava em sujeito histórico do presente tanto em nível racional quanto em nível vivencial. Consciente da *práxis* existencialista, em teoria, JMB esforçava-se para a cada novo movimento artístico-cultural surgido (dentro da linha modernista em seus saltos qualitativos) poder vivenciá-lo na prática cotidiana. Com a retomada de força da vanguarda artística, Britto visualizava na antiarte, no experimental a verve necessária para potencialização das liberdades individuais, para a interpenetração entre

³²⁶ Apresentação. In: BRITTO, Jomard Muniz de. Do modernismo à bossa nova. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

arte e vida. “Tudo indica que o Tropicalismo em Pernambuco só seria possível em *danação cósmica*, na cultura do avesso, enfrentando o “bom comportamento”, “bem afinado” ou pela transgressão carnavalesca-existencial [...]”³²⁷.

³²⁷ Pernambucália, uma introdução In: MELO NETO, Moisés Monteiro de. Os abismos da poeticidade em Jomard Muniz de Britto: do Escrevendo aos Atentados Poéticos. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, 2011. p. 38.

3º CAPÍTULO – TROPICALISMO PERNAMBUCANO: UM “TIGRE DE VANGUARDA”

Muito embora o golpe civil e militar de 1964 houvesse instaurado no país, principalmente entre as fileiras progressistas dos campos político, intelectual e artístico, um clima de tensão permanente³²⁸, alguns setores da produção cultural pernambucana destacaram-se por sua articulação e resistência no período pós-golpe. Se os primeiros meses subsequentes à quebra da normalidade democrática foram marcados pela desesperança e pelo medo daqueles diretamente ou indiretamente ligados aos movimentos culturais (MCP, SEC/UR, MEB, etc) e aos partidos políticos de esquerda atuantes no Recife, a partir de 1965, especialmente, com o surgimento do Grupo Construção e, logo depois, do Grupo Raiz, esse cenário de estagnação pouco a pouco foi se revertendo.

Ao reverberar as discussões intelectuais que naquele momento polarizavam a representação cultural brasileira, entre o discurso nacional-popular de origem esquerdista e o discurso da objetivação artística de origem construtivista³²⁹, os grupos Construção e Raiz evidenciaram-se como espaços de renovação da linguagem artística e do pensamento intelectual recifense. Através da organização e da execução de peças teatrais, shows-pesquisa, feiras regionais de música, festivais de bossa nova, ensaios críticos debatidos em bares da cidade, palestras acadêmicas, até mesmo programas de televisão, os integrantes desses dois grupos foram responsáveis por trazer à tona, entre uma parte da sociabilidade letrada da cidade, as discussões sobre as contradições que marcavam a realidade brasileira³³⁰ da época.

Assim, se inicialmente, coube ao Construção irromper o cenário cultural pernambucano através de uma linguagem iminentemente político-pedagógica, como visto em

³²⁸ Sob a alegação da ‘salvaguarda da segurança nacional’, o governo militar comandou a pulso firme, entenda-se, à base da perseguição política, da tortura física e psicológica e do cerceamento das liberdades individuais, as instituições públicas brasileiras. Enquanto alguns professores universitários eram acusados de ato e/ou comportamento subversivo, sendo forçosamente obrigados a responderem a Inquéritos Policiais Militares (IPMs), outros políticos, trabalhadores, estudantes, artistas e demais civis sofriam com as sanções impostas pelos Atos Institucionais (AIs).

³²⁹ Em abril de 1967, havia sido lançado durante a exposição “Nova Objetividade Brasileira”, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, o manifesto “Esquema Geral da Nova Objetividade”, escrito por Hélio Oiticica, no qual os artistas ali expositores anunciavam à sociedade brasileira seu desejo de articulação e integração artístico-conceitual em torno do experimental: uma concepção de origem construtivista baseada na transformação do comportamento artístico que, agora, passava a priorizar a relação entre arte, corpo e vida. SÜSSEKIND, Flora. *Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60*. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 32.

³³⁰ Antes do golpe civil e militar de 1964, tal discussão apresentava-se como uma das principais linhas temáticas observadas em palestras e artigos construídos pelos membros do Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife (SEC/UR).

“Cantochão” (1965), inaugurando a expressividade artística à época classificada de “engajada” ou de “protesto”, mais adiante abrindo espaço em sua concepção artística para união em potencial da crítica à criatividade, a exemplo das duas edições da Feira de Música do Nordeste (1966/1967) e, especificamente, dos Festivais de Bossa Nova (1966) que ajudou a organizar, não obstante os shows-pesquisa que também protagonizou; por sua vez, foi o Raiz que debruçado sobre a pesquisa da dinamização da identidade cultural nordestina amplificou, pela adoção dos meios de comunicação de massa, como observado, por exemplo, na realização do programa televisivo “Chegou a Vez”, os discursos da modernidade cultural entre a sociabilidade letrada do Recife.

No entanto, a agitação cultural promovida por tais grupos seria radicalizada por outros intelectuais e artistas a partir de 1968. Oriundos do mesmo grupo de sociabilidade que havia construído as ideias e práticas culminantes tanto do Construção quanto do Raiz, acrescidos posteriormente de alguns integrantes do Grupo Sanhauá bem como do Poema-Processo, os tropicalistas promoveram uma verdadeira carnavalização artístico-intelectual entre as cidades de Recife e Olinda. Sob a égide da antropofagia oswaldiana, agenciada àquela altura pela “vanguarda artística brasileira”, os tropicalistas pernambucanos visualizaram no “coro” da “marginalidade”³³¹ o caminho ideal para promoção da desprovincianização da cultura nordestina.

Através da adoção de alguns princípios norteadores da “vanguarda artística brasileira”, tais como a coletividade, a simultaneidade, a experimentação e a guerrilha artística, os tropicalistas chamaram a atenção dos jornalistas e dos intelectuais da cidade, como também do público, para discussão a respeito da renovação permanente dos signos que representavam a identidade cultural nordestina assim como os da própria vanguarda. Formados basicamente por professores universitários, jornalistas, cantores, artistas plásticos e poetas de três estados da Região Nordeste (Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte), os tropicalistas ganharam notoriedade no cenário cultural pernambucano após o lançamento de dois contundentes manifestos publicados no *Jornal do Commercio*: “Porque somos e não somos tropicalistas” e “Inventário do nosso feudalismo cultural”.

³³¹ Para Hélio Oiticica, a marginalidade tratava-se de uma nova postura artística e intelectual em que o autor, no processo de construção de sua arte ou pensamento, colocava em primeiro plano sua própria subjetividade em detrimento das regras artísticas e sociais então vigentes, assumindo assim uma posição de intervenção cultural. Segundo Celso Favaretto, “é a proposta de participação coletiva, interessada tanto na superação da arte, que é reconceituada, como no redimensionamento cultural dos protagonistas, pela integração coletiva, que mobiliza os artistas [...] fazendo das proposições estéticas propostas de intervenção cultural”. FAVARETTO, Celso. *Tropicália: a explosão do óbvio*. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 92.

Pensados e escritos a várias mãos, esses manifestos (num primeiro instante) alçaram os nomes de Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães e Celso Marconi ao primeiro escalão do debate intelectual no Recife.³³² Não que estes personagens já não gozassem de prestígio perante os intelectuais e artistas da cidade, ou mesmo que já não viessem se destacando entre as atividades elaboradas pelos grupos culturais anteriormente assinalados e outros espaços de produção cultural, como, por exemplo, os cineclubes, mas, porque o movimento que acabavam de lançar erguia-se, entre outras nuances, a partir da crítica ferrenha ao tradicionalismo regionalista que hegemonizava os meios de produção cultural na capital pernambucana.

Nesse sentido, a instalação da vanguarda tropicalista na cidade não se processou sem embates. Aos adeptos do pensamento tradicionalista e/ou conservador restaram as colunas dos principais jornais da capital como espaços de defesa e ataque ao novo campo de pensamento em construção na cidade. Se muitos críticos do Tropicalismo Pernambucano não entendiam as reivindicações assinaladas nos manifestos publicados, e posteriormente, expressas nos shows e *happenings* realizados ao longo de 1968, os tropicalistas sabiam muito bem o que queriam, que método utilizar e contra quem direcionavam suas forças. Segundo relato de Jomard Muniz de Britto, os tropicalistas pernambucanos haviam investido de corpo inteiro:

- a) nas heranças e errâncias dos modernistas através do humor (“a alegria é a prova dos nove”), da autocrítica, das rupturas ANTROPOFÁGICAS (assimilação, apropriação e recriação do legado dos colonizadores em projétil de uma arte brasileira moderna e universal);
- b) no pluralismo estético-ideológico sem pré-conceitos e preocupações com o que seja ou tenha sido “mais popular”, “autêntico”, erudito-popular...;
- c) nas pesquisas de linguagem contemporânea sem barreiras entre o erudito, o popular, o experimental e o “de massa”;
- d) na psicanálise selvagem da cultura brasileira, reaproximando arte e vida, cidade e cosmos, economia libidinal e economia política, intuição e rigor, crítica cultural e poeticidade, performance e criações intersemióticas, luxúria e método; a mais terna e terrível deseducação pelas pedras e perdas da MARGINÁLIA;
- e) na coragem de desmistificar todos os resquícios de nossas (ou vossas) oligarquias culturalistas, regionalistas, passadistas, coronelísticas,

³³² Muito embora tenhamos aqui destacado apenas os nomes de Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães e Celso Marconi, na construção do capítulo em tela, daremos a devida relevância aos outros interlocutores tropicalistas que ajudaram a propagar no Nordeste a prática e o pensamento da vanguarda construtivista. Como primeiro aceno, elencamos os nomes de tais protagonistas: Marcus Vinícius de Andrade (PB), Carlos Aranha (PB), Raul Córdula (PB), Dailor Varela (RN), Alexis Gurgel (RN), Falves Silva (RN), Anchieta Fernandes (RN), Moacyr Cirne (RN), Caetano Veloso (BA) e Gilberto Gil (BA). Mesmo não tendo assinado os dois manifestos publicados em Recife, outro nome de destaque no avanço do Tropicalismo na Paraíba foi o de Willis Leal. Tropicalismo. In: TELES, José. Do frevo ao manguêbeat. São Paulo: Editora 34, 2000.

nordestinadas, gilbertólogas, tradicionalistas... através do “veneno do novo”, como já disse Gil nos tempos heroicos da Tropicália.³³³

Uma vez lançado, o movimento se mostrou complexo, aproveitando-se dos friccioneamentos políticos-ideológicos e artístico-conceituais em disputa no cenário artístico nacional, portanto, devidamente imerso em seu tempo, tempo este de endurecimento do regime de exceção e simultaneamente de busca da liberdade, de apego à democracia, de empoderamento da juventude e de incentivo a inventividade³³⁴. Radical em seu método ou antimétodo guerrilheiro, o “veneno do novo”, o Tropicalismo Pernambucano remava contra a maré, contra o *establishment*, ou seja, contra todos aqueles que, em seu modo de ver, faziam da representação cultural nordestina um reflexo do passado. Não por acaso, a discursividade tropicalista exigia a construção de novas imagens e signos para o Nordeste, pela vivência do aqui e agora, pela análise da realidade brasileira com o olhar do presente no presente.

Portanto, tratava-se muito mais do alinhamento estético-ideológico de uma parte da intelectualidade nordestina aos preceitos e diretrizes deflagrados no “Esquema Geral da Nova Objetividade”, como vinha acontecendo em vários outros setores das artes no país, como o teatro, a música, a poesia, o cinema, do que simplesmente uma cópia daquilo que estava sendo realizado pelo chamado “grupo baiano” no eixo cultural Rio-São Paulo. Dessa forma, entre Tropicalismos e dentro do clima da Tropicália³³⁵, construímos uma narrativa histórica que contemplassem as travessuras da instalação da vanguarda tropicalista em Recife/Olinda no final da década de 1960.

³³³ Meu esforço sempre foi o de estar sintonizado com as linguagens contemporâneas. In: COHN, Sérgio (Org.). Jomard Muniz de Britto. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 165. Artigo originalmente publicado no jornal A União (PB), em 03 de agosto de 1997.

³³⁴ Numa tentativa de tradução do que estava se passando naqueles anos finais da década de 1960, especificamente, no ano de 1968, no mundo e no Brasil, Daniel Aarão nos diz que: “1968 é um redemoinho de imagens atravessando a neblina do tempo. Um mundo em movimento, conflitos, projetos e sonhos de mudança, gestos de revolta, lutas apaixonadas: revolução nos costumes, na música, nas artes plásticas, no comportamento e nas relações pessoais, no estilo de vida e nas tentativas novas não só de derrubar o poder vigente, mas de propor uma relação diferente entre a política a sociedade. O que se questiona – de modo confuso e vago – é a articulação da sociedade e suas grandes orientações, seus propósitos, seu modo de ser: trata-se de mudar de sociedade e de vida. No Brasil, 1968 foi também um ano de tormentas, com um personagem central: a rebelião estudantil”. O ano mágico. In: FILHO REIS, Daniel Aarão. 1968: a paixão de uma utopia. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. p. 19. Sobre a mesma temática ver também: NAIM, Tom; QUATTROCCHI, Ângelo. O começo do fim: França, maio de 68. Tradução: Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1998.

³³⁵ Neste ponto seguimos a mesma postura interpretativa da historiadora Flora Süssekind ao mencionar que “talvez, seja o caso, nesse sentido, de não pensar unicamente, então, em movimento (no que esta expressão supõe de programático e organizacional), mas num “estado mais amplo e profundo”, numa “arena de agitação”, num “momento tropicalista” cuja abrangência iria bem além do campo estritamente musical (no qual se poderia pensar, de fato, num grupo mais coeso, constituído basicamente pelos participantes do disco-manifesto *Tropicália*), ou de uma limitação temporal demasiado rígida (se bem que o biênio 1967-68 concentra, de fato, algumas de suas mais intensas e significativas manifestações)”. SÜSSEKIND, Flora. *Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60*. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 31.

3.1. - E por que não um ciclo pernambucano de vanguarda?

Enquanto em abril de 1967 a mostra “Nova objetividade brasileira”, realizada no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, lançava as bases para a consolidação de um projeto vanguardista no campo das artes brasileira, no mesmo período, Gilberto Gil realizava em Recife o lançamento do LP “Louvação” no Teatro Popular do Nordeste (TPN). Durante essa passagem, o cantor e compositor baiano tomou contato com a diversa cultura popular pernambucana e conheceu nos bares da cidade alguns dos principais representantes da mais atuante sociabilidade letrada da época.

Findada a temporada de apresentações na capital pernambucana, Gilberto Gil levava para o Rio de Janeiro mais do que uma fita cassete com a gravação da música “Pipoca moderna” interpretada pelos músicos da Banda de Pífanos de Caruaru, em sua condição existencial ambivalentemente tradicional e moderna, carregava também o entusiasmo das experiências artísticas e intelectuais trocadas, principalmente, com os membros dos grupos Construção e Raiz. Por outro lado, em Recife, Gil deixava o exemplo do artista de sucesso que, exatamente por meio desse protagonismo, seguindo a linha evolutiva da bossa nova, soube aliar lirismo e crítica social em sua produção musical (mesmo que sua concepção artística estivesse em vias de transformação).

Nesse sentido, é importante destacar que, a experiência do Grupo Construção na montagem de shows-pesquisa e peças teatrais que representassem o que entendiam como sendo a realidade brasileira a partir de uma visão crítica e ao mesmo tempo lírica remontava aos lançamentos de “Mora na Filosofia” (1965) e “Calabar” (1966), aos quais seguiram outras apresentações de mesma concepção, à exceção de “Os Fuzis da Senhora Carrar” (1967). Contudo, o ano de 1967 marcaria os membros do Construção, não apenas pela organização de mais uma edição da Feira de Música do Nordeste, mas pela retomada daquelas antigas montagens, talvez, por efeito do encantamento com a obra de Gilberto Gil recentemente apresentada na cidade.³³⁶

Assim sendo, a primeira iniciativa nessa direção não se deu propriamente pelo Construção, tal como aquela formação descrita na primeira seção desta dissertação, mas pelo ímpeto artístico de um dos seus mais talentosos membros: a atriz e cantora Tereza Calazans (Teca). Em parceria com o cantor e artista plástico baiano Edvaldo Souza (Edy), Teca

³³⁶ Não obstante, não podemos deixar de descartar a crescente presença nos principais palcos teatrais da cidade, como o Santa Isabel e o Teatro Popular do Nordeste, de shows-pesquisa e mesmo peças de mesma linhagem. Assim, em ordem de temporada durante o ano de 1967, o público recifense pode presenciar as encenações de *Liberdade, Liberdade, Giramundo - Louvação e Arena Conta Zumbi*.

promoveu o show-pesquisa “Memórias de dois cantadores”, um sucesso de público e de crítica que ficou em cartaz no Teatro Popular do Nordeste (TPN), com apresentações realizadas por mais de duas semanas durante o mês de agosto.



Imagem 10 – Naná Vasconcelos, Tereza Calazans, Edvaldo Souza e Geraldo Azevedo no palco do TPN.
FONTE: JORNAL DO COMMERCIO (PE). 02/08/1967.

Seguindo o formato de espetáculo musical cuja temática centralizava-se na própria trajetória artística dos dois apresentadores dentro da pesquisa da cultura popular, “Memórias de dois cantadores” contou com a ilustração musical de algumas composições autorais e outras de artistas pernambucanos e baianos que tanto para Teca quanto para Edy retratavam o estágio atual da Moderna Música Popular Brasileira (MMPB). Segundo matéria publicada no Jornal do Commercio pelo colunista Celso Marconi os dois cantadores esperavam que o show fosse “quase um bate-papo informal com o espectador, fazendo com que ele tome parte no espetáculo, e vibre com as mudanças de ritmos musicais [...]”³³⁷. Nessa mesma matéria, um pouco mais adiante, Marconi ressaltava ainda que para Edy:

apesar do título dar a ideia de que o show procurará repetir os célebres “desafios”, isto não ocorrerá, pois eles não utilizarão a técnica do ataque pessoal e à terra de cada um; será mais uma louvação da Bahia e Pernambuco, buscando cada vez mais unir esses dois Estados, no terreno cultural.³³⁸

³³⁷ “Show de Edy e Têca é “Memória de dois cantadores””. Jornal do Commercio (PE). 02/08/1967. II Caderno, p. 1.

³³⁸ Op. Cit.

A aproximação cultural entre Pernambuco e Bahia no show-pesquisa em questão havia se dado muito fortemente pelas escolhas musicais de ambos os artistas. Enquanto Teca, para ilustração musical de suas inserções, escolheu prestigiar canções de Edgar Moraes, Aristides Guimarães, Paulo Guimarães, José Fernandes e Sebastião Vilanova, Edy, por sua vez, escolheu interpretar canções de Jamesson Pedra, Gilberto Gil e Caetano Veloso.³³⁹ Tais escolhas, bem como a própria concepção do espetáculo, foram bem recebidas por Ângelo D'Agostini em sua coluna no JC. Um dos principais pontos ressaltados pelo colunista foi a originalidade da montagem, uma vez que se tratava de uma verdadeira pesquisa realizada entre diversas fontes da cultura popular.³⁴⁰ Por esse mesmo caminho enveredou a crítica publicada por Benjamin Santos em sua coluna. Segundo as palavras do dramaturgo e fundador do Grupo Construção:

É fandango, é bumba-meu-boi, é pastoril, é ciranda, cantiga-de-roda, ná catarineta, frevo, incelença, samba-de-roda e por aí vai até sambinha erudito, passando ainda por historinhas de padre Cícero e pelo romanceiro popular. Tudo isso é o espetáculo de Terezinha Calazans e Edy, o baiano que está ficando em Recife. Um espetáculo simples e agradável, sem altos e baixos, mas correto e quase sempre sóbrio, apesar do ambiente sofisticado criado unicamente pelos figurinos e que, de início nos dá a repetida impressão de mais um desses shows-pesquisa feitos com poeminhas e textos de baixa literatice. Mas na verdade, depois dessa impressão, Teca e Edy nos mostram que estão enveredando por outros caminhos, mais honestos nas pesquisas, inclusive com mais profundidade crítica [...].³⁴¹

Enquanto permaneceu em cartaz, “Memórias de dois cantadores” foi bem recepcionada pela crítica local. Depois de “Cantochão” (1965), foi o espetáculo apresentado, contando com integrantes do Construção, que mais havia se notabilizado entre intelectuais e jornalistas da cidade.³⁴² Houve um verdadeiro entusiasmo entre os membros do grupo e outros intelectuais e artistas a ele ligados, bem como entre alguns setores da mídia recifense interessados em promover um ciclo cultural pernambucano. Em matéria de página inteira publicada no caderno cultural do Jornal Commercio, o editor da seção questionava:

E por que não o ciclo pernambucano? Depois do sucesso do grupo baiano, um sucesso planejado, que elevou ao estrelato Gilberto Gil e, antes, Maria

³³⁹ Ibid.

³⁴⁰ “Memórias de dois cantadores”. Jornal do Commercio (PE). 08/08/1967. II Caderno: Teatro, p. 2.

³⁴¹ “As memórias de Têca e Edy”. Jornal do Commercio (PE). 13/08/1967. IV Caderno: Teatro, p. 2.

³⁴² Além de Tereza Calazans, “Memórias de dois cantadores”, também contou com o talento musical de Naná Vasconcelos, Marcelo Melo e Geraldo Azevedo, todos integrantes do Grupo Construção.

Betânia, por que não será a vez de Terezinha Calazans, Naná ou Geraldo Azevedo?³⁴³

A intenção da matéria em tela era justamente mostrar ao leitor que a cultura popular pernambucana não mais ficaria fadada à invisibilidade ou mesmo desacoberta pelos seus, numa nítida crítica aos ‘artistas forasteiros’ que com seus gravadores de fitas “percorriam as feiras do nosso sertão e mais tarde, nos programas de sucesso, “a música popular brasileira pura” aparecia como “brilhante pesquisa do cantor e compositor fulano de tal”³⁴⁴. Assim, com o fito de ‘salvaguardar’ a cultura popular pernambucana do ‘assalto estrangeiro’ e por outro lado promover os valores da terra através de interpretações de artistas locais, a TV Jornal do Commercio lançou o programa Convocação Geral.

Produzido e apresentado pelo jornalista Fernando Luiz da Câmara Cascudo, o programa surgiu como “um verdadeiro toque de reunir para uma tomada de posição”³⁴⁵ entre os artistas pernambucanos e/ou há muito residentes no Estado. Ainda segundo a publicação do jornalista, Almy Alves, “muita gente ligada à música (podemos citar Terezinha Calazans, Naná, Edy, Geraldo Azevedo, Ray Cabral, Marcelo Melo, José e Carlos Fernando, Germano Matias, maestro Clóvis Pereira, Fernando Menezes)” havia comparecido ao evento de lançamento do programa, realizado na casa de seu pretense apresentador, onde ficaram definidas as linhas que instituíram “o movimento de valorização do artista do Nordeste”³⁴⁶.

No entanto, dois meses depois, quando do lançamento da revista “Couro” na Obori-Livros, espaço literário que funcionava no mesmo edifício do TPN, esse movimento de valorização da cultura nordestina passou então a ser confrontado pelos integrantes do Grupo Sanhauá.³⁴⁷ A “Couro” surgia como a porta-voz de uma alternativa estético-cultural àquela praticada pelo Grupo Construção, uma vez que, tratava-se de um empreendimento literário editado por poetas e intelectuais vanguardistas. Para além do discurso baseado no tradicionalismo, ou seja, na ‘salvaguarda’ dos valores tidos como intrínsecos de uma

³⁴³ “E por que não um ciclo pernambucano?”. Jornal do Commercio (PE). 17/08/1967. II Caderno, p. 1.

³⁴⁴ Op. Cit.

³⁴⁵ “Toque de reunir marcou “Convocação Geral””. Jornal do Commercio (PE). 18/08/1967. II Caderno: Rádio & TV, p. 2.

³⁴⁶ Op. Cit.

³⁴⁷ “Jovens paraibanos lançam “Couro””. Jornal do Commercio (PE). 20/10/1967. II Caderno, p.2. O parágrafo inicial dessa matéria trazia as seguintes informações: “Teremos às 17 horas de hoje, na Obori-Livros, que funciona no mesmo edifício do TPN, o lançamento da revista “Couro”, bi-mensal de cultura que está sendo editada pelo Grupo Sanhauá, de João Pessoa, comemorando seu sexto ano de fundação. “Couro” traz artigos de Jomard Muniz de Britto, Carlos Aranha, Luiz Augusto Crispin, Marcus Vinícius de Andrade, um conto de Nathanael Alves, poesias de jovens e uma xilogravura de José Altino”.

identidade pura que consubstanciava as vivências e práticas do homem nordestino³⁴⁸, os poetas do Sanhauá propunham a adoção de um novo aparato simbólico-linguístico-comportamental que representasse a identidade cultural nordestina de forma mais dinâmica e universal.

Entre os intelectuais que haviam publicado artigos no primeiro número da revista “Couro” estava o ensaísta e professor universitário pernambucano (precocemente aposentado) Jomard Muniz de Britto. Um dos responsáveis por disseminar no cenário cultural pernambucano essa virada simbólica, alinhando a produção artística local aos princípios da vanguarda artística brasileira, Britto vinha se apresentando desde finais da década de 1950 como um dos intelectuais da cidade mais receptivos aos valores e discursos da modernidade³⁴⁹. Sobretudo à discursividade existencialista que permitia ao sujeito pensar as questões sociais a partir de um caráter iminentemente estético-subjetivo. Foi exatamente motivado por essa *práxis* que JMB havia publicado os livros-ensaios, “Contradições do homem brasileiro” (1964) e “Do modernismo à bossa nova” (1966), e, naquele momento, publicava o artigo “Por uma estética nordestina” (1967) na revista “Couro”.

Em tom evocativo de manifesto, pois dividido em pontos-argumentos em progressão, dez ao total, e assumindo de forma concretista o descompromisso com as normas do texto (pontuação, espaço e paragrafação), JMB destacava a necessidade do artista nordestino de encarar sua realidade existencial (cultura regional) através de um esforço integrativo, orgânico e atualizado com a realidade brasileira (cultura universal): “cultura nordestina integrando-se na cultura brasileira – significado maior do partícipio presente. por

³⁴⁸ Através do conceito de “Comunidade Imaginada”, Benedict Anderson discute o esfacelamento das identidades nacionais, constituídas durante a passagem do século XVIII para o XIX na Europa, em prol de identidades fragmentadas no século XX: “Ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouviram falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles”. ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 32. Nessa mesma perspectiva e partindo de uma maior desagregação das identidades nacionais em face dos constantes processos de modernização global, discussão que aloca também o declínio das formas de representação cultural, Stuart Hall nos apresenta o sujeito pós-moderno. Segundo o autor: “Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...]”. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011. p. 13.

³⁴⁹ Modernidade entendida aqui como o momento histórico em que o conhecimento sobre o mundo especializou-se ao ponto de provocar uma autonomização entre a ética, a estética e a cognição dissociando por sua vez o entendimento sobre a arte, a política e o sujeito. Da polis *ao pós-modernismo*. In: EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1990.

isso, contra o regionalismo isolacionista, fechado em seu exotismo, curiosidade para turistas [...]”³⁵⁰. Tal esforço seria viabilizado em prol e pelo emprego de uma estética nordestina, um método histórico-existencial, que segundo Britto apenas funcionaria através da análise:

[...] onde o passado só apresenta validade na medida em que interfere no presente; é assumido por este, incorporado por ele. onde o passado não se coleciona, mas é selecionado. onde a memória é o alicerce do homem, sua força vital, seu crescimento por saltos, sua necessidade de luta.³⁵¹

Como um dos principais entusiastas da Bossa Nova Nacionalista e do Cinema Novo no Recife, talvez, acompanhado apenas em euforia pelo colunista cultural do Jornal do Commercio, Celso Marconi, e pelo professor da Escola de Belas Artes de Pernambuco, Luís Costa Lima, Britto manteve-se ligado aos acontecimentos artísticos e intelectuais que se debruçaram sobre a “realidade brasileira” durante todo o transcorrer da década de 1960. Fosse por influência de seu lugar social conquistado através da publicação de seu último livro-ensaio assim como de sua já reconhecida atuação dentro do núcleo de educadores do Serviço de Extensão Cultural da Universidade do Recife (SEC/UR), fosse através de sua juvenil e fraterna amizade com o cineasta Glauber Rocha ou mais recentemente através do contato estabelecido com Gilberto Gil, JMB captava tudo o que de novo estava sendo pensado e praticado no campo das artes no país.

Como havia escrito na revista “Couro”, essa sua postura infrene em busca do novo, de sentir-se ponta de lança e, por isso mesmo, deparar-se com os abismos da criação artística e intelectual, se justificava pela vocação do artista nordestino em ser múltiplo: “ser poeta e ator, ser pintor e escritor, ser compositor e seminarista”³⁵². Característica essa que jamais poderia ser associada a algum tipo de “dispersão de forças” ou “talento indeciso”, mas sim, à “enorme vontade de sobreviver no **nordeste**”³⁵³. Em última análise, tratava-se de um esforço de imaginação:

Para viver na província, sem estar vedado pela ótica (e ética e estética) provinciana; para viver o **marginalismo** diante das culturas desenvolvidas e mais, sem ressentimento, sem complexo de inferioridade, sem idolatrar tudo o que vem do sul; para viver distante geograficamente do que se realiza nos grandes centros, mas superando a distância através do mais legítimo esforço de atualização. e o mais importante talvez não sejam as últimas

³⁵⁰ Por uma estética nordestina. In: CADENGUE, Edson; SILVA, Igor de Almeida (Org.). *A língua dos três pppês: poesia, política e pedagogia*. Jomard Muniz de Britto. Recife: SESC Pernambuco, 2012. p. 33.

³⁵¹ Op. Cit., p. 33.

³⁵² Ibid.

³⁵³ Ibid.

notícias, a última moda, o sucesso recente. o mais importante (necessário) é a imaginação. e coragem – na força das circunstâncias, no esforço das convicções.³⁵⁴

Dessa forma, acompanhando, por meio da leitura dos principais jornais paulistas e cariocas, as reverberações dos intelectuais concretistas e neoconcretistas acerca do lançamento da exposição “Nova objetividade brasileira”, do filme “Terra em transe”, das músicas “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” assim como das peças “O rei da vela” e “Roda Viva”, JMB apropriou-se da argumentação teórica utilizada pela “vanguarda artística brasileira” em seu processo de instalação. Entre interpretações que conectavam a “Aldeia global” de Marshall McLuhan à “Antropofagia cultural” de Oswald de Andrade³⁵⁵, por um lado, e, outras, que associavam a produção do “Kitsch” e da “Pop-art” à “sociedade tecnológica”³⁵⁶, o intelectual pernambucano se encantou pela elaboração conceitual de Décio Pignatari a respeito da “Guerrilha artística”³⁵⁷.

Segundo Pignatari, a “Guerrilha artística” seria como um método de explicação e atuação artístico-intelectual adotado historicamente pelas vanguardas que teria como função elementar recodificar a realidade vigente e suas respectivas estruturas de linguagens através do questionamento permanente dessas mesmas estruturas de representação. Apropriando-se da interpretação heideggeriana, utilizada pelo poeta florianopolitano Pedro Bertolino, o intelectual concretista reforçava sua teoria ao defender que:

A vanguarda artística só se impõe e só pode ser concebida como antiarte, isto é, como investigação que origina para si a base em que se baseia, constituindo sua própria negação e, portanto, superando-se indefinidamente para ser sempre presente.³⁵⁸

Diante desse pensamento, os artistas e intelectuais dos novos tempos, tempo esse marcado pela constante aceleração dos processos de informação e comunicação global, teriam

³⁵⁴ Ibid.

³⁵⁵ Ver: “Lissitzki e Marshall McLuhan”. Correio da Manhã (RJ). 26/03/1967. 2º Caderno, p. 3; “Do purismo da Bauhaus à Aldeia Global”. Correio da Manhã (RJ). 16/07/1967. 4º Caderno, p. 3; “Chico Buarque ou o povo não lê McLuhan”. Correio da Manhã (RJ). 22/12/1967. 2º Caderno, p. 1.

³⁵⁶ Ver: “A arte na era eletrônica”. Correio da Manhã (RJ). 01/01/1967. 4º Caderno, p. 3; “O artista e a sociedade tecnológica”. Correio da Manhã (RJ). 02/04/1967. 4º Caderno, p. 28; “Kitsch” e repertório”. Correio da Manhã (RJ). 07/05/1967. 4º Caderno, p. 6; “Vanguarda e Kitsch”. Correio da Manhã (RJ). 11/06/1967. Caderno 4, p. 1; “Da ontologia à tecnologia”. Correio da Manhã (RJ). 18/06/1967. 4º Caderno, p. 6; “Quinquilharia e Pop-art”. Correio da Manhã (RJ). 13/08/1967. 4º Caderno, p. 1.

³⁵⁷ “Teoria da Guerrilha Artística”. Correio da Manhã (RJ). 04/06/1967. 4º Caderno, p. 1. Essa publicação de Décio Pignatari havia sido repercutida por Francisco Bandeira de Melo, na coluna “Opinião dos outros”, do Jornal do Commercio, no dia 12 de agosto, sob a seguinte manchete: “Guerrilha artística”.

³⁵⁸ “Teoria da Guerrilha Artística”. Correio da Manhã (RJ). 04/06/1967. 4º Caderno, p. 1.

que, igualmente, em suas produções e posturas, acompanhar a superação dos sistemas linear- aristotélicos de informação pelos sistemas instantâneo-simultaneístas.³⁵⁹ Através desse fio argumentativo e da alusão ao processo de retribalização (entenda-se antropofagia cultural) do homem moderno, Pignatari indicava como deveria funcionar a apropriação da lógica da guerra de guerrilhas pela vanguarda artística brasileira mencionando como exemplo simbólico um projeto (inconcluso) deixado por Oswald de Andrade na década de 1940:

Já na década de 1940, creio, Oswald de Andrade desejou lançar no Rio de Janeiro um novo projeto ou movimento artístico, que se denominaria algo assim como “Projeto Zumbi”, pelo qual propunha uma espécie de frente ampla dos artistas modernos, no sentido de organizarem uma resistência sistemática – até o último homem – a todas as tentativas de institucionalização (absorção) da arte moderna [...] a proposta de Oswald era historicamente correta e trazia no seu bojo a possibilidade de uma verdadeira “revolução cultural”, destinada a impedir a sedimentação e a diluição das conquistas de 22 e a desentorpecer os seus membros.³⁶⁰

Passados quase trinta anos da tentativa oswaldiana, semelhante perspectiva de construção de uma “frente ampla dos artistas modernos” (ou àquela altura já poderíamos falar em pós-modernos? Para Mário Pedrosa sim³⁶¹) havia sido apresentada alguns meses antes daquela publicação de Décio Pignatari sob o nome de “Nova objetividade”, simultaneamente, em formato de exposição e manifesto. Entre as análises e diretrizes escritas no manifesto intitulado, “Esquema geral da nova objetividade”, estavam presentes algumas das características que (segundo seu autor, Hélio Oiticica) norteavam a instalação daquele movimento vanguardista no campo das artes brasileiras à época. Assim, logo entre em seus primeiros parágrafos, observava-se a seguinte colocação:

A “Nova Objetividade” sendo um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista (como por exemplo o foi o cubismo, e também outros ismos constituídos como uma “unidade de pensamento”), mas uma “chegada”, constituída de múltiplas tendências, onde a “falta de unidade de pensamento” é uma característica importante, sendo entretanto a unidade

³⁵⁹ Segundo explicação de Décio Pignatari: “Nos processos lineares, os nexos de causa e efeito são vinculados à lógica aristotélica verbal. Já nos processos constelacionais ou abertos – onde o que importa **são as propriedades de totalidade**, como diz Wolfgang Iser – “uma causa e um efeito podem, para quem olhasse a totalidade do universo ser tomados um pelo outro, como que trocando seus papéis” (Valéry, sobre **Eureka**, de Edgar Poe)”. Op. Cit.

³⁶⁰ Ibid.

³⁶¹ Ver: Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica. In: ARANTES, Otilia (Org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Mário Pedrosa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

desse conceito de “Nova Objetividade” uma constatação geral dessas tendências gerais aí verificadas.³⁶²

Esse estado questionador das artes, enquanto potencialidade experimental, também classificada genericamente à época de “antiarte”, já havia sido assimilada por Jomard Muniz de Britto, como visto em sua publicação na revista “Couro”. Assim, já de posse desse conhecimento, no início de 1968, Britto havia viajado para o Rio de Janeiro com o intuito de assistir à peça “Roda viva” dirigida por José Celso Martinez Corrêa. No Rio, o professor pernambucano não apenas assistiu à peça como teve a oportunidade de debatê-la com Glauber Rocha. Amigos desde os tempos do cineclubismo, Rocha então se sentiu a vontade para anunciar para Britto que dentro em breve os músicos do “grupo baiano” iriam lançar um grande movimento musical que mexeria com a cultura brasileira³⁶³.

Àquela altura, o ‘guru cultural da burguesia carioca’, Nelson Motta, através da coluna “Roda Viva”, editorada pelo jornal Última Hora, já havia publicado uma espécie de ensaio-gozação intitulado de “A Cruzada Tropicalista”³⁶⁴ em que batizava toda aquela efervescência experimental-constructivista que se espalhava pelo campo artístico e intelectual brasileiro de Tropicalismo. Segundo Motta, o Tropicalismo, mais do que um movimento tratava-se de um novo comportamento a ser assimilado por aqueles interessados em exercer a identidade brasileira tal como ela era: “assumir completamente tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra ainda desconhecido”³⁶⁵.

³⁶² OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 221. Semelhante interpretação teria José Celso Martinez Corrêa a respeito do Tropicalismo enquanto uma das expressões da vanguarda artística daquele momento. Segundo o dramaturgo do Teatro Oficina: ““O Tropicalismo nunca existiu”, chegou a dizer José Celso Martinez Corrêa em 1977. “O que existiu”, segundo ele, “foram rupturas em várias frentes”. Rupturas que, a princípio, foram se processando sem plena consciência de sua interligação e abrangência, ou de um possível “estado criador geral””. SÜSSEKIND, Flora. *Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60*. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 31-32.

³⁶³ A língua dos três pês de Jomard: poesia, política, pedagogia. In: COHN, Sérgio (Org.). Jomard Muniz de Britto. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p.155; Tropicalismo. In: TELES, José. *Do frevo ao mangubeat*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 123.

³⁶⁴ Como havíamos identificado em nossa pesquisa monográfica: “Este bestialógico, como assim o chama o próprio Motta, foi fruto de uma conversa instigante um dia antes de seu lançamento, no bar Alpino em Ipanema, com Glauber Rocha, Cacá Diegues, Gustavo Dahl e Luiz Carlos Barreto. Toda a trupe do Cinema Novo. Entusiasmados com o bom momento crítico-criativo de uma parcela da cultura nacional, estes intelectuais-artistas começaram a conjecturar “uma espécie de batizado modernista, uma festa tropical, uma gozação com o nosso mau gosto, cafajustice e sensualidade, com nossa exuberância Kitsch” (MOTTA, 2009, p. 168) que pudesse identificar aquele momento”. ARETAKIS, Felipe Pedrosa. *A artevida atrevida da pernambucália: travessias e travessuras da vanguarda em Recife (1967/1968)*. Monografia (Especialização em Cultura Pernambucana) – Faculdade Frassinetti do Recife (FAFIRE), 2014. p. 33.

³⁶⁵ “A cruzada tropicalista”. Última Hora (RJ). 05/02/1968. Roda Viva. Após a publicação desse ensaio-gozação, outro, de nome “Tropicalismo para Principiantes” foi então publicado pelo poeta Torquato Neto em sua coluna,

De volta ao Recife, Jomard Muniz de Britto tratou logo de convencer os artistas e intelectuais pernambucanos, envolvidos na disputa pelo movimento de valorização do artista nordestino, da necessidade do alinhamento da produção cultural local aos princípios da “vanguarda artística brasileira”. Através da publicação do artigo “Do irracionalismo consequente ou do pega p’ra rasgar”, mais uma vez utilizando-se do tom evocativo de manifesto, com pontos-argumentos didaticamente enumerados, Britto anunciava à classe letrada da cidade que estava dada, no eixo cultural Rio-São Paulo, uma nova conformação intelectual e artística de agenciamento da chamada resistência cultural. Nessa esteira, segundo Favaretto, vale ressaltar que a produção artística da época respondia à necessidade iminente de “articular a produção cultural em termos de inconformismo e desmistificação, vincular a experimentação da linguagem às possibilidades de uma arte participante” assim como “reagir à repressão”³⁶⁶.

Em superação ao “esquematismo crítico” ou “catedratismo revolucionário”, mas não em sua completa negação, o professor universitário e ensaísta apresentava então o conceito de “irracionalismo consequente”³⁶⁷. Para JMB, o “irracionalismo consequente” apresentava-se como uma nova fase dentro do processo de construção ético-estético da cultura brasileira, visto que a lógica dialética operacionalizada pelos artistas e intelectuais esquerdistas, sob a forma da violência simbólica, não mais conseguia comportar a complexidade da realidade vivenciada à época. Assim, através das nomeações de Caetano Veloso com “Tropicália”, José Celso Martinez Corrêa com “O rei da vela” e Glauber Rocha com “Terra em transe”, o intelectual pernambucano referenciava os artistas nacionais que já haviam aderido aquele novo patamar de produção artística.³⁶⁸ Para ilustração dessa travessia,

“Música Brasileira”, no *Jornal dos Sports*, em que anunciava a potencialidade ambivalente do Tropicalismo: “[...] os líderes do Tropicalismo anunciam o movimento como super-pra-frente: É brasileiro, mas é muito pop. O que, no fundo, é uma brincadeira total. A moda não deve pegar (nem parece estar sendo lançada para isso), os ídolos continuaram os mesmos – Beatles, Marilyn, Che, Sinatra. E o verdadeiro, grande Tropicalismo estará demonstrado. Isso, o que se pretende e o que se pergunta: como adorar Godard e Pierre Le Fou, e não aceitar “Superbacana”? Como achar Fellini genial e não gostar de Zé do Caixão? Porque o Mariaaschi Maeschi é mais místico do que Arigó? O Tropicalismo pode responder: Porque somos um país assim mesmo. Porque detestamos o Tropicalismo e nos envergonhamos dele, do nosso subdesenvolvimento, de nossa mais autêntica e imperdoável cafonice. Com seriedade”.

³⁶⁶ FAVARETTO, Celso. *Inconformismo Estético, Inconformismo Social*, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 15.

³⁶⁷ “Do irracionalismo consequente ou do pega p’ra rasgar”. *Jornal do Commercio* (PE). 10/03/1968. IV Caderno, p.2.

³⁶⁸ Observe-se que semelhante localização (como esta proposta por Britto) dos principais personagens que constituíam naquele momento a efervescência cultural experimentalista do país, classificada posteriormente de Tropicália, foi realizada décadas depois pelo colonista do Pasquim e dramaturgo Luiz Carlos Maciel. MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. Nessa mesma linha memorialística, ver também: MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e*

da “violência à violentação”³⁶⁹, como assim classificou a novo método de atuação do “irracionalismo consequente”, Britto comparou as duas últimas produções filmicas de Glauber Rocha:

[...] Violência já existia na montagem de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, mas através de uma lógica dialética, da transposição cinematográfica de um certo e eficaz (embora não exclusivo) tipo de racionalidade, de criticidade. A trajetória histórico-existencial do vaqueiro Manuel, símbolo vivo do camponês nordestino, está problematizada como um processo dialético: a) com a **tese** insinuada no momento de máxima “alienação”, representada pelo fanatismo religioso do beato Sebastião; b) com a **antítese** proposta pela tentativa de “desalienação” (o avesso do misticismo anterior) em torno da luta de Corisco e seu bando de cangaceiros; c) com a **síntese** projetada através de uma possível “libertação” de Manuel, sugerida pela cena final da obra [...] Essa violência alcançada por meio da lógica dialética se transforma em violentação suscitada pelo **irracionalismo consequente**. A isso poderíamos chamar de “salto qualitativo” dado de “Deus e o Diabo na Terra do Sol” para “Terra em Transe”. Enquanto o personagem Manuel ainda se mantém, eficazmente, em luta por uma “afirmação” (não apenas em sentido restritamente psicológico), o intelectual Paulo Martins (de “Terra em Transe”) se mostra agônico e agonizante, em divergência e dissolução, no limite do “trânsito” para o “transe”. Manuel ainda era um “herói”, não importa se “problemático”. Mas Paulo Martins já se **deseroiciza**, já se nega, já se aniquila, já se dissolve. E é precisamente (não obviamente) nessa perspectiva de anti-heroicidade que se vem firmar toda a crítica ao “romantismo revolucionário” de nossos intelectuais [...].³⁷⁰

No entanto, passados exatos sete dias dessa publicação, em que a retórica apologética de JMB anunciava o trânsito estético-cultural de uma parte dos artistas brasileiros tal como se esse fosse o caminho natural a ser seguido também pelos artistas pernambucanos, duas outras publicações, agora na “Revista do Jornal do Commercio”, deixavam evidente que a disputa em torno da representação cultural nordestina não se processaria sem a legitimidade do enfrentamento. Em “Tropicalismo e tropicalistas”, artigo de autoria desconhecida, seu autor defendia que “antes do Tropicalismo ou Tropicália ganhar forma, conteúdo, como movimento renovador e salvador, já havia tropicalistas”³⁷¹ espalhados por todo o mundo, realizando as mais diferentes atividades humanas e em vários outros momentos da história.

memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009; ZÉ, Tom. Tropicalista lenta luta. São Paulo: Publifolha, 2009.

³⁶⁹ “Do irracionalismo consequente ou do pega p’ra rasgar”. *Jornal do Commercio* (PE). 10/03/1968. IV Caderno, p.2.

³⁷⁰ *Ibid.* Ver também: *Terra em transe: alegoria e agonia*. In: ISMAIL, Xavier. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

³⁷¹ “Tropicalismo e tropicalistas”. *Jornal do Commercio* (PE). 17/03/1968. *Revista do Jornal do Commercio*, p. 2.

Contudo, há de se destacar que não se tratavam de intelectuais e/ou artistas historicamente alinhados ao pensamento modernista de vanguarda, tal como se configurava no Tropicalismo, mas, segundo o autor do artigo, representantes da literatura brasileira (das mais variadas ‘escolas literárias’) como Casimiro de Abreu, Castro Alves, Mário de Andrade, Padre Antônio Vieira, Euclides da Cunha, Gilberto Freyre, Manoel Antônio de Almeida, Olavo Bilac, entre outros, que já haviam registrado trabalhos poéticos e/ou narrativos de exaltação “ao amor, as flores, ao clima, a beleza, a luta, ao sacrifício e a dureza da vida nos trópicos, tomando como o exemplo o Brasil, mas como uma dimensão universal”³⁷². Essa interpretação pretendia diluir a importância do movimento lançado à época pela “vanguarda artística brasileira”, através de sua linha mais construtivista, atribuindo ao movimento tropicalista à insígnia do novo que nasce velho³⁷³.

Nessa mesma esteira crítica, o artigo “O tropicalismo ou a hora de endoidar de vez”, escrito por Jorge Neto, trazia uma análise, quando não irônica, categoricamente cética a respeito das pretensões artísticas e ideológicas do Tropicalismo. Tanto assim que, sobreposta ao seu texto, havia uma charge de autoria de J. Tavares em que se via Caetano Veloso, àquela altura classificado pelos jornais e canais de televisão como o líder da Tropicália, vestido em paletó (com uma rosa no bolso), gravata e sapato fino, segurando sorridente (com a mão direita) uma espécie de mastro com a bandeira brasileira cujo balançar seguia o vento à esquerda. Junto aos pés do cantor e compositor baiano, caracterizando um pequeno cenário, havia um amontoado de frutas tropicais.³⁷⁴

Essa imagem, por si só, muito já simbolizava, porém associada ao artigo acima mencionado tornava-se bastante representativa. Vejamos, portanto, o que dizia o seu autor. Segundo Jorge Neto, se por um lado o movimento tropicalista lançava-se ao público sob a argumentação da superação do comportamento e do estilo “quadrado”, através da emulação dos jovens a uma vivência supostamente inerente ao ser tropical, por outro lado, conduzia

³⁷² Op. Cit.

³⁷³ Atente-se que, semelhante argumentação seria apresentada, dez anos depois, pelo sociólogo Gilberto Freyre através do artigo: “Tropicalistas: sua presença desde o século XVI na literatura em língua portuguesa como ensaístas de um novo tipo”. Segundo Freyre, foram os cronistas portugueses do século XV ao XVII, que “na obra de reconhecimento de terras, culturas e populações africanas, orientais, americanas, ainda virgens de olhos europeus” renovaram a literatura de língua portuguesa através de seus relatos orientalistas e tropicalistas. FREYRE, Gilberto. *Alhos e bugalhos: ensaios sobre temas contraditórios: de Joyce à cachaça; de Jose Lins do Rego ao cartão-postal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 63-66. Outra interpretação do artigo “Tropicalismo e tropicalistas” pode ser vista no seguinte capítulo de dissertação: Retomada retumbante? 1967-1968 e os discursos “desviantes” da tropicália. In: LUNA, João Carlos de Oliveira. *O udigrudi da pernambucália: história e música do Recife (1968-1976)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2010. p. 162.

³⁷⁴ “O tropicalismo ou a hora de endoidar de vez”. *Jornal do Commercio (PE)*. 17/03/1968. Revista do Jornal do Commercio, p. 3.

essa mesma juventude ávida por novidades a embarcar num movimento “que assume aspectos de relativa temeridade”³⁷⁵. Por exemplo, sugeria o autor, ao analisar as possíveis mensagens interditas da canção “Alegria, alegria”:

Caminhar contra o vento. Sim, porque caminhar contra o vento em áreas subdesenvolvidas, de doenças tropicais, de raquitismo, pode dar em quedas. Assim como andar sem lenço e sem documento pode dar cadeia por vadiagem ou querer ser super-bacana expõe determinados tropicalistas a um ridículo atroz.

Tais aspectos, entretanto, podem ter consequência piores. É quando entra a interpretação, quando caminhar contra o vento não é tomado ao pé da letra e sim como símbolo de luta, ou seja rebeldia contra as instituições, a ordem, as estruturas tradicionais. Aí que entra a esquerda festiva-litero-musical recreativa, ex-psicodélica, que sempre dá um jeito e mete ideologia em qualquer movimento.³⁷⁶

Veja-se que, para o autor, enquanto a análise estética do Tropicalismo resumia-se à recepção acrítica dos símbolos e linguagens da modernidade pela juventude urbana, numa preocupação descabida em desassociar-se da representação tradicional, na contramão dessa efeméride, sua análise política acusava aquele movimento deflagrado por alguns artistas e intelectuais brasileiros de subversivo. Era o que revelava sua interpretação no parágrafo seguinte àqueles acima expostos:

Daí, o símbolo tropicalista – a inocente banana, cultuada e amada – pode perder a sua própria condição e assumir aspectos políticos ou até fins subversivos. Ela passa a ser então entendida como República pelo Tropicalismo. Será fácil gritar em qualquer comício ou manifestação: Viva a banana, banana é nossa. A frase parece simples, mas os tropicalistas sabem onde querem chegar, a filosofia que ela encerra e logo querem dizer: Viva a República, República é nossa, cuja definitiva tradução é esta: Abaixo o Governo, fora com os ianques. É o simbolismo a serviço da subversão.³⁷⁷

Além de subversivo, ainda segundo Jorge Neto, o Tropicalismo seria naturalmente um movimento “confuso”, não sendo essa caracterização positivamente derivada de sua atitude crítica e criativa, mas ao contrário, de sua necessidade de mostrar a “um mundo louco [que] a melhor fuga será endoidar de vez, misturar atitudes simples, românticas, belas com outras extravagantes e pitorescas”³⁷⁸. Para aquele momento, essa crítica de Neto e de tantos outros jornalistas e ‘críticos’ culturais, surgia como uma atitude natural, uma vez que, a

³⁷⁵ Op. Cit.

³⁷⁶ Ibid.

³⁷⁷ Ibid.

³⁷⁸ Ibid.

condição ambivalente e fragmentaria imposta pela antiarte tropicalista ao cenário artístico brasileiro, polarizado entre a arte engajada e a arte alienada, não obstante a concepção regionalista, causava certa estranheza ao público. Nesse sentido, Celso Favaretto nos explica que:

[...] O tropicalismo interferiu nos conflitos estético-políticos compondo uma direção de pensamento e de criação que se afastava da simples colocação dos problemas em termos de oposição excludente. Rearticulando de modo inédito e brilhante estratégias modernas brasileiras – a antropofagia de Oswald de Andrade, o cinema novo, Glauber Rocha, a bossa nova, o concretismo e o neoconcretismo, o Teatro de Arena e o Oficina -, fundidas a informações que vinham do cinema de Godard, da música dos Beatles, do processo industrial, da cultura pop, e de outros lugares, “o tropicalismo como que embaralhou esses temas e confundiu as discussões. Misturando dados políticos, antropológicos e folclóricos, numa forma exasperante e rica, ele tentava novos meios de investigar a realidade brasileira e questioná-la [...]”.³⁷⁹

Seria exatamente para esclarecer essa caracterização do movimento tropicalista, enquanto uma neoantropofagia cultural, como haveria de classificar Caetano Veloso alguns meses mais tarde em entrevista a Augusto de Campos³⁸⁰, tanto quanto para marcar posição de superação à esquerda festiva, por um lado, e contradição ao regionalismo reinante entre as principais instituições culturais da cidade, por outro, que Jomard Muniz de Britto publicaria na sequência: “Da cultura baiana à civilização carioca” e “Esquerda festiva e tropicalismo”. Mais do que respostas aos dois artigos anteriormente publicados criticando o Tropicalismo, esses novos textos anunciavam a inserção de seu autor no espaço intervalar crítico-criativo-experimental construído pela “vanguarda artística brasileira” genericamente classificada de Tropicália e sua pretensão de instalar na cidade experiência semelhante.

Em sendo assim, no primeiro deles, o intelectual pernambucano identificava como epicentro da revolução musical vivenciada à época, a travessia produtiva empreendida por Caetano Veloso da lógica mítico-circular, baseada na vivência do passado-presente do “tempo de partir, que vai da nostalgia mais circular [...] ao primeiro esboço senão de autoconfiança ou de necessidade conscientizadora, ao menos de uma sensibilidade tendencialmente realista” para a lógica da presentificação fragmentária, baseada na abertura do presente-futuro “que frutifica numa visão satírica do mundo, na passagem do mito para desmistificação, no

³⁷⁹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: a explosão do óbvio*. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 85.

³⁸⁰ Conversa com Caetano Veloso. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 207.

itinerário da expectativa para elaboração de formas novas”³⁸¹. Para Britto, teria sido a vivência da cultura folclórica nordestina associada à cultura *pop* universal, a inclusão da ótica provinciana à cosmopolita, a justaposição das heranças de Amaralina às aventuras de Copacabana (no Solar da Fossa e outras tertúlias), ou seja, o reconhecimento desses entrelugares existenciais, que haviam suscitado em Caetano Veloso o salto qualitativo em direção ao Tropicalismo. Segundo suas próprias palavras:

Uma ótica provincianamente cultural – mesmo com todas as aberturas e dissonâncias da cultura baiana – não poderiam “comportar” tamanho desafio. Por isso, falamos em perspectivas inauguradas pela “civilização carioca” entre o mais precário *cosmopolitismo* (das “modas”, das fantasias, dos Canecões, etc.) e a mais vigorosa *universalização* (de Glauber Rocha, de Guimarães Rosa, etc.). Somente a partir dessa compreensão dialética, entre a cultura baiana e a civilização carioca, é que poderemos visualizar a “Tropicália”.³⁸²

Para o intelectual pernambucano, seria esse o exemplo a ser seguido pelos artistas do Nordeste: a prática da desprovincianização cultural pela “contribuição milionária de todos

³⁸¹ “Da cultura baiana à civilização carioca”. *Jornal do Commercio* (PE). 24/03/1968. IV Caderno, p. 6. A título de comparação, em relação ao processo de recepção da obra artística, um pouco mais de um mês antes dessa publicação de Britto, o colunista Sérgio Nona do *Diário de Pernambuco* havia produzido o seguinte comentário a respeito da nova fase e consequentemente do segundo LP lançado por Caetano Veloso: “O criador de “Alegria, alegria”, é um compositor de talento, mas sua obra é um caso a se estudar mais adiante. É cedo para se definir quais os rumos que tomará depois que conquistou certa popularidade, notadamente, entre o público jovem. Com exceção de algumas composições realmente boas, não acredito muito na contribuição que possa trazer à música moderna brasileira o jovem baiano que começou muito bem com “Um dia”. Em suas apresentações na TV, nesses últimos meses me pareceu um artista ávido pelo sucesso. No segundo elepê sente-se a falta de unidade temática e musical do jovem cantor-compositor. Na contracapa do disco ele escreve um punhado de coisas confusas e, quem está de fora, pensa que o artista é maluco [...]”. “Nova fase”. *Diário de Pernambuco* (PE). 18/02/1968. Segundo Caderno: Ronda dos Discos, p. 5.

³⁸² “Da cultura baiana à civilização carioca”. *Jornal do Commercio* (PE). 24/03/1968. IV Caderno, p. 6. Mais uma vez, a título de comparação, em relação ao processo de recepção da obra artística de Caetano Veloso, em sua nova fase de produção, o colunista Sérgio Nona do *Diário de Pernambuco* tecia o seguinte comentário: “O primeiro a se atirar à macaquice dos auditórios foi Caetano Veloso em trajes psicodélicos, em mistura com os hippies, a cantar a rumba “Soy louco por ti América”, que rapidamente se tornou sucesso popular. Como porta-voz do chamado grupo baiano (Gilberto Gil, Capinam, principalmente) Caetano Veloso lançava seu segundo elepê trazendo seus maiores sucessos dos auditórios de tevês como “Tropicália”, “Superbacana”. O disco faturou bem. O negócio era continuar. A experiência do grupo baiano vingou, porque inclusive, contou com a adesão de determinado grupo de **intelectuais** que descobriu uma revolução dentro da música popular brasileira. Muitas páginas de jornais e revistas foram dedicadas à inovação que vinha se processando na música de Caetano e do restante da baianada. É muito fácil o sujeito fazer música começando com este primor de letra: “Eu nasci para ser superbacana, superhiste, superhomem, superflit” e vai por aí. A incapacidade de escrever uma letra da categoria de “Carolina”, “Olé, olá”, “Quem te vê quem te viu”, (Chico Buarque), [...], impele ao indivíduo preocupado em vender disco, a criar essas besteiras como “Soy louco por ti América”, “Tropicália”, “Superbacana”. Evidencia-se, também, o total esgotamento musical dessa gente que começou tão bem”. “Gilberto Gil muda de rumo”. *Diário de Pernambuco* (PE). 14/04/1968. Segundo Caderno: Ronda do Disco, p. 5.

os erros”³⁸³. Assim, tal como Caetano Veloso, Jomard Muniz de Britto anunciava sua inserção na Tropicália a partir das seguintes palavras:

Do “estilhaço” alcançamos a “rachadura” totalizante: seja da moralidade pequeno-burguesa (do bem e do mal, do dia de amanhã, do primeiro amor, do acordar cedo e medo de morrer, sem dinheiro) seja da caoticidade latino-americana (“esse país sem nome/esse tango, esse rancho, esse corpo, esse semear...”). Desse tempo de totalização crítica – a partir do *irracionalismo consequente*, insistimos -, instauramos um tempo de apocalipse – entre o conformismo e a guerrilha, entre a “esperança” e o desespero, entre o *sociodelismo* e Quarup, entre a nordestinidade e a universalidade -, tempo do qual Caetano Veloso não pretende ser nem falso profeta, sem demissionário, nem oportunista, nem covarde [...].³⁸⁴

Já, no segundo artigo, JMB deixava claro, muito embora os chamados críticos culturais da cidade não compreendessem, que o Tropicalismo surgia como uma atitude de radicalização da esquerda festiva. Então, antecipava-se o tropicalista pernambucano aos ‘críticos’ de plantão:

A pergunta se aguça: superação ou esvaziamento, ultrapasse ou diluição da “esquerda festiva”? Uma “volta para trás” ou uma antecipação histórico-existencial? Um retorno às “fontes da história real” (para usar uma linguagem, por algum tempo, preferida por Louis Althusser) ou um projeto, nítida e ousadamente, prospectivo, futurizante (como síntese entre a estética futurista e a ética existencialista)?

Perguntas que convergem, como sempre, para a maior complexidade ou totalização: a “esquerda festiva” foi levada às suas últimas consequências? Está se **processando** uma legítima e contundente, violenta e violentadora auto-devoração da festividade intelectual?³⁸⁵

Embora importantes no processo de construção ético-estético da cultura brasileira, como observado nas peças e shows-pesquisa lançados pelo Teatro de Arena, pelo Teatro Oficina, pelos grupos Construção e Raiz, assim como pelas chamadas músicas de protesto e a bossa nova nacionalista, àquela altura, frente à radicalização crescente do regime de exceção, a esquerda festiva mostrava-se obsoleta. Diante desse quadro, a vanguarda artística optou por devorar a esquerda festiva, uma vez que, tinha-se em mente que não se podia mais enfrentar o autoritarismo do regime civil e militar e o conservadorismo social apenas com versos líricos e imagens que representassem o subdesenvolvimento nacional. O método escolhido então para

³⁸³ ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago e Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.

³⁸⁴ “Da cultura baiana à civilização carioca”. *Jornal do Commercio* (PE). 24/03/1968. IV Caderno, p. 6.

³⁸⁵ “Esquerda festiva e tropicalismo”. *Jornal do Commercio* (PE). 14/04/1968. IV Caderno, p. 3.

o enfrentamento desse *status quo* foi o “absurdismo” ou “irracionalismo consequente”, ou seja, uma espécie de “radicalização do absurdo”³⁸⁶. Segundo registrava Jomard Muniz Britto:

É através do absurdismo, essencial e existencialmente considerado, que o tropicalismo veio situar as “limitações” da esquerda festiva. Veio, sobretudo, **dessacralizar** a festividade intelectual. Ou mais ainda: operar a **corrupção** de um comportamento ético-estético remanescente do melhor moralismo, das melhores intenções, das “cristianíssimas” soluções, da pureza das advertências. Dessacralizando e corrompendo a esquerda festiva, o tropicalismo investe e arrebenta, explode e explora os seus adeptos tanto quanto os seus atacantes.³⁸⁷

Para o entusiasmado tropicalista pernambucano, o movimento a que se integrava possibilitava o empoderamento da subjetividade de cada indivíduo pelo aqui e agora. Assim, muito embora a realidade política do país estivesse estigmatizada pela repressão, os tropicalistas resistiam oferecendo em troca liberdade. Suas formas de expressividade e diálogo se davam através da insubordinação dos comportamentos sociais vigentes, do uso deslocado do corpo, encarado não somente enquanto fisiologia, mas, sobretudo, como fonte de linguagem e libertinagem, da liberação sensorial pelo uso de drogas alucinógenas, da desconstrução cultural tradicionalista e do experimental.³⁸⁸

Seduzidos por tamanho uso da liberdade, mas não exclusivamente por isso, alguns daqueles artistas pernambucanos mobilizados em prol do movimento de valorização do artista nordestino se juntaram a Jomard Muniz de Britto para instalarem na cidade a (inicialmente

³⁸⁶ Op. Cit.

³⁸⁷ Ibid. O conceito de “absurdismo” ou “radicalização do absurdo” utilizado por JMB em seu artigo refletia sua apropriação do conceito criado por Abert Camus, “Homem absurdo”, muito utilizado por artistas e intelectuais existencialistas durante as décadas de 1960/1970. “Este conceito faz uma crítica à razão *per se*, porém não a relega à inutilidade. O homem absurdo privilegia a experiência antes de tudo, porém se mantém cauteloso e atento aos movimentos do lado oposto, do irracionalismo, para não cair num abismo sem volta. O homem absurdo admite a presença do incontrolável e imprevisível na existência, no entanto não nega que a razão possa conhecer algo, mesmo que apenas lateralmente. O absurdo é tangenciado por Camus como uma noção que soma impossibilidade e contradição [...] Em Albert Camus a *contradição* é parte fundamental da absurdidade da vida humana moderna [...] Para Camus o absurdo quando toca o homem passa a fazer parte dele, pois o absurdo só existe enquanto confluência do homem com o mundo, num ponto em que os dois se tocam através da experiência”. *Um homem absurdo: contradição, modernismo e ironia na pop-filosofia de Jomard Muniz de Britto*. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; MONTEIRO, Jaislan Honório (Org.). *História, arte e invenção: narrativas da história*. São Paulo: Intermeios, 2012. p. 109-110.

³⁸⁸ Essa postura de enfrentamento ao terror político perpetrado pelo regime militar, através do uso da liberdade individual e seus espectros de subjetividade, foi mais tarde classificada por Silviano Santiago, nos revela Christopher Dunn, como um processo de reação “dionisíaca e nietzscheana” coincidente com a irrupção de uma contracultura brasileira. Ainda segundo Dunn, à época, enquanto “setores da oposição de esquerda optaram pela luta armada, [...] outros adotavam uma política de não-conformidade pacifista conhecida como “desbunde”, que descrevia uma sensibilidade aparentada ao *dropping out* no contexto dos Estados Unidos”. DUNN, Christopher. *Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura*. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 71.

denominada) “tropicália pernambucana”³⁸⁹. Segundo revelava o próprio Britto em seu artigo: “A meio caminho de uma conseqüente “apropriação” do tropicalismo, vem insurgir-se o grupo dos mais novos compositores pernambucanos. Entre as luas e as laranjas da tropicália pernambucana deu-se o primeiro passo à frente da esquerda festiva”. Passo esse que, aos olhos do público, principalmente daqueles que acompanhavam de perto a trajetória do Grupo Construção, se processava como uma grande surpresa. Tanto assim que, mais adiante em seu texto, Britto tratava de assegurar ao público a então novidade, além de revelar quais eram os nomes dos mais novos tropicalistas pernambucanos:

E isto vai ser motivo de “estranheza” da parte dos mais assíduos frequentadores da “casa de Caruaru”, do terreiro de Edu ou das “segundas” no TPN. Superando e renegando a “festividade”, Aristides, José Fernandes, Dóris Gibson e José Mário Austregésilo vão da sensorialidade mais nordestina à integração mais universal.³⁹⁰

Dessa forma, na disputa para instalação de um ciclo pernambucano de cultura, como havia aludido o jornalista do JC, Almy Alves, a vanguarda havia saído na frente da “retaguarda”.³⁹¹ A adesão de artistas como Aristides Guimarães, José Fernandes, Dóris Gibson e José Mário Austregésilo, logo em seguida acrescidos da cantora Ana Lúcia Leão e outros artistas, ao universo estético tropicalista fortalecia ainda mais a presença dos discursos da vanguarda entre o campo artístico e intelectual do Recife. Um dia após o outro, os tropicalistas ganhavam espaço e notoriedade nos meios culturais da cidade. A temática estava na moda nacionalmente, os jornais não falavam noutra coisa, o que favoreceu a rápida articulação para instalação definitiva do Tropicalismo em Pernambuco. O próprio JMB já havia cobrado em seu último artigo: “Quando instauraremos, entre luas e laranjas o tropicalismo entre nós? Ou vamos nos manter “eccléticos”? Ou conseguiremos uma posição nova, outra, própria? Qual? A **lunália**?”³⁹².

³⁸⁹ “Esquerda festiva e tropicalismo”. *Jornal do Commercio* (PE). 14/04/1968. IV Caderno, p. 3.

³⁹⁰ Op. Cit.

³⁹¹ Essa classificação estético-ideológica maniqueísta entre “retaguarda” e “vanguarda” havia sido elaborada por Jomard Muniz de Britto e propositalmente disseminada por ele mesmo entre os artistas e intelectuais da cidade, com a intenção de influenciar o debate, através do anúncio da publicação de seu mais novo livro: “Vanguarda e retaguarda da cultura brasileira”. Embora noticiado e acolhido tanto por Eduardo Portella e Henrique Saraiva esse livro-ensaio não chegou a ser publicado, permanecendo inédito até os dias de hoje. Ver: “Como fazer o “trailer” de um livro”. *Jornal do Commercio* (PE). 18/02/1968. IV Caderno, p. 2.

³⁹² “Esquerda festiva e tropicalismo”. *Jornal do Commercio* (PE). 14/04/1968. IV Caderno, p. 3.

3.2. - O Tropicalismo Pernambucano: a prática de um “existencialismo em processo”

O entusiasmo em torno do advento do discurso tropicalista entre uma parte dos grupos culturais da cidade associado à notícia da adesão de alguns dos mais talentosos e jovens artistas da capital pernambucana ao movimento vanguardista em curso no país logo impeliu Jomard Muniz de Britto a escrever um manifesto que pudesse marcar em definitivo a instalação do Tropicalismo na cidade. Escrito com a colaboração do compositor pernambucano Aristides Guimarães na casa do próprio Britto, à época residente à Rua Gervásio Pires, exatamente em frente à sede do 4º Exército, o manifesto em questão passou ainda pela leitura, opinião e adesão do editor do caderno de cultura do *Jornal do Commercio*, Celso Marconi, que se identificava com as ideias tropicalistas, antes de ser publicado na íntegra em sua coluna semanal.

No entanto, cabe aqui ressaltar que, alguns meses antes deste episódio, quase em paralelo ao salto qualitativo operado pelo “grupo baiano” na música popular brasileira, outro grupo de intelectuais, sobretudo de poetas, havia se mobilizado para renovar a vanguarda poética brasileira, naquele momento, representada pelo Concretismo e o Neoconcretismo, através do movimento intitulado Poema-Processo. Constituído e elaborado essencialmente por poetas do Rio de Janeiro e do Rio Grande do Norte, embora contassem ainda com adesões pontuais em estados como Minas Gerais, Mato Grosso, São Paulo, Santa Catarina, Espírito Santo, Bahia e Pernambuco, o movimento do Poema-Processo foi lançado simultaneamente nas capitais carioca e potiguar em meados de dezembro de 1967.

Segundo publicação do jornalista Laércio de Vasconcelos no caderno cultural do *Jornal do Commercio*, no Rio de Janeiro, o Poema-Processo havia sido inaugurado através da organização de um ato público em frente ao Teatro Municipal, na Candelária, em que seus integrantes por meio de “desfiles, cartazes, garrafas de gasolina e livros”³⁹³ lançaram um contundente manifesto em desaprovação à estagnação criativa que havia se abatido sobre a moderna poesia brasileira. Ainda segundo o jornalista, essa movimentação dos integrantes do Poema-Processo chegou ao ápice quando vários deles depois de desconstruírem o fazer poético e rasgarem livros de poetas como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Cassiano Ricardo, Ferreira Goulart, Vinícius de Moraes, Rosa Gama, entre outros

³⁹³ “Poesia-processo em grosso e no varejo: melhor comunicação”. *Jornal do Commercio* (PE). 18/02/1968. IV Caderno, p. 3. O manifesto lançado pelo grupo carioca do Poema-Processo intitulava-se *Manifesto Proposição*. Seu eixo de discussão girava em torno da transformação da poesia, através de processos criativos, uso de materiais linguístico-visuais diversos e da participação do espectador, em produto de consumo e informação para as massas. “Só o reprodutível atende, no momento exato, às necessidades de comunicação e informação das massas”.

nomes, incendiaram os exemplares destruídos³⁹⁴. Entre os nomes dos artistas de processo que haviam participado dessa ação figuravam os de Álvaro de Sá, Neide Dias de Sá, Ariel Tacha, Vlademir Dias Pino, Moacy Cirne e Nei Leandro de Castro.

Em Natal, esse mesmo ato de violentação, classificado pelos próprios artistas potiguares como um *happening*, também estava previsto. A pretensão dos integrantes do “Grupo Dês”, originalmente um grupo de poetas concretistas que haviam aderido ao Poema-Processo, era fazer uma fogueira na Praça da Imprensa, localizada no centro de Natal, com as obras literárias de poetas e prosadores locais considerados “quadrados” e “lineares”³⁹⁵. Dentre os autores que seriam incinerados estavam os nomes dos poetas: Luiz Rabelo, Antídio de Azevedo, Esmeraldo Siqueira, Walflan de Queiróz, Rômulo Wanderley, Jaime dos G. Wanderley, Enélio Petrovich, Milton Siqueira e Dorian Gray Caldas³⁹⁶.

No entanto, tamanha radicalidade vanguardista despertou de imediato a ira (inclusive com ameaças pessoais nas ruas da cidade) e a crítica daqueles autores postos sob ataque, ao ponto do *happening* programado pelos artistas de processo sofrer a intervenção da Secretaria de Segurança Pública do Estado. O órgão público havia vetado a realização da queima dos livros na Praça da Imprensa, autorizando apenas sua feitura num trecho da orla marítima da cidade e acompanhado por uma escolta policial. Intervenção que contribuiu decisivamente para que os integrantes potiguares do Poema-Processo substituíssem o *happening* propagandeado pelo lançamento de um manifesto.³⁹⁷ Entre os nomes dos artistas de processo que haviam assinado tal documento estavam: Dailor Varela, Frederico Marcos, Francisco Alves, Marcos Silva, Anchieta Fernandes, Charlier Fernandes, Alderico Leandro, Ribamar Gurgel e Alexis Gurgel.³⁹⁸

³⁹⁴ Op. Cit.

³⁹⁵ “Poetas já escolheram data para queimar as obras dos “quadrados””. *Jornal do Commercio* (PE). 14/02/1968. I Caderno, p. 7.

³⁹⁶ Op. Cit.

³⁹⁷ Já o manifesto lançado pelo grupo potiguar do Poema-Processo intitulava-se *Manifesto Solidariedade*. Dentre as prerrogativas defendidas estava o uso da violência simbólica como método de comunicação com o sistema sócio-cultural estabelecido. “Consideramos necessário agredir ao máximo o sistema sócio-cultural para conseguir uma comunicação adequada. “Todo criador moderno tem que ser algo subversivo, caso contrário inexistente” (José Lino Grunewald)”.

³⁹⁸ “Poetas recuaram e não queimaram as obras dos escritores “quadrados””. *Jornal do Commercio* (PE). 20/02/1968. I Caderno, p. 7. Nesta matéria o poeta Dailor Varela registrava o porquê dos poetas de processo não terem executado seu *happening*. Segundo ele: ““o “happening” com a queima de livros e obras de arte “quadradas” teria como finalidade agredir simbolicamente os literatos provincianos. Mas estes pediram à polícia que impedisse o nosso protesto. Embora a polícia – adiantou Dailor – nos desse garantia para efetuar a queima, resolvemos não mais fazê-la, pois aí a coisa tornou-se oficial/policial. Nunca iríamos realizar um ato de protesto com a garantia da polícia, o que seria ridículo, pois todo mundo sabe que é a polícia que proíbe os filmes de Godard e Buñuel, que invade teatros e persegue os intelectuais [...]”.

Na senda de personagens modernistas históricos que de uma maneira ou de outra quebraram com o verso e aderiram à concretude da palavra enquanto signo imagético-linguístico³⁹⁹, e ao mesmo tempo, em movimento de rejeição à acomodação criativa aos recursos utilizados por estes mesmos poetas na contemporaneidade, os integrantes do Poema-Processo proclamavam-se como os mais novos atualizadores da vanguarda poética brasileira. Veja-se que, por exemplo, em resposta a uma crítica elaborada pelo poeta Audálio Alves à percepção poética recentemente inaugurada pelo Poema-Processo, Moacyr Cirne, explicava através de uma publicação no JC, que os artistas de processo dialogavam diretamente com seu tempo, ou seja, o tempo da “civilização do signo” no qual “títulos, abreviaturas, slogans, cartazes”⁴⁰⁰ transformavam a estrutura da linguagem num sistema fragmentário de signos.

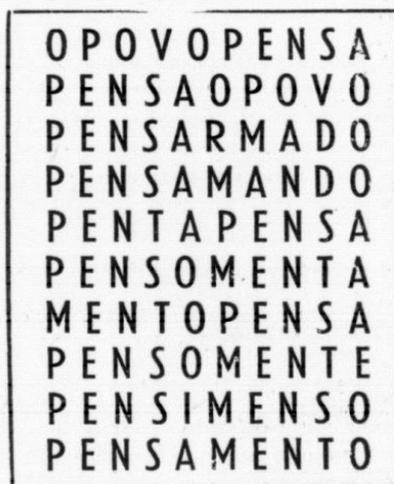


Imagem 11 – “Edifício”, poema-processo de Anchieta Fernandes.
FONTE: DIÁRIO DE PERNAMBUCO (PE). 14/04/1968.

Essa postura de abolição do verso e desestímulo ao uso da palavra na construção poética de processo acabava por aproximar o novo movimento mais das artes plásticas do que

³⁹⁹ Tais como Mallarmé, Apollinaire, Ezra Pound, E.E Cumming, William Carlos Williams, Eugen Gomringer, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Ferreira Gullart e Décio Pignatari.

⁴⁰⁰ “Do poema processo ao impressionismo crítico”. *Jornal do Commercio* (PE). 03/03/1968. IV Caderno, p. 5. Vale ressaltar que, assim como Audálio Alves, outras vozes tradicionais pernambucanas se levantaram contra o surgimento do Poema-Processo. Entre os discordantes estavam: o poeta Ângelo Monteiro, o poeta e crítico literário José Mário Rodrigues, o sociólogo Pessoa de Moraes, o poeta e crítico literário Gladstone Vieira, o crítico e romancista Cláudio Aguiar, o poeta e crítico literário Cesar Leal e o também crítico literário Paulo Fernando Craveiro. Porém, dentre todos estes, o mais ácido havia sido Ângelo Monteiro que tinha disparado: “É mais um do “ismos” inconsequentes e sem expressão que vêm apenas confirmar a impotência dos que, não podendo ser poetas, por inibições essenciais, descarregam sobre a palavra seu desejo de auto-mutilação e o seu velho complexo de “Édipo pelo ódio ao verbo criador””. “Poesia-processo em grosso e no varejo: melhor comunicação”. *Jornal do Commercio* (PE). 18/02/1968. IV Caderno, p. 3.

da literatura. Conforme pensavam os próprios artistas de processo, a poesia havia passado por tantas transformações nas últimas décadas que não caberia mais associá-la restritamente ao campo literário nem tampouco submeter suas novas concepções aos instrumentos críticos (exclusivos) deste campo. Tal como ocorrido com as artes plásticas, mediante os impactos tecnológicos, sociais e existenciais vivenciados durante o século XX, a poesia necessitava manter-se aberta às novas demandas de atualizações estruturais. O que invariavelmente exigia dos novos poetas a habilidade de agregar ao seu fazer poético recursos materiais e metodológicos provenientes de outras searas artísticas, tais como: as artes plásticas, o cinema, o teatro, etc. Nesse sentido, refletia Cirne a respeito da atitude do poeta vanguardista:

Para o poeta que, em nossos dias, esteja consciente com os problemas da linguagem-estrutura, só lhe resta um caminho: inaugurar processos informacionais. Inventá-los, trabalhá-los, concretizá-los: a poesia de hoje para situar-se na vanguarda, precisa violentar todas as linguagens (poéticas) conhecidas e espantar pela radicalidade. Desordem, originalidade, imprevisibilidade, informatividade e complexidade dos signos – em vez de ordem, banalidade, previsibilidade, redundância e simplicidade – são os elementos extraídos da Teoria da Informação, que alimentam os processos [...].⁴⁰¹

A observação de Cirne lastreava o desenvolvimento do Poema-Processo na “Teoria da Informação” do filósofo da comunicação Marshall McLuhan então em voga naquele momento entre as correntes artísticas de vanguarda.⁴⁰² Através da ideia de que o meio se confundiria com a própria mensagem, não havendo, portanto, limitação entre forma e conteúdo nos processos comunicacionais contemporâneos, o artista de processo sustentava que a

poesia de processo é toda aquela que apresenta problemas novos de linguagem e estrutura, resolvendo-os sob o signo da invenção e da liberdade criadora. Não repetir o processo, que se esgote em cada novo poema lançado programaticamente ou ao acaso, é fundamental para essa poesia [...].⁴⁰³

Com esta definição Cirne acabava por associar o artista de processo à imagem do artista guerrilheiro criada por Décio Pignatari, que a partir de 1968, também passou a ser

⁴⁰¹ “Poesia: a importância do processo”. Correio da Manhã (RJ). 03/12/1967. 4º Caderno, p. 1.

⁴⁰² Ver de Marshall McLuhan as seguintes publicações: “O meio é a mensagem” e “Aldeia Global”.

⁴⁰³ “Poesia: a importância do processo”. Correio da Manhã (RJ). 03/12/1967. 4º Caderno, p. 1. Outras importantes fontes de consulta desse mesmo autor para pesquisa sobre o Poema-Processo são os seus livros: “Vanguarda: um projeto semiológico” (1975) e “A poesia e o poema do Rio Grande do Norte” (1979). Já, como produção acadêmica que se debruçou sobre a temática do Poema-Processo destacamos: GALVÃO, Dácio Tavares de Freitas. *Da poesia ao poema: uma leitura do Poema-Processo*. Dissertação (Mestrado em Língua Aplicada; Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2003.

agenciada pelo Tropicalismo. Se em nível nacional o movimento vanguardista musical passaria pelo assessoramento intelectual dos poetas concretistas, especialmente dos irmãos Campos⁴⁰⁴, em Pernambuco o Tropicalismo surgia de mãos dadas com o Poema-Processo. Tanto assim que, aproveitando a oportunidade da Exposição Nacional de Arte de Processo⁴⁰⁵ realizada à época na Galeria Varanda, localizada na Rua de São Bento, 247/1º, em Olinda, os tropicalistas pernambucanos marcaram o lançamento do seu manifesto inaugural para o dia do *vernissage* da exposição individual do artista de processo Marcos Silva⁴⁰⁶.



Imagem 12 – Ribamar Gurgel, Dailor Varela e Moacy Cirne na Galeria Varanda.
FONTE: DIÁRIO DE PERNAMBUCO (PE). 31/03/1968.

Esse afinamento estético-ideológico entre o Tropicalismo Pernambucano e o Poema-Processo, em 1968, não ocorreu de forma repentina, ao contrário, apresentava-se como

⁴⁰⁴ PERRONE, Charles. Poesia concreta e tropicalismo. ARTIGO. Revista da USP. São Paulo: Dezembro/Janeiro/Fevereiro, 1990; A poesia concreta. In: VELOSO, Caetano. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

⁴⁰⁵ A Exposição Nacional de Arte de Processo realizada em Olinda dava prosseguimento a uma pequena série de exposições nacionais organizadas pelos artistas cariocas e potiguares desde o lançamento do movimento em dezembro de 1967. Especialmente para a exposição da Galeria Varanda participaram os artistas: Dailor Varela, Anchieta Fernandes, Falves da Silva, Frederico Marcos, Nei Leandro, Laércio Bezerra, Wladimir Dias Pino, Sebastião Nunes, Anselmo Santos, Neide de Sá, Márcio Sampaio, Henry Correia e Álvaro de Sá. “Exposição de Poema-Processo hoje em Olinda”. Jornal do Commercio (PE). 05/04/1968. II Caderno, p. 4.

⁴⁰⁶ Em entrevista publicada no Jornal do Commercio na coluna de Celso Marconi, porém conduzida pelo artista de processo Dailor Varela, Marcos Silva destacava sua trajetória na experimentação artística desde o biênio 1963/1964, apontando aquele seu momento em 1968 como de forte influência do “polimaterialismo” e dos “objetos-ambientes” tal como realizado por Lina Bo Bardi, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Hélio Oiticica e outros artistas. “Arte-Processo de Marcos Silva sexta na Varanda”. Jornal do Commercio (PE). 16/04/1968. II Caderno, p. 2.

fruto (entre outros encontros posteriores) de um debate intelectual travado especialmente entre Jomard Muniz de Britto e Moacy Cirne, dois anos antes, quando o professor universitário e ensaísta pernambucano foi convidado para ministrar na Universidade Federal do Rio Grande Norte um curso sobre a perspectiva da cultura brasileira. Segundo o relato de memória de Marcos Silva, Britto e Cirne já se conheciam desde os tempos das Jornadas de Cine Clubes, uma vez que ambos haviam construído suas trajetórias intelectuais através da crítica de cinema, e naquela oportunidade do curso em 1966, enquanto Britto demonstrava a importância da verve modernista na construção cultural brasileira, em alusão ao seu livro “Do modernismo à bossa Nova”, Cirne apresentava suas inquietações vanguardistas. Segundo o depoimento de Marcos Silva:

[...] O Moacy Cirne, em 66, liderou a criação de um grupo concretista em Natal, o *Grupo Dés*, e eles mantiveram o diálogo. Nesse próprio curso, inclusive, alguns temas da criação desse grupo concretista surgiram na discussão. O Moacy Cirne defendendo a vanguarda concretista e o Jomard, embora reconhecendo a importância e qualidade, postura um pouco mais ponderada, ressaltando o peso artístico de João Cabral, Carlos Drummond, etc. Portanto, os contatos feitos especialmente através de Moacy Cirne e Jomard, contatos feitos especialmente através deles. E teve continuidade em 67, com o surgimento do Poema-Processo, que o Jomard acompanhou mais do que eu acompanhei, participou dos debates inaugurais no Rio de Janeiro e depois deu bastante apoio para a difusão em Recife. Então, o contato dava-se especialmente por essas duas vias.⁴⁰⁷

Então, no *vernissage* de Marcos Silva, que aconteceu no dia 19 de abril, esperava-se dos demais artistas de processo participantes da exposição coletiva, que terminava naquele mesmo dia, a realização de um *happening* com a queima de livros de autores pernambucanos. Não se sabe ao certo se tal procedimento de fato aconteceu, no entanto o que havia mesmo chamado à atenção do público foi a leitura e distribuição por parte de Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães e Celso Marconi do manifesto: “Porque somos e não somos tropicalista”. A expectativa para o lançamento deste manifesto havia sido construída por Celso Marconi através da publicação (na primeira página do JC e no dia do evento) da matéria “Tropicália prefere loucura” acompanhada por uma foto dos três assinantes do documento numa composição imagética que, se por um lado, corroborava sua manchete, por outro, anunciava o advento no cenário cultural local da guerrilha artística.

⁴⁰⁷ Marcos Silva. São Paulo, 14 de novembro de 2014.



Imagem 13 – Jomard Muniz de Britto, Celso Marconi e Aristides Guimarães na redação do Jornal do Commercio.

FONTE: JORNAL DO COMMERCIO (PE). 19/004/1968.

Numa prévia daquilo que o público poderia esperar do manifesto tropicalista pensado e escrito pelos pernambucanos, Marconi publicou um pequeno trecho do texto, certamente, um dos mais fustigadores e radicais, em que seus autores delimitavam o seguinte posicionamento: “o novo movimento é a vanguarda contra a retaguarda! A loucura, contra a burrice! O impacto, contra a mediocridade! O sexo, contra os dogmas! A realidade, contra os suplementos! A radicalidade, contra o comodismo!”⁴⁰⁸. Nessa mesma matéria, o jornalista ainda havia anunciado que tal lançamento seria acompanhado de uma “festa tropicalista no bar do Alves, na Encruzilhada, em homenagem à atriz Glauce Rocha”⁴⁰⁹.

Sobre essa homenagem à atriz de “Terra em transe”, que estava de passagem na cidade com a peça “Um uísque para o Rei Saul”, em cartaz no Teatro de Santa Isabel, Aristides Guimarães esclareceu-nos, através de seu relato de memória, que os tropicalistas assinantes do manifesto conheceram-na naquela mesma semana na casa de Celso Marconi, ocasião na qual a convidaram para ser madrinha de lançamento do Tropicalismo na cidade.⁴¹⁰ No dia seguinte ao lançado do manifesto no *vernissage* de Marcos Silva e de sua comemoração no Bar do Alves, Celso Marconi então publicava na íntegra os nove pontos que compunham o documento em sua coluna no caderno cultural do JC. A acidez da crítica à situação de “marasmo cultural” associada em primeira instância à hegemonização da visão regionalista sobre a produção artística local comunicada por uma linguagem irônica, por vezes, debochada, marcou de forma indelével o tom do manifesto tropicalista. Veja-se, por exemplo, os três primeiros pontos do documento:

⁴⁰⁸ “Tropicália prefere loucura”. Jornal do Commercio (PE). 19/04/1968. I Caderno, p. 1.

⁴⁰⁹ Op. Cit.

⁴¹⁰ Aristides Guimarães. Recife, 22 de janeiro de 2015.

1. Constatamos (sem novidade) o marasmo cultural da província. (Por que insistimos em viver há dez anos da Guanabara e há um século de Londres? Por fidelidade regionalista? Por defesa e amor às nossas tradições?).
2. Recusamos o “comprometimento” com nossos “antigos professores”. (Porque eles continuam mais “antigos” do que nunca: do alto de sua benevolência, de sua vaidade, de sua irritação, de seu histrionismo, de sua menopausa intelectual).
3. Lamentamos que os da “nova e novíssima geração” (a maioria pelo menos) continuem a se valer da tutela sincretista, luso-tropical, sociodélica, joãocabralina, t-p-n-ística, etc e tal.⁴¹¹

De forma programática, a vanguarda tropicalista pernambucana entrincheirava-se contra as várias formas de representação tradicionalista lastreadas de maneira mais específica no Regionalismo Freyreano e de forma mais abrangente no conservadorismo da ditadura civil e militar. O que se atacava, em última análise, eram menos os possíveis artistas e intelectuais representantes do Regionalismo e mais a ideia de institucionalização deste, enquanto política pública, como visão estética hegemônica da identidade nordestina e legitimadora do *status quo* nacional.⁴¹² Por isso, na sequência do manifesto, os tropicalistas aludiam à necessidade de deslegitimação da esquerda festiva, enquanto método (obsoleto) de questionamento e análise da realidade brasileira, e a associação ao mais novo, porém transitório, movimento de vanguarda: o Tropicalismo:

4. Comprovamos (sem ressentimento) a decadência da esquerda festiva. (A exemplo do faz escuro, mas eu canto, das manhãs de liberdade, do vietnam por ti e por mim, e outros “protestos” puramente retóricos panfletários).
5. Afirmamos: “Dessacralizando e corrompendo a esquerda festiva, o tropicalismo investe e arrebenta, explode e explora os seus adeptos tanto quanto os seus atacantes”. (Quá, quá, quá, para os que não “não nos entendem”...).
6. Somos (sem subserviência) por Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa, Nelson Motta, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Hélio Oiticica,

⁴¹¹ “Por que somos e não somos tropicalistas”. *Jornal do Commercio* (PE). 20/04/1968. II Caderno, p. 1. Ver Anexo I.

⁴¹² Ao largo da discussão que engloba a diferenciação entre os termos Política Cultural e Política Pública de Cultura, lembremos que, no final da década de 1960, o governo militar estava estruturando o Conselho Federal de Cultura (CFC) e suas ramificações estaduais (CEC) através da colaboração de intelectuais com nítido perfil conservador. De Pernambuco, por exemplo, Gilberto Freyre (1968-1984) e Ariano Suassuna (1968-1973) foram alguns dos membros que colaboraram para formação tanto do CFC quanto (e mais ativamente) para o CEC. “O papel destes intelectuais era o de forjar um passado brasileiro que fosse de acordo com os ideais do regime, transformando-o em tradição. Eles serviriam para legitimar o discurso das autoridades, o que Marilena Chauí denomina de discurso competente”. COSTA, Lílian Araripe Lustosa da. A política cultural do Conselho Federal de Cultura (1967-1976). ARTIGO. II Jornada Discente do PPHPBC (CPDOC/FGV): Intelectuais e Poder, Simpósio 2 – Cinema e Política Cultural, Rio de Janeiro. Ver também: CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FVG, 2009.

Adão Pinheiro, José Cláudio, os poetas de vanguarda. Tudo que for legitimamente NOVO.

7. Reconhecemos a transitoriedade (o trânsito e o transe) do tropicalismo, junto ao perigo de comercialização, de mistificação, de idolatria. Assim como dizemos “abaixo a festiva”, acrescentamos: “abaixo o fanatismo tropicalista!”. (Por isso, quem tentar nos apelar, sorrindo, de “tropicalistas” – ou não tem imaginação, ou é dogmático, ou quer bancar o engraçadinho, ou é burro mesmo).
8. A vanguarda contra a retaguarda! A loucura contra a burrice! O impacto contra a mediocridade! O sexo contra os dogmas! A realidade contra os suplementos! A radicalidade contra o comodismo!
9. “Tropicalistas de todo mundo, uni-vos!” – Jomard Muniz de Britto, professor e ensaísta; Aristides Guimarães, compositor de música popular; e Celso Marconi, repórter e crítico de cinema.⁴¹³

Assim, a publicação de “Porque somos e não somos tropicalistas” que, aliás, carregava em seu título a perspectiva da ambivalência, do entrelugar, acionados pela condição existencial pós-moderna e pela ética-estética da antiarte praticada pela “vanguarda artística brasileira”, tal como uma referência à derrocada dos projetos racionalistas elaborados pelos filósofos do século XIX, causou bastante impacto entre a sociabilidade letrada da cidade. Isso porque, segundo Aristides Guimarães, o manifesto “era uma provocação [...] A intenção foi essa. E debochar também [...] porque pelo menos não dizer [dizia] que íamos ficar preso a isso não. Somos e não somos também [...] É uma anarquia mesmo, era uma coisa anárquica [...]”⁴¹⁴.

Essa característica anárquica do manifesto recém-lançado, destacada por Aristides Guimarães, foi analisada por Jomard Muniz de Britto à época através do artigo “Existencialismo em processo?”. Para o tropicalista, esse comportamento corrosivo sinalizava a adequação da vanguarda nordestina à *práxis* de um existencialismo próprio que integrava o “irracionalismo consequente” do Tropicalismo à “radicalidade (des)construtiva” do Poema-Processo.⁴¹⁵ Observe-se que embora não mencionassem o nome de nenhum artista ou intelectual pernambucano adepto ao tradicionalismo regionalista diretamente no texto, a passagem em que se queixavam da subserviência da “nova e novíssima geração” à “tutela sincretista, luso-tropical, sociodélica, joãocabralina, t-p-n-ística”, no mínimo, permitia a dedução de nomes significativos da cultura pernambucana da época, tais como: Gilberto Freyre e Hermilo Borba Filho. Por outro lado, faz-se importante destacar que as contendas

⁴¹³ “Por que somos e não somos tropicalistas”. *Jornal do Commercio* (PE). 20/04/1968. II Caderno, p. 1.

⁴¹⁴ Aristides Guimarães. Recife, 22 de janeiro de 2015.

⁴¹⁵ “Existencialismo em processo?”. *Jornal do Commercio* (PE). 21/04/1968. IV Caderno, p. 4.

intelectuais registradas entre Celso Marconi e Ariano Suassuna⁴¹⁶, nos dois maiores jornais (JC e DP) de circulação da época, denunciavam a quem os tropicalistas classificavam no manifesto de “antigos professores”.

Por tais investidas, o manifesto tropicalista havia chocado “tanto quanto as primeiras passeatas dos camponeses das ligas pelas avenidas da capital pernambucana durante o Governo Arraes”⁴¹⁷. Nos primeiros dias pós-publicação, sua agressividade havia suscitado, inclusive, uma espécie de resguardo entre alguns colunistas culturais da cidade, que por não entenderem o teor dos pontos destacados no manifesto ou por não quererem se envolver em querelas públicas com os tropicalistas, anunciavam sua ‘nulidade’ frente ao debate posto no cenário local. Caso do dramaturgo e colunista teatral do JC, Benjamin Santos, que através do artigo “A partir de uma (não) declaração” explicava:

Sábado último, apareceu em jornal da cidade uma suposta declaração minha a respeito de um movimento que se inicia no Recife segundo os últimos trabalhos de Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa e Caetano/Gilberto Gil. Esclareço hoje que aquele depoimento é totalmente equívoco, mal-entendimento de uma rápida conversa com um amigo/repórter, e que não tinha (mesmo a conversa original) nenhuma intenção de tomada de posição a respeito do “tropicalismo” recifense e nem de colocar em dúvida a sua seriedade enquanto “movimento” e, muito menos ainda a respeito de uma pseudo-adesão. Se o movimento é sério e lúcido no Sul do país e não o sejam os seus derivados, não me cabe analisar, ainda mais agora, que há três anos venho me dedicando unicamente à reflexão teatral, tendo já bem fortalecida a minha opção estética, que se identifica com a do Teatro Popular do Nordeste [...].⁴¹⁸

Não obstante, mesmo entre notícias que já davam como certa a presença de Caetano Veloso e do grupo Os Mutantes, no Recife, como atração musical do “Miss Fera 68”, evento organizado pelo “Diretório Geral dos Estudantes” que tinha como objetivo coroar a “primeiranista” que iria representar “todas as faculdades das Universidades Federal de

⁴¹⁶ Desde que havia anunciado, em fevereiro de 1967, a intenção de adaptação da peça “Auto da Compadecida” para o cinema, através da concessão de seus direitos ao diretor húngaro, Jorge Jonas, porém residente no Brasil desde começo dos anos 1960, Ariano Suassuna (segundo nossa interpretação das fontes jornalísticas consultadas) passou a ser fustigado pelo colunista do JC e crítico de cinema Celso Marconi. Esses ataques e contra-ataques, em cadernos culturais tanto do JC quanto do DP, renderam para a história contemporânea da cultura pernambucana senão icônicos artigos, tais como “Auto da Compadecida” (JC), “Resposta a Celso Marconi” (DP), “Distorções de um professor “compadecido”” (JC), “Do telegrafo ao cristianismo” (DP), “Resposta a um professor de bestética I” (JC) e “Resposta a um professor de bestética II” (JC), a imagem de que naqueles anos de radicalização política, as artes, através de seus campos de expressões estéticas, envolveram-se em acirradas disputas de representação no Recife. Ver: BEZERRA, Amílcar; OLIVEIRA, Aristides. *Nos trópicos de pernambucâncer: confrontos intelectuais sobre a cultura brasileira em trânsito nos anos 60/70 em recife*. ARTIGO. Revista Desenredos, ano IV, número 15, Outubro/Novembro/Dezembro, Piauí – Teresina, 2012.

⁴¹⁷ Tropicalismo. In: TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 113.

⁴¹⁸ “A partir de uma (não) declaração”. *Jornal do Commercio* (PE). 25/04/1968. II Caderno, p. 2.

Pernambuco, Católica, Rural e de Pernambuco”⁴¹⁹, a ser realizado na sede do Sport Clube do Recife, no início de maio, as disputas em torno da recepção do recém-lançado Tropicalismo Pernambucano continuaram nos jornais. Separadas por mais uma foto provocativa, em contradição imagética àquela anteriormente publicada, haja vista que, nessa, Celso Marconi aparecia em reação de fala e atitude entre a prostração séria e silenciosa de Jomard Muniz de Britto e Aristides Guimarães, “duas visões do tropicalismo” expunham os pontos de vista de Celso Marconi e Jorge Neto sobre o movimento tropicalista pernambucano.



Imagem 14 – Jomard Muniz de Britto, Celso Marconi e Aristides Guimarães na redação do *Jornal do Commercio*.

FONTE: JORNAL DO COMMERCIO (PE). 28/04/1968.

Assim, enquanto Marconi sublinhava que o movimento tropicalista havia conseguido romper o silêncio instalado na província através de seu impacto radicalizante, “romper com o elogio mútuo, com os suplementos “literários” e de uma vez só atacar tudo que há de comodismo, de aburguesamento”⁴²⁰ promovendo o debate cultural, Neto voltava a criticar o movimento classificando-o como “confuso e contraditório, cuja tônica é a badalação sem maiores consequências”⁴²¹. Entre outras críticas levantadas pelo jornalista estava a falta de conectividade com o povo uma vez que suas “mensagens, de ordem, teorias, fogem à

⁴¹⁹ “Caetano Veloso coroará miss fera”. Diário de Pernambuco (PE). 23/04/1968. Segundo Caderno: O “Diário” na sociedade, p. 2.

⁴²⁰ “Duas visões do tropicalismo”. Jornal do Commercio (PE). 28/04/1968. Revista do JC, p. 8. Segundo relato de memória de Celso Marconi, durante o momento em que esteve à frente da edição do caderno cultural do JC, mais decididamente a partir do lançamento do Tropicalismo, esse editorial “deixou de ser um caderno de literatura e passou a ser um caderno de cultura [...] O caderno não seguia a linha tradicional [...] O pessoal de literatura detestava o que a gente fez”. Transformação que, alguns meses mais tarde, lhe custou seu posto, pois o poeta Audálio Alves atuou junto ao Superintendente de Redação do JC, Vladimir Barbosa, para substituí-lo. Celso Marconi. Olinda, 29 de janeiro de 2015.

⁴²¹ “Duas visões do tropicalismo”. Jornal do Commercio (PE). 28/04/1968. Revista do JC, p. 8.

realidade objetiva, além de serem feitas na linha do intelectualismo mais pedante”⁴²². Contudo, mais incisiva do que a crítica de Jorge Neto, havia sido a crítica publicada naquela mesma edição da “Revista do JC” pelo jornalista e crítico musical Ricardo Noblat.

Intitulado de “Tropicalismo ou palhaçada”, o artigo de Noblat considerava o movimento inaugurado na capital pernambucana por Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães e Celso Marconi como uma “palhaçada de um grupo de pessoas que procuravam promoção e noticiário de jornais”⁴²³, muito embora o próprio jornalista reconhecesse que tanto Britto quanto Marconi, por sua inserção no meio intelectual da cidade, não necessitavam de tal artimanha. Referenciando o Tropicalismo ao movimento nacionalista preconizado pelos escritores românticos e ufanistas do século XIX, Noblat entendia que o movimento tropicalista “deveria levar a um amor exagerado pelas coisas que são nossas, como a banana, o abacaxi e tudo o mais que é cantado pelos poetas antigos”⁴²⁴. Sua ideia de tropicalismo levava-o a considerar Gonçalves Dias como tropicalista e, assim instrumentalizado desse universo literário, questionava os atuais representantes pernambucanos:

Mas e os nossos pseudos-tropicalistas do Nordeste? Que fazem? Que dizem? Nada. Apenas que a loucura deve combater a burrice. E organizam um movimento falso, alienado, atraindo dezenas de jovens que anseiam por promoção. Ou por algo diferente. E nesse caso eles conseguem. Algo diferente de tudo. Até do tropicalismo. Que cheira uma rosa – numa imitação hippie – tira retratos em posições loucas e faz expressões grotescas, numa demonstração patente do vazio que possui a todos.⁴²⁵

Guardadas as suas devidas proporções, essa concepção de Noblat sobre o tropicalismo era bastante representativa do pensamento intelectual pernambucano da época, pois ao desconhecer as intenções antiartísticas do movimento tropicalista agenciadas da “vanguarda artística brasileira”, ou confundiam-no com o nacionalismo ufanista dos românticos do passado, ou deliberadamente desqualificavam-no em promoção do conceito de Luso-Tropicalismo desenvolvido por Gilberto Freyre.⁴²⁶ Nesse sentido, Marcos Silva, em seu

⁴²² Op. Cit.

⁴²³ “Tropicalismo ou palhaçada?”. *Jornal do Commercio* (PE). 28/04/1968. *Revista do JC*, p. 19.

⁴²⁴ Op. Cit.

⁴²⁵ Ibid.

⁴²⁶ Refletindo as diretrizes estabelecidas no recém-criado Conselho Federal de Cultura (CFC), quais fossem, a construção de uma unidade (mais do que identidade) nacional baseada nas representações culturais tradicionais, Gilberto Freyre consolidava sua hegemonização intelectual no Estado através da rediscussão do projeto Regionalista pela perspectiva Luso-Tropicalista. Muito embora, naquele momento, o Conselho Estadual de Cultura ainda não estivesse burocraticamente instalado na estrutura do governo, sua presença intelectual materializava-se através das discussões levantadas iminentemente por seu representante mais ilustre (entre outros mandarins da cultura local). Veja-se também que, em 1968, o Manifesto Regionalista, lido por ocasião do I Congresso Brasileiro de Regionalismo (1926) (há controvérsias em torno da real escrita e difusão deste

relato de memória, foi bastante elucidativo ao qualificar o movimento tropicalista surgido no final da década de 1960 a partir da seguinte interpretação:

Eu lembro que saiu uma reportagem num dos grandes jornais recifenses, não sei bem dizer se era *Jornal do Commercio* ou *Diário de Pernambuco*, sobre o lançamento do Tropicalismo. E fizeram uma breve entrevista comigo, com Dailor, perguntando o que é que nós achávamos. Era um tema que estava surgindo naquele momento em discussão nacional e uma opinião que eu tinha naquele momento [é que] não se tratava a nada semelhante ao uso do tropicalismo de Gilberto Freyre, que era outra coisa. O entendimento que eu tinha do tropicalismo naquela época era principalmente a sua face paródica, agressivamente paródica em relação à cultura brasileira, em relação à sociedade brasileira naquele momento.⁴²⁷

Não seria apenas essa a qualificação estabelecida por Silva acerca do Tropicalismo. De maneira mais específica, o hoje, professor do Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP), apontava ainda, conforme sua percepção atual, que entre o movimento orquestrado pelo “grupo baiano” e o Tropicalismo Pernambucano havia uma diferenciação mais fundamental. Segundo Marcos Silva:

Uma apreensão que eu tenho hoje em dia, não é uma ideia daquela época, hoje em dia, é de que quando nós falamos sobre tropicalismo, embora a mesma palavra seja usada, até argumentos sejam usados quer Rio de Janeiro e São Paulo, quer Rio, Natal e Recife, há uma grande diferença entre o tropicalismo do Rio de Janeiro e São Paulo, que afinal de contas estava ligado à televisão, à indústria cultural, às grandes gravadoras, e o que nós fazíamos em Natal, no Nordeste, em Recife inclusive. Recife era metrópole já, é claro, mas antes como metrópole não era uma grande produtora de

manifesto, contendas que podem ser vistas no livro “Modernismo e Regionalismo: os anos vinte em Pernambuco” de Neroaldo Azevedo) mais uma vez se presentificava pela publicação de sua 4^o edição contando com o apoio do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (presidido à época por Mauro Mota) e prefácio de Sérgio Moacir de Albuquerque. Por efeito do lançamento dessa nova edição, o colunista do DP, Gladstone Vieira Belo, mencionava que o regionalismo de Freyre era uma realidade nacional, pois ele podia ser identificado “na pintura de um Cícero Dias, de um Francisco Brennand, de um Vicente Monteiro; no teatro de um Ariano Suassuna, de um Hermilo Borba Filho; na poesia de um Mauro Mota, de um César Leal, de um Carlos Moreira, de um João Cabral de Melo, de um Audálio Alves, de um Carlos Pena; no romance de um José Lins do Rêgo, de um Permínio Asfora, de um Jorge Amado, de um Guimarães Rosa; no ensaio de um Renato Carneiro de Campos, de um Sílvio Rabelo, de um Amaro Quintas, de um Waldemar Valente, de um Pessoa de Moraes, de um Aderbal Jurema. Da mesma maneira, ao seu modo, a novíssima geração literária de Pernambuco segue atualmente as ideias básicas do Manifesto de Gilberto Freyre. Basta verificar a poesia de um Jaci Bezerra, de um Alberto Cunha Melo, de um Tarcísio Meira César, de um Ângelo Monteiro, de um Marcos Acioli, de um Arnaldo Tobias; o romance de um Sérgio Moacir de Albuquerque; o ensaio de um Marcos Vinícius, de um Roberto Cavalcanti, de um Roberto Mota, de um Marcus Antônio do Prado, além da pintura elaborada pela geração da Ribeira, em Olinda. Identifique-se, ainda, o regionalismo de Gilberto Freyre na criação de organismos para o **desenvolvimento regional**, como a Sudene, a Sudam e etc. E mais ainda, na criação do Ministério Extraordinário para Coordenação dos Organismos Regionais: na fundação de museus, de institutos e centros de pesquisas regionais”. “O manifesto de Gilberto Freyre”. *Diário de Pernambuco* (PE). 03/03/1968. Segundo Caderno: *Diário Literário*, p. 5.

⁴²⁷ Marcos Silva. São Paulo, 14 de novembro de 2014.

indústria cultural. Não era uma grande produtora de indústria cultural como São Paulo e Rio de Janeiro eram. Então, eu penso que a discussão tropicalista no Nordeste assumia um caráter mais fortemente teórico e até político, enquanto que a discussão hegemônica de São Paulo e Rio de Janeiro assumia, sem com isso estar desqualificando, é claro, mas mitigou mais desenvolvimento industrial de grande produção e grande repercussão também, de grande repercussão. Isso não é um mal em si, até penso que é [foi] por estar ligado à indústria cultural, às grandes gravadoras, que o grupo coordenado por Caetano e Gil gravou o disco *Tropicália*, nos anos 60, que é um disco monumental, com arranjos magníficos [...] com grande orquestra, etc, etc. Mas o nosso contraponto era diferente. Era um contraponto muito mais limitado de produção, em termos de capacidade financeira, mas ao mesmo tempo bastante intenso, em termos argumentativos, que é contra o que nós consideramos conservadorismo de outros grupos, um regionalismo muito conservador que predomina como produção cultural, como nordestino. Em certo sentido ainda percebido até os nossos dias.⁴²⁸

Evidentemente que com esse relato Marcos Silva não quis acentuar um caráter alienante que possivelmente houvesse alicerçado o movimento tropicalista baiano em detrimento de outro político que houvesse norteado o movimento tropicalista pernambucano. Seu depoimento, ao contrário, marca uma diferenciação existente em nível de protagonismo do discurso e da prática tropicalista referente às realidades política e cultural vivenciadas nos eixos Rio-São Paulo e Recife-Paraíba-Natal. Enquanto as metrópoles do sudeste despontavam no cenário nacional como grandes produtoras de indústria cultural, haja vista a multiplicação dos programas televisivos que exploravam as vertentes da música popular em disputa à época bem como seus emocionantes festivais musicais, o Recife, enquanto metrópole, ainda estava despertando para tal produtividade industrial.

Contudo, em comparação às outras capitais do Nordeste, a capital pernambucana continuava exercendo uma influência de cosmopolitismo e urbanidade que atraía a atenção de intelectuais, artistas, trabalhadores e estudantes. Fosse pela boa reputação da Universidade Federal de Pernambuco, fosse pelo conglomerado comercial do centro da cidade que se mostrava diversificado, fossem pela boêmia que alguns espaços sociais e culturais da cidade estimulavam ou mesmo pela recorrente formação de grupos teatrais, musicais, cinematográficos, literários, plásticos, o Recife mantinha-se como centro catalisador de pessoas, ideias e mercados. Inclusive, de indústria cultural. Veja-se, por exemplo, a produção de programas musicais televisivos patrocinados pela Radio & TV Jornal, tais como: “Chegou a Vez”, “Convocação Geral” e, mais recentemente, “Dimensão Jovem”.

⁴²⁸ Idem. Do mesmo autor ver também: *Tropicalismo: música, performance e paródia trágica*: Brasil, 1965-1972. ARTIGO. Revista KAPRA 6: Journal of Theatricalities and Visual Culture. California State University – Los Angeles, 2013.

Diferentemente do programa “Convocação Geral”, o “Dimensão Jovem” surgia com a pretensão de promover “os valores da nova geração artística”⁴²⁹ sem necessariamente prender-se à ideia da produção musical a partir da pesquisa folclórica. “Produzido por Jorge José, o novo “show” de música moderna será comandado por dois artistas que logo cedo ganharão a simpatia e a admiração do público: Jones Melo e Núbia Rangel”⁴³⁰. Tal como os programas televisivos do sul do país, o “Dimensão Jovem” seria um programa de auditório que poria em audição artistas locais (ou não) que produzissem músicas “ao gosto da juventude”⁴³¹ concorrendo entre si a pequenos prêmios.

O fato é que o “Dimensão Jovem” nascia no mesmo momento em que o Recife experimentava a ousadia do Tropicalismo corroborando assim para afirmação e expansão deste movimento na cena cultural local. Se alguns daqueles jovens compositores e músicos dos grupos Construção ainda se apegavam à concepção do esquerdismo nacionalista, outros começavam a enxergar na linguagem tropicalista um novo campo de comunicação musical cujas pretensões individuais de resistência política não entravam em contradição com o desejo de sucesso.⁴³² Para os tropicalistas a estrutura da massificação naquele momento não representava um entrave para o engajamento político, muito menos sua adesão à estética universal, ao contrário, estes novos caminhos redimensionavam a possibilidade de comunicação dos artistas a escalas ainda maiores com o público.

E já no programa de estreia, o “Dimensão Jovem” contou com a apresentação de uma música tropicalista entre suas atrações. Entre participações de artistas tais como “Jandira Valença, Luiz Jansen, Edy Souza, Luiz Carlos, Mozart, Luiz Adriano, Eunice Paiva, Lee Tony”⁴³³, André Andrade apresentou a música “Bom dia”, muito embora, a qualidade de sua composição tenha sido considerada por Celso Marconi ainda como muito aquém daquilo que os tropicalistas pernambucanos conheciam através das composições do “grupo baiano”. Por outro lado, reconhecia o tropicalista que entre pernambucanos e paraibanos, estes últimos saíam na frente quando se tratava de composições tropicalistas, pois possuíam “uma conscientização muito maior, fazendo e sabendo porque estão fazendo”⁴³⁴ suas composições.

Ainda segundo Marconi, entre os artistas paraibanos que se destacavam por sua qualidade musical associada à estética tropicalista estavam Marcus Vinícius de Andrade e

⁴²⁹ “Dimensão Jovem”. *Jornal do Commercio* (PE). 03/05/1968. II Caderno, p. 2.

⁴³⁰ Op. Cit.

⁴³¹ Ibid.

⁴³² Casos de Carlos Fernando, André Andrade e Edy Souza.

⁴³³ “Dimensão Jovem”. *Jornal do Commercio* (PE). 03/05/1968. II Caderno, p. 2.

⁴³⁴ “Aranha, tropicalismo e “Giramulher””. *Jornal do Commercio* (PE). 21/05/1968. II Caderno, p. 2.

Carlos Aranha.⁴³⁵ O primeiro já conhecido do público pernambucano por ter se sagrado o grande ganhador da II Feira de Música do Nordeste e ter participado do grupo de poetas de vanguarda Sanhauá, o segundo pouco conhecido dos pernambucanos, mas ganhador naquele ano do 2º lugar no Festival de Música da Paraíba com a música “Giramuher”. Assim, visando ajudar aqueles que não entendiam o que era uma música tropicalista, entre estes os próprios compositores pernambucanos, Marconi transcreveu na íntegra a letra de “Giramulher” em sua coluna:

Giramulher

(Letra de Carlos Aranha e música de Fernando Aranha)

Garota que gira / menina que roda / é moça no fato / é gente na moda / .

Se são quatro os soldados / se são nove os marinheiros, / todos treze como flores / infláveis, bem guardados. / Se são vinte os rapazes / se são trinta estudantes / tropicais, bem radiantes, / como cem serão capazes. /

Gira girando mulher, / girando gira mulher, / gira girando mulher, / girando gira mulher. /

Mil estrelas tem o céu, / “carneirinho, carneirão”, / olhe pra roda gigante / muito embora viva ao leu. / Um caminho com saveiros / das trezentas ondas faça, / chame as negras de Aruanda / entre guerras e coqueiros. /

Gira girando mulher, / girando gira mulher, / gira girando mulher, / girando gira mulher. /

Dez amores sem sofrer, / com grazinas e gaivotas, / de Jamaica a Bananal, / nesta roda vão viver. / De mulheres a rezar / aleluias, ladainhas, / como fatos, como fotos, / nada existe a retirar. /

Gira girando mulher, / girando gira mulher, / gira girando mulher, / girando gira mulher. /

Uma estória de batalha / Pai Francisco vai contar, / carcará se faz imagem / pela morte que se espalha. / Povo, praça, mata, feira, / desfilando em carnaval: / Pierrô para arlequim, / colombina e guerrilheira. /

Gira girando mulher, / girando gira mulher, / gira girando mulher, / girando gira mulher. /

Garota que gira / menina que roda / é moça no fato / é gente na moda. /

Gira girando mulher, / girando gira mulher, / gira girando mulher, / girando gira mulher.⁴³⁶

⁴³⁵ Op. Cit.

⁴³⁶ Ibid.

Construída a partir de recortes imagéticos e justaposições de palavras e práticas que faziam alusão tanto ao imaginário popular nordestino quanto à modernidade das metrópoles, assim como realizado em “Domingo no parque”⁴³⁷ por Gilberto Gil, a canção de Carlos Aranha procurava contar a história de uma jovem que mesmo envolvida pelas vivências e amores da cidade mostrava-se consciente da realidade brasileira e atuante nos movimentos de resistência à ditadura civil e militar. Situação existencial paradigmática cantada, por exemplo, na quarta estrofe, quando Aranha representava a garota/mulher de sua canção refletida pela alegria da “colombina” e a responsabilidade da “guerrilheira”.

Para além do didatismo de Celso Marconi, melhor chance de entrar em contato com a música tropicalista tiveram os compositores pernambucanos quando da apresentação de Caetano Veloso e da banda Os Mutantes no “Miss Fera 68”. Recepcionados pelos organizadores do evento e alguns poucos jornalistas, Caetano Veloso, Dedé Gadelha (sua esposa), Sérgio Baptista, Arnaldo Baptista e Rita Lee desembarcaram no Recife sem o calor dos fãs, porém desde aquele momento marcando posição. Ao ser interpelado por um dos jornalistas sobre o que seria o Tropicalismo, Veloso havia respondido que era um movimento de “rebeldia a tudo o que era quadrado” e que não teria uma definição estabelecida do que seria esse movimento, uma vez que, para o “grupo baiano” ele não foi “bolado, estruturado” a partir de “confabulações prévias”, tendo sido o nome tropicalismo “criado pela imprensa, particularmente, pelo jornalista Nelson Mota do Jornal do Brasil”⁴³⁸.

Esse pseudodesentendimento de Caetano Veloso sobre o que seria o Tropicalismo, no entanto confirmava seu interesse pelo que representava a Tropicália, evidenciando sua concordância à recente interpretação publicada por Mário Chamie no

⁴³⁷ Veja-se o que Augusto de Campos havia escrito no jornal *O Estado de S. Paulo* cerca de um mês depois das apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil no III Festival da Música Popular Brasileira: “Recusando-se à falsa alternativa de optar pela “guerra santa” ao iê-iê-iê ou pelo comportamento de avestruz (fingir, ignorar ou desprezar o aparecimento de músicos, compositores e intérpretes, por vezes de grande sensibilidade, quando não verdadeiramente inovadores, como os Beatles, na faixa da “música jovem”), Caetano Veloso e Gilberto, com “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”, se propuseram, oswaldianamente, “deglutir” o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas”. CAMPOS, Augusto. A explosão de “Alegria, alegria”. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 257.

⁴³⁸ “Fanzocas indiferentes a Caetano Veloso que se apresenta hoje no Sport”. *Jornal do Commercio* (PE). 04/05/1968. I Caderno, p. 12. Depoimento semelhante havia dado Gilberto Gil ao poeta concretista Augusto de Campos, quase um mês antes. Respondia Gil, ao ser questionado como poderia definir o movimento do “grupo baiano”, uma vez que tanto o seu LP solo quanto o de Caetano já estavam editados: “O trabalho que fizemos, eu e Caetano, surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado. Eu acho que só agora, em função dos resultados dessas investidas iniciais, se pode pensar numa programação, numa administração desse material novo que foi lançado no mercado”. Conversa com Gilberto Gil. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 193.

“Suplemento Literário” do jornal O Estado de S. Paulo acerca dos significados das palavras Tropicalismo e Tropicália. Segundo Chamie, “o tropicalismo, histórica e sociologicamente, deu em Gilberto Freyre”, porém “como sensação cotidiana e antropológica, deu em Caetano Veloso”⁴³⁹. Assim, enquanto o primeiro projetava uma representação do homem brasileiro através de uma coerência cartesiana, o segundo alimentava uma representação através de uma incoerência barroca. E, então, seguia Chamie, fazendo alusão à tradição cultural Pernambucana e Baiana, ao interpretar o processo de construção da personalidade cultural brasileira em Freyre e Veloso:

Aí está: de um lado, o discurso concatenado de causa e efeito dentro do seu rigor sucessivo. De outro, a soma concentrada, dentro do seu ardor simultâneo. O primeiro teria que juntar a terminação *ismo* à palavra *tropical*; o segundo, a terminação *ália*. Porque todo *ismo* é um programa extensivo, carregado de princípios e de normas, e toda *ália* [...] é um compósito cruzado de elementos díspares e heterogêneos [...] A primeira leva consigo o pressuposto da redundância que, em teoria da informação, desemboca na “banalidade”, na ausência de imprevisto e mesmo de co-autoria. A segunda consagra a “probabilidade”, a desordem codificada, e por isso concede ao leitor ou ouvinte o poder de interferência criativa no contexto do texto e da música que se lhe apresentam. A primeira expõe a mensagem já saturada, estabelecendo uma passagem sem perturbação, ou “ruído branco” entre o emissor e o destinatário. A segunda propõe a mensagem com ambivalências, instaurando uma área de “possíveis”, terreno fértil a interpretações, projeções, conexões e correspondências livres. A primeira é o dado fechado do entendimento. A segunda, o campo aberto da entropia.⁴⁴⁰

Embora originalmente animados pelo concurso de beleza que patrocinava o evento, era essa entropia baiana que estava sendo aguardada pelo público no salão da sede do Sport Clube do Recife na noite do dia 4. No entanto, o show dos tropicalistas não foi bem recepcionado pelos jovens estudantes pernambucanos, pois foi marcado pelo atraso e cansaço dos artistas que naquela mesma noite já haviam se apresentado em João Pessoa. Segundo comentário do colunista Fernando Barreto do Diário de Pernambuco: “Caetano Veloso não conseguiu superar o mau ambiente criado com a demora e as vaias foram sempre maiores que os aplausos em todos os números”⁴⁴¹. Menos elegante havia sido o comentário do colunista Severino Barbosa, também do DP, que havia soltado o verbo contra o cantor e compositor baiano:

⁴³⁹ CHAMIE, Mário. O trópico entrópico de *tropicália*. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 261.

⁴⁴⁰ Op. Cit., p. 262.

⁴⁴¹ Diário de Pernambuco (PE). 08/05/1968. Segundo Caderno: O “Diário” na Sociedade, p. 2.

Não é de se admirar que o compositor Caetano Veloso, por sinal péssimo cantor, tenha sido estrondosamente vaiado, apupado e “ovacionado” quando aqui esteve dias atrás, vez que sua exibição, na base da palhaçada, não passou de grossa ridicularia. Já se foi o tempo em que os cantores respeitavam o público, apresentando-se elegantemente trajados, de paletó, gravata e cabelo penteado, como gente decente. Ainda outro dia, num programa de televisão, o Caetano Veloso estava vestido de camisola. Daí as vaias.⁴⁴²

Passado o mal-estar inicial, “Caetano e Dedé permaneceram alguns dias no Recife, conheceram músicos, intelectuais, visitaram Olinda (foram até a casa do irreverente pintor José Cláudio); enfim, fizeram amigos e influenciaram pessoas”⁴⁴³. Ciceroneados por Celso Marconi e Jomard Muniz de Britto, que haviam conhecido no dia seguinte ao show, o artista baiano e sua esposa passaram três dias entre Recife e Olinda estabelecendo laços importantes de amizade cujo elo de ligação era o movimento de vanguarda que ambos os grupos de artistas e intelectuais (PE-BA) estavam envolvidos naquele momento.

Dessa forma, através de “Porque somos e não somos tropicalistas”, alguns dos novos artistas e intelectuais pernambucanos deram o passo inicial para romper com a antiga concepção que se satisfazia em “ver o mundo através da região, da tradição e da nação” para enxergar o “país através do mundo”⁴⁴⁴. Tal como um ato de infidelidade regionalista, o Tropicalismo surgia no Recife como um discurso e uma prática artística e intelectual de contraposição ao *status quo* cultural da cidade. Era um virar de mesa, em que a vanguarda através da prática do “existencialismo em processo” procurava se inserir nos locais de produção cultural e disputar as imagens da representação nordestina. Em outras palavras, rompia com a ideia de “nordestinados”, enquanto personalidade moldada pelos “espaços da saudade”, para construir outras visões do Nordeste, estas, enquanto “territórios da revolta”⁴⁴⁵.

3.3. – Ponha um tigre tropicalista na cultura regional

A passagem de Caetano Veloso pelo Recife se não foi comemorada pelo público que esteve presente na festa dos calouros universitários na sede do Sport Clube do Recife, por outro lado, foi profundamente aproveitada pelos intelectuais e artistas pernambucanos, paraibanos e potiguares que naquele momento haviam aderido ao Tropicalismo ou

⁴⁴² Diário de Pernambuco (PE). 10/05/1968. Segundo caderno: O Retrato da Cidade, p. 5.

⁴⁴³ Tropicalismo. In: TELES, José. Do frevo ao mangubeat. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 111.

⁴⁴⁴ CHAMIE, Mário. O trópico entrópico de tropicália. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 265.

⁴⁴⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

simplesmente eram simpáticos ao seu atrevimento. Nesse sentido, as interlocuções estabelecidas com Veloso serviram tanto para apresentá-lo ao movimento deflagrado no Recife quanto para saber dele quais os posicionamentos adotados pelo “grupo baiano”. Assim, entre outras nuances, o caráter programático assumido pelo Tropicalismo Pernambucano havia surpreendido Caetano Veloso que àquela altura, mesmo sintonizado com as práticas da “vanguarda artística brasileira”, pouco contato mantinha com esses interlocutores.⁴⁴⁶

A curta presença do tropicalista baiano na cidade logo depois do lançamento de “Porque somos e não somos tropicalistas” aumentou ainda mais a verve antiartística da vanguarda que se projetava no cenário cultural regional. Para além das conexões artísticas e intelectuais estabelecidas, inicialmente, entre pernambucanos e potiguares, ao Tropicalismo Pernambucano juntaram-se também alguns representantes paraibanos. Colaboração esta que remetia aos primeiros tempos de docência de Jomard Muniz de Britto em João Pessoa, antes mesmo de sua contratação pela Universidade da Paraíba, e às dissipações intelectuais vivenciadas entre o trecho da Praça Antonio Pessoa e a Rua Batista Leite, quando não no Bar Bambu, junto aos integrantes da chamada Geração 59⁴⁴⁷. Entre os tropicalistas paraibanos estavam os então músicos Marcus Vinícius de Andrade e Carlos Aranha e o artista plástico Raul Córdula. Segundo relato de memória deste último que havia conhecido Britto, em 1959, na capital paraibana:

Ele tinha ido fazer uma palestra na Faculdade de Direito, que fica no centro da cidade, na Praça João Pessoa, sobre Carlos Drummond de Andrade [e Clarice Lispector]. Coincidentemente, do outro lado, na mesma calçada tinha o prédio do IPASE [...] O prédio do IPASE era numa esquina do Ponto de

⁴⁴⁶ Pouco antes do lançamento do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circenes* e mesmo do encontro com os tropicalistas pernambucanos, Caetano Veloso e Gilberto Gil, acompanhados de Torquato Neto, deram entrevistas ao poeta concretista Augusto de Campos apresentando os posicionamentos do “grupo baiano”. Dois pontos basilares podem ser destacados dessas entrevistas. Se para Gil o movimento que estavam organizando deveria preocupar-se com o exercício da liberdade, com uma visão mais total do homem através da quebra dos códigos estabelecidos com o uso do veneno do novo, para Veloso o Tropicalismo nascia como uma mescla de movimento musical, comportamento vital e moda associado à compreensão oswaldiana da Antropofagia, nesse caso, uma Neo-Antropofagia. Conversa com Caetano Veloso. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 207. Conversa com Gilberto Gil. In: Op. Cit., p. 193.

⁴⁴⁷ A Geração 59 reunia os artistas, poetas e intelectuais de vanguarda da Paraíba que editavam o “Suplemento Literário” d’A União e que, no final da década de 1950 e início de 1960, ganhou maior notoriedade no cenário cultural local através do incentivo do *Plano de Ação Cultural* implementado pelo Governador Pedro Gondim e gerenciado pelo Secretário de Educação e Cultura, Raul Córdula (Pai). Uma das ações desse *Plano* deu-se justamente através do lançamento da *Antologia da Geração 59* pela revista de cultura do Estado *Coleção Paraibana*. O núcleo da “Geração 59” era formado por 14 poetas: Celso Almir Japiassu de Lins Falcão, Geraldo Medeiros, Clemente Rosas Ribeiro, João Ramiro Melo, Jomar Moraes Souto, José Bezerra Cavalcante, José Carlos Cabral, Jurandy Moura, Liana de Barros Mesquita, Luiz Correia, Marcos Aprígio de Sá, Ronaldo José da Cunha Lima, Tarcísio Meira Cezar e Vanildo Ribeiro de Lyra Brito. Mais tarde reforçados por outros nomes e outros grupos, tais como o Sanhauá. *Geração 59*. In: CÓRDULA FILHO, Raul. *Memórias do olhar*. João Pessoa: Edições Linha D’Água, 2009.

Cem Réis que embaixo estava vazio e meu pai, que era o diretor do Departamento de Documentação e Cultura da SEC, Secretaria de Educação e Cultura, que corresponderia a um Secretário de Cultura, a um Diretor de Cultura, ele [...] tinha criado um Salão de Poesia [1º Salão de Poesia], aonde as poesias eram escritas a normógrafo, que não havia outra maneira de fazer isso, e ilustradas. Nesse caso era por mim e por outros artistas [...]. Então, Jomard saiu de lá e entrou no *vernissage* do Salão de Poesia, e aí nós nos conhecemos. Eu tinha 16 anos, ele já era um pouco mais velho, ele tem 75, um pouco mais velho. Mas já saía do Recife para fazer palestra sobre o moderno para os professores. A sala estava lotada. E pronto, a gente ficou amigo a vida inteira porque logo depois, muito pouco tempo depois, ele tinha se formado e foi contratado como professor de Literatura da FAFI, Faculdade de Filosofia [...].⁴⁴⁸

Professor da Universidade Federal da Paraíba, ministrando as disciplinas “Teoria do Conhecimento” e “Introdução à Filosofia”, Britto em parceria com os artistas e intelectuais paraibanos anteriormente elencados promoveram um show-debate no auditório da Faculdade de Filosofia (FAFI) para divulgarem entre os jovens universitários daquele Estado o Tropicalismo. Guiados fundamentalmente pela discussão levantada no manifesto pernambucano, os tropicalistas paraibanos apropriaram-se da ideia de superação do Regionalismo atrelando-a a discussão da necessidade de “desmascarar o subdesenvolvimento” cultural impingido ao Nordeste. Reflexão que fazia alusão às discussões intelectuais que haviam tido com Caetano Veloso, quando de sua presença no Recife, acerca da ideia contida na frase publicada na revista *Manchete* em que dizia: “Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas”⁴⁴⁹.



Imagem 15 – Raul Córdula, Willis Leal, Carlos Aranha, Jomard Muniz de Britto e Rui Dantas no auditório da Faculdade de Filosofia da Universidade da Paraíba.

FONTE: JORNAL DO COMMERCIO (PE). 12/05/1968.

⁴⁴⁸ Raul Córdula. Olinda, 27 de março de 2014. Ver também: Arte e poder. In: CÓRDULA FILHO, Raul. Memórias do olhar. João Pessoa: Edições Linha D'Água, 2009.

⁴⁴⁹ VESOLO, Caetano. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 202.

Acompanhados da Banda “Os Quatro Loucos”, grupo musical de *iê-iê-iê* formado entre outros jovens músicos por Zé Ramalho e Vital Farias, que ilustravam musicalmente as discussões levantadas no encontro, Marcus Vinícius de Andrade, Carlos Aranha e Raul Córdula lançaram o manifesto: “O que é o nosso tropicalismo ou vamos desmascarar o subdesenvolvimento”.⁴⁵⁰ Esse show-debate foi registrado no Jornal do Commercio por Celso Marconi sob a manchete: “Tropicalistas querem desmascarar subdesenvolvimento”. Segundo Marconi, o debate sobre o Tropicalismo havia sido dividido em dois blocos: o primeiro versando sobre a influência da “vanguarda artística brasileira” nas artes plásticas, mediado por Raul Córdula, e o segundo discutindo as consequências das atitudes assumidas pelo “grupo baiano” para a Música Popular Brasileira, conduzido por Carlos Aranha, Jomard Muniz de Britto e Marcus Vinícius de Andrade.

Assim, enquanto Córdula associava o abandono à “[...] maneira clássica da utilização dos instrumentos plásticos” no campo das artes plásticas pela vanguarda artística ao vigor da antiarte de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e outros mais, sublinhando, inclusive, que “os artistas plásticos hoje não são mais pintores, mas sim artistas plásticos no sentido mais amplo da palavra [...]”⁴⁵¹, Aranha interpretava que os compositores brasileiros não poderiam “negar validade ao som da guitarra elétrica, descoberta nas suas nuances artísticas principalmente pelo conjunto inglês **Os Beatles**”, pois seria o mesmo que “não utilizar o refrigerador, o ar condicionado, porque são instrumentos inventados no estrangeiro”⁴⁵². Partindo desses pontos de vistas, Marconi identificava em sua matéria que do debate então havia ficado claro:

[...] que os tropicalistas são, no momento, **internacionalistas**, sem negar o nacionalismo, pois tal como afirmava Oswald de Andrade – é necessário aplicar o antropofagismo, isto é, não ter medo da cultura estrangeira, pois o que devemos fazer é **consumi-la**. O regional já está até nosso subconsciente, não havendo perigo de que possamos **traí-lo**, pois ele se imporá pela sua

⁴⁵⁰ Os depoimentos de Raul Córdula e Marcus Vinícius de Andrade nos levam a crer que esse manifesto lançado no show-debate na Faculdade de Filosofia da Universidade da Paraíba subscrevia o manifesto lançado em Recife, muito embora a matéria de Celso Marconi publicasse alguns pontos que teriam sido acrescentados pelos paraibanos. Tais como: “1. Contra a miséria em tecnicolor, contra o cartão-postal e o lugar comum: subdesenvolvimento não é curiosidade turística. É necessário combater, desmascarar e criticar a nossa realidade, ao invés de expressá-la festiva e pitorescamente; 3. Em favor da radicalidade, da piada, da galhofa, da crítica feita sob qualquer medida, até mesmo seriamente; 5. Em favor da guerrilha artística; 7. Se as tradições estão podres, o que vamos defender? O Caos?; 9. Contra a cultura oficial, contra o passadismo. Tudo pela radicalidade da vanguarda, contra a passividade da retaguarda”. “Tropicalistas querem desmascarar subdesenvolvimento”. Jornal do Commercio (PE). 12/05/1968. II Caderno, p. 24. Ver Anexo II.

⁴⁵¹ Op. Cit.

⁴⁵² Ibid.

força intrínseca. O regional é o que há de particular em nós; entretanto não podemos temer confrontá-lo com o que há de regional em outros povos. Ou mesmo com o internacionalismo de povos desenvolvidos, como o inglês e o norte-americano.⁴⁵³

Veja-se que mais do que uma proposição estética, os tropicalistas pernambucanos e paraibanos assumiam uma atitude ética, um novo *ethos* artístico. Não se tratava de tão somente ser contra o Regionalismo enquanto sensibilidade estética, mas de combater a institucionalização deste modelo como política cultural. Em seu relato de memória, Marcus Vinícius de Andrade traduziu o sentimento dos tropicalistas nordestinos frente à hegemonização regionalista nos idos do final da década de 1960:

Essa discussão era muito latente, era muito forte no Nordeste, essa discussão de buscar uma cultura nova, talvez porque a gente não aguentava mais essa canga de está debaixo daquele rótulo: “isso é nordestino”, “o que é um artista nordestino?”, “se ele não entrar aqui dançando xaxado, eu acho que ele não é um nordestino”. As pessoas põem em dúvidas a tua ‘nordestinidade’. Eu até escrevi isso na capa de um disco meu, o primeiro disco chamado *Dédalus*. E eu fiz de propósito. *Stephen Dedalus* porque é o personagem do Joyce. Eu te falei, eu conhecia *Dédalus*, eu fiz uma embolada com o nome de: “Dédalus, carretel, a história do Dédalus que entrou no labirinto e fez o carretel”. E um dos nomes da embolada do Nordeste é carretilha, aquela coisa que fala, vai, vai, vai, e eu fiz a embolada chamada *Dédalus*, dei nome ao disco. Isso talvez fosse um roubo meio juvenil, meio... mas no fundo era como se a gente dissesse: “Não é porque estamos no Nordeste que a gente é obrigado a ter uma linguagem obrigatoriamente primitiva, tacanha, eu posso muito bem fazer uma vanguarda nordestina. Eu posso muito bem cantar uma linguagem de vanguarda a partir da realidade nordestina”.⁴⁵⁴

Poucas semanas depois do show-debate que havia simbolizado a adesão de artistas e intelectuais paraibanos ao Tropicalismo Pernambucano, o artista plástico Raul Córdula, que estava ligado ao Departamento Cultural da UFPB como Coordenador do Ateliê

⁴⁵³ Ibid.

⁴⁵⁴ Marcus Vinícius de Andrade. São Paulo, 12 de novembro de 2014. O LP *Dédalus* citado por Marcus Vinícius foi lançado em 1974 (pelo selo Continental) e em seu texto de apresentação, localizado na contracapa do disco, a certa altura, ele se referia a ideia acima mencionada de “cantar uma linguagem de vanguarda a partir da realidade nordestina”. Dizia, então: “Eu nunca quis transformar a contingência natural de minha nordestinidade em nenhum tipo de afetação artística/ bem que eu poderia, aproveitando um charme muito em moda, dizer que minhas “únicas e verdadeiras raízes” estão no cordel, na zabumba dos Irmãos Bianco de Caruaru, nos versos de Zé Limeira e Mané Caixa D’água, nos violeiros e emboladores nordestinos – auferindo lucros e láureas pelo simples fato de minha nascença ter sido “bem localizada”/ mas sei que as nossas bases – ou “raízes”, ou seja lá que nome tenham – somos nós que fazemos a partir de nossa vivência: o entusiasmo pela música contemporânea, Webern, Messiaen, Boulez e alguns eletroacústicos (memórias de minha experiência de ensino no Instituto Villa Lobos e no Laboratório de Música do MAM, no Rio), a admiração pelo trabalho de músicos latinos como Ypanqui, Mercedes Sosa, Falu, Parra e outros, são coisas que se incorporam, sem afetação, ao meu trabalho/ minha vivência tornou-as verdadeiras para mim, tanto quanto meu lado nordestino”. Marcus Vinícius de Andrade. *Dédalus*. Continental. 1974. Contracapa.

de Pintura, expos no salão da Reitoria daquela Universidade. Cumprindo a função de divulgador oficial dos tropicalistas, Celso Marconi então através de sua coluna diária promoveu esse evento entre o público pernambucano. Segundo sua matéria, a “exposição” de Córdula, conforme a linguagem dos artistas de processo da época, contaria com a “apresentação de uma gravação-montagem, como parte integrante de um dos seus trabalhos, com músicas de Caetano, Gil, Marcus Vinícius, além de textos considerados tropicalistas desde Oswald de Andrade”⁴⁵⁵. Agendada para acontecer no dia 6 de junho, a exposição do tropicalista paraibano consistia de três fases distintas:

A primeira dedicada a desenhos que tratavam a violência em relação à paisagem, a segunda criticava os preconceitos enfocando a repressão familiar sobre comportamentos eróticos da juventude, onde a figura de um tigre aparecia como personagem-símbolo da repressão, a última fase denunciava a violência policial sobre os movimentos de rua daquele ano, e a morte do estudante Edson Luís no Restaurante Universitário do Calabouço, no Rio.⁴⁵⁶

Chegado o dia, o *vernissage* de Raul Córdula foi um sucesso, muito intelectuais, artistas e alunos lhe prestigiaram. No entanto, “no dia seguinte [...], o Conselho Universitário decidiu retirar a exposição daquele local por considerá-la “atentatória à moral e aos bons costumes”, e indigna de ser mostrada naquele “espaço nobre”⁴⁵⁷. A exposição de Córdula foi censurada por deliberação dos próprios professores da Universidade (não por unanimidade), evidenciando a tomada dos espaços de produção do conhecimento e fomento à cultura pelo estado policialesco construído pela ditadura civil e militar. Desconhecendo seu caráter estético vanguardista, os quadros do artista plástico paraibano foram desqualificados pelos membros do Conselho Universitário por meio de uma argumentação purista, levando-se em consideração seu viés artístico, bem como fascista, levando-se em consideração seu viés político.

Contudo, no primeiro dia útil após o ocorrido, “a Casa Civil do Governador João Agripino”, político incentivador da cultura na Paraíba, “publicou uma nota repudiando a medida repressiva e oferecendo qualquer edifício público do Estado”⁴⁵⁸ para que Córdula

⁴⁵⁵ “Córdula faz “Explo” 5a. em João Pessoa”. *Jornal do Comercio (PE)*. 04/06/1968. II Caderno, p. 2. Ainda segundo Marconi, nesse mesmo evento aconteceria a entrega de diplomas aos alunos do II Curso de Formação do Espectador ministrado por Jomard Muniz de Britto e Willis Leal. Uma tática interessante para divulgação das obras tropicalistas e ampliação do contato dos próprios tropicalistas com o público jovem da época.

⁴⁵⁶ Chumbo grosso. In: CÓRDULA FILHO, Raul. *Memórias do olhar*. João Pessoa: Edições Linha D'Água, 2009. p. 140.

⁴⁵⁷ Op. Cit.

⁴⁵⁸ Ibid.

pudesse dar continuidade a sua exposição. Agradecido pela solidariedade prestada pelo Governador, o artista plástico optou pelo Theatro Santa Roza que mesmo em tempos sombrios “vinha movimentando com muita liberdade sua Galeria José Américo”⁴⁵⁹. Não obstante, a desaprovação à decisão tomada pelo Conselho Universitário da Universidade Federal da Paraíba não ficou restrita ao poder executivo daquele Estado, Jomard Muniz de Britto e Willis Leal, representando professores, artistas e intelectuais de João Pessoa, Recife e Natal, também investiram contra o conselho deliberativo da universidade por meio da publicação de um “manifesto-perguntas” intitulado: “Por uma exposição censurada”. Em alguns dos seus pontos-questionamentos diziam seus autores:

- 1) Foi Raul Córdula quem pintou, pela primeira vez na História da Arte, um nu? O nu da Arte era inédito até Raul Córdula?
- 2) O “Livro do Gênesis” é imoral, constitui atentado à moral da família paraibana? E o “Cântico dos Cânticos” está no Index?
- 3) A imoralidade está na obra ou na perspectiva de quem vê? Os nossos doutores provincianos se escandalizariam diante da Vênus de Milo? E o teto da Capela Sistina? E o “Eterno Ídolo” de Rodin? E o “Jardim das Delícias” de Jerôme Bosch? E o “Almoço no Campo” de Manet? E mais recentemente – Modigliani, Picasso e Salvador Dali? Os vigilantes de nossa moral já se preocuparam em retirá-los dos museus ou tentaram queimar suas produções?
[...]⁴⁶⁰

Instrumentalizando-se do mesmo recurso utilizado para fustigar os representantes da tradicional cultura pernambucana no manifesto tropicalista lançado em Recife, a ironia, Britto e Leal ainda fechariam seu “manifesto-perguntas” questionando os defensores da tradição e da família paraibana nos seguintes termos: “Os nossos “censores” já procuraram o remédio para a sua **menopausa cerebral**?”⁴⁶¹. Trinta anos depois desse evento, Raul Córdula escreveria uma crônica intitulada “Primavera negra” cujas lembranças de sua incursão artística no Tropicalismo destacaria mais alguns detalhes daquela exposição bem como daquele tempo:

A exposição que fiz na primavera de 68 no hall da Reitoria da UFPB era um grito tropicalista de influência pop, como era preciso e correto num artista e ativista comprometido com seu momento, na difícil realidade do pré-AI-5. Apaixonado pela nova literatura americana pós *beatniks*, como os livros de Kerouac e Breadboure, fui encontrar em Henry Miller inspiração para o quadro Primavera Negra, um corpo negro sangrando, nádegas brancas de

⁴⁵⁹ Ibid.

⁴⁶⁰ “Sem censura hoje Explo de Raul Córdula”. Jornal do Commercio (PE). 26/07/1968. Ver Anexo III.

⁴⁶¹ Op. Cit.

mulher num campo vermelho. Leitor de José Américo e José Lins, o Cangaceiro Pop via o mundo através de um prisma no cabo de seu punhal. Ponha Um Tigre No Seu Canto, música do magnífico Marcus Vinícius de Andrade, inspirou uma série de Guardiões, grandes felinos que ameaçavam a quem se aproximasse de corpos de mulheres virgens e nuas. Memória Negra, no entanto, era uma série de pinturas que falavam mais diretamente, referiam-se à morte do estudante Edson Luiz, vítima de um tiro disparado pela polícia nos movimentos grevistas do Calabouço, no Rio de Janeiro. A exposição era composta por este repertório mais romântico e sincero do que explosivo.⁴⁶²

Esse “grito tropicalista” havia custado o emprego de Raul Córdula que pressionado por seus superiores no Departamento Cultural da UFPB, “sob a ameaça de prisão e outras terríveis aberrações que faziam parte do clima de terror político da época”⁴⁶³, algum tempo depois do término de sua exposição pediu demissão. Seu rumo seria tentar a vida em São Paulo, juntando-se a mais duas irmãs que lá haviam se estabelecido, mas não sem antes participar da radicalização e da carnavalização do Tropicalismo no Recife. E o primeiro ato nessa direção, depois do lançamento do manifesto “Porque somos e não somos tropicalistas”, foi a controversa participação de Jomard Muniz de Britto no curso: “A revolução artística no nordeste”.

Oferecido por estudantes de “três universidades pernambucanas” que compunham o grupo de trabalho classificado como “O Grupo”, tal curso tinha como pretensão “dar uma visão panorâmica do que se passa [passava] na atualidade, nos meios culturais nordestinos”⁴⁶⁴ através do debate com representantes culturais tanto do Regionalismo quanto do Tropicalismo. Composto nuclearmente pelos estudantes “Marcus Vinícius Athayde, Fernando Torres, Luís Carlos Cintra, Raimundo e José Geraldo Marques”⁴⁶⁵, “O Grupo” havia sido fundado sob o fito de estimular “uma arte que atinja [atingisse] o universal através dos valores da nossa região”⁴⁶⁶ contra as interferências deformadoras da influência estrangeira.

Assim, encerrando o ciclo de conferências do curso “A revolução artística no nordeste”, Britto, apropriando-se da metáfora-deglutição utilizada por Marcus Vinícius de Andrade em sua música “Ponha um tigre no seu canto”, por sua vez, magistralmente retirada da campanha publicitária da *Esso* para aquele ano, propôs o seguinte show-debate: “Ponha um tigre na música popular brasileira”. Realizada na Faculdade de Direito da Universidade

⁴⁶² Chumbo grosso. In: CÓRDULA FILHO, Raul. Memórias do olhar. João Pessoa: Edições Linha D'Água, 2009. p. 141-142.

⁴⁶³ Op. Cit., p. 143.

⁴⁶⁴ “Coluna de “O Grupo”: como e porque “O Grupo””. Diário de Pernambuco (PE). 26/05/1968. Terceiro caderno, p. 2.

⁴⁶⁵ Op. Cit.

⁴⁶⁶ Ibid.

Federal de Pernambuco, assim como todas as outras conferências⁴⁶⁷, a participação de Britto foi acompanhada do Grupo Formar⁴⁶⁸ que após o término de sua fala apresentou uma encenação de “O Cão Sem Plumas”, de João Cabral de Melo Neto, sob a direção de José Mário Austregésilo.



Imagem 16 – José Carlos de Alcântara, Aristides Guimarães, Jomard Muniz de Britto e José Mário Austregésilo a caminho da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pernambuco.
FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE ARISTIDES GUIMARÃES.

Repetindo a parceria estabelecida na I Feira de Arte de Olinda, Jomard Muniz de Britto e José Mário Austregésilo não haviam escolhido à toa o clássico poema de João Cabral de Melo Neto para encenar diante de um grupo que tinha como propósito salvaguardar as tradições nordestinas das influências exógenas deformadoras. Espelhando o programa da palestra pronunciada por Britto, o Grupo Formar apresentou a “radicalidade tropicalista” ao “colocar um tigre” na apresentação de “O Cão Sem Plumas”. A ideia de encenar o poeta pernambucano, prestes a ser eleito naquele mesmo ano membro da Academia Brasileira de

⁴⁶⁷ O roteiro de conferências programado pelo “O Grupo” obedeceu à seguinte ordem: “Conceituação de arte alienada x arte engajada” por Jesus Câmara Zapata, “O momento atual das artes plásticas no Nordeste” por José Cláudio e Anchises Azevedo, “O místico e o mítico dentro das artes nordestinas” por Mariano Costa Rêgo e Pessoa de Moraes, “A penetração do teatro nas massas” por David Hulak e Samuel Hulak, “A cultura nacional passou por aqui?” por Roberto Mota e Emanuel Bernardo, “Alguns aspectos sócio-econômicos do artesanato no Nordeste” por Edézio Rangel, “A importância atual dos autos populares” por José Maria Tavares de Andrade, “Implicações políticas-sociais da Literatura Popular” por Renato Carneiro de Campos e “Ponha um tigre na música popular brasileira” por Jomard Muniz de Britto e José Mário Austregésilo. “O Grupo mostra: pequeno curso, dentro de grande terra”. Diário de Pernambuco (PE). 16/06/1968. Terceiro Caderno, p. 2.

⁴⁶⁸ O “Grupo Formar” ganhou evidência quando de sua participação na I Feira de Arte de Olinda realizada em dezembro de 1967. Naquela oportunidade, o grupo havia apresentado ao público um espetáculo de música e poesia denominado *Experiência 2* que segundo Celso Marconi era uma tentativa de teatro suburbano. Sob a direção geral de José Mário Austregésilo, direção musical de Fred Lima e introdução de Jomard Muniz de Britto o espetáculo foi bem recebido pelo público e pela crítica. “Formar faz “Experiência-2” em Olinda”. Jornal do Commercio (PE). 17/12/1967. I Caderno, p. 26.

Letras (ABL), através da linguagem tropicalista era uma maneira de exemplificar aos tradicionalistas que a ‘arte nordestina’ não perderia suas ‘raízes’ ao incorporar em sua representação outros códigos de expressão e imagens. Segundo publicação de Celso Marconi, Britto havia seguido os seguintes pontos em sua palestra:

1. Antes da publicidade-Esso, da musiquinha que melhor embala o nosso conforto pequeno-burguês, há o “tigre na rua”, do **Jeremias Sem-Chorar**, de Cassiano Ricardo. O tigre-metáfora da violência e da violentação; do agressor, do agredido e da agressividade. – “A revolução não é um jantar. A Bomba A é um tigre de papel”, do filme **A Chinesa**, de Jean-Luc Godard.
2. Tendo como ponto de referência Maria Bethania, o primeiro **tigre** da moderna música popular brasileira, podemos tentar, não um retrospecto meramente cronológico, mas um corte transversal na trajetória da m.m.p.b.
3. O **marco** ou o “divisor de águas”, conforme a expressão do maestro Júlio Medaglia, representado pelo elepê de João Gilberto – **Chega de Saudade**. O melhor do binômio Antônio Carlos Jobim – João Gilberto. Entre a modernidade harmônico-instrumental e a interpretação crítica do romantismo.
4. O **momento** simbolizado por Edu Lobo, culminando nas músicas para a peça **Arena Canta Zumbi**. Necessidade de repensar a bossa nova. Onde se procura “racionalizar a intuição” e por conseguinte, descobrir a passagem do neo-romantismo para o “realismo crítico”. Esforço paralelo ao do compositor Sérgio Ricardo, ao musicar as letras de Glauber Rocha para **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. O mais importante desse **momento**: a síntese entre as raízes populares de nossa música e a chamada musicalidade “erudita”. Propósito semelhante ao de Airton Lima Barbosa dentro do Quinteto Villa-Lobos. E por que não lembrar, também, Caetano Veloso de “Um Dia”?
5. O **impacto** de Maria Bethania: consciência mais aguda de nordestinidade. E ainda mais: a síntese entre o lírico e o épico, imagem poético-totalizante do Brasil, da cor e do som se sua gente, do tom e da dor de seu povo.
6. O **caminho**, proporcionado pelas aberturas anteriores, de continuidade-salto qualitativo da nordestinidade para a universalidade, configurado pelo **Domingo no Parque** de Gilberto Gil. Sem o marco, o momento e o impacto, esse caminho permaneceria “virtual” e não efetivamente real, como se cumpriu. Em consequência disso, se **Domingo no Parque** parte do neo-romantismo encenado pelo “triângulo amoroso”, vai ultrapassá-lo pelo tratamento épico do final, homólogo da última cena de **A Grande Cidade**, de Carlos Diegues.
7. A **radicalidade** tropicalista. Impasses e vantagens das “comunicações de massa”. Crítica antropofágica da classe-média. De Oswald de Andrade a Caetano Veloso: sempre a loucura contra a burrice. – “Mas é preciso ter muito juízo para ser louco tropicalista...”⁴⁶⁹

⁴⁶⁹ “Ponha um tigre na sua música popular”. *Jornal do Commercio* (PE). 08/06/1968. II Caderno, p. 2.

De maneira transversal, JMB reconstruía a trajetória da Moderna Música Popular Brasileira demarcando o que segundo ele próprio constituiriam o marco, o momento, o impacto, o caminho e a radicalidade da travessia estético-ideológica dos artistas e intelectuais envolvidos no processo de interpretação da realidade nacional a partir da perspectiva modernista. Ainda conforme o pensamento do tropicalista pernambucano, seguindo a linha evolutiva da Bossa Nova, a partir do uso do tigre modernista Oswald de Andrade, o atual estágio da música popular (Tropicalismo) continuava representativo da nacionalidade brasileira, porém não mais comprometido com suas imagens de subdesenvolvimento, a estas, fazendo-se necessário justapor representações modernas para completar o quadro contraditório/ambivalente da identidade nacional.

O fato é que a metáfora utilizada por Marcus Vinícius de Andrade, Raul Córdula e Jomard Muniz de Britto para identificar a potencialidade do olhar modernista-anthropofágico sobre o processo de construção da moderna cultura brasileira tinha pegado: o tigre da *Esso* havia se transformado em símbolo da vanguarda tropicalista nordestina: o tigre de papel (em alusão à sua constante necessidade de renovação).⁴⁷⁰ Essa condição existencial mutante (em certo sentido até autofágica) estava diretamente ligada ao *ethos* cultural do Tropicalismo que consistia em satirizar criticamente o subdesenvolvimento nacional em busca de novas imagens e formas de representação da realidade brasileira. Tal como havia feito Caetano Veloso naquele momento através da apropriação e resignificação da marcha carnavalesca de João de Barro e Alberto Ribeiro: “Yes, nós temos banana”.

Entretanto, se a palestra proferida por JMB na Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pernambuco, ilustrada pelo Grupo Formar, havia aberto o caminho para atuação do tigre tropicalista nos espaços culturais da cidade, a presença efetiva do Tropicalismo seria sentida pelo público recifense quando da participação da banda “Os Moderatos” na terceira eliminatória do I Festival da Música Popular Brasileira. Liderados por Edy Souza, mais tarde conhecido como Edy Star, e contando ainda com o talento precoce do jovem guitarrista Roberto, tempos depois conhecido como Robertinho do Recife, “Os Moderatos” haviam se inscrito naquele certame para interpretar a música tropicalista de Aristides Guimarães: “Debaixo das bananeiras e longe dos laranjais”.

⁴⁷⁰ Ver Anexo IV.



Imagem 17 – Edy Souza e Aristides Guimarães ensaiando com o grupo “Os Moderatos” para apresentação no I Festival da Música Popular Brasileira.

FONTE: JORNAL DO COMMERCIO (PE). 22/06/1968.

Inspirada no poema “Meus oito anos” de Oswald de Andrade que estabelecia uma intertextualidade com o poema homônimo de Casimiro de Abreu, subvertendo o romantismo do poeta do século XIX produzindo em seu lugar uma representação irônico-realista do Brasil do começo do século XX, por sua vez, a composição de Aristides Guimarães se reapropriava do poema do modernista paulista e construía a seguinte imagem-fragmento do Recife:

Oh, que saudades que eu tenho/ Da aurora da minha vida/ Das horas da minha infância/ Que os anos não trazem mais/ Naquele quintal de terra/ Lá na Rua dos Palmares/ Debaixo das Bananeiras/ E longe dos laranjais. – Recife/ Cais de açúcar/ E longe Olinda/ Sobre uma/ Onda linda/ Do mar pernambucano/ Guindastes/ Canhões que ficam/ Em lembranças/ Da defesa/ Contra os holandeses. – Na paisagem guerreira/ Os coqueiros se lançam/ Como bravos guerreiros/ Em festa/ Império/ Nas suas ruas/ Nas palmeiras/ Pontos imperiais/ Antenas/ TV e rádio/ Para o mundo/ Os automóveis/ Do novo mundo/ Passam pela ponte/ Sobre o rio Capibaribe. – E as suas igrejas/ Velhas de abençoar/ Essa gente do Leão do Norte/ Debaixo de um solzinho progressista/ Há gente/ Que vem da Conde da Boa Vista/ Pro Cais/ Ver um guindaste dar tiro no céu. – *Repete o primeiro verso.*⁴⁷¹

Veja-se que mesmo antes da apresentação “d’Os Moderatos” no festival, Edy Souza, ao comentar a música de Aristides Guimarães em entrevista ao Jornal do Commercio, já soltava o tigre da vanguarda contra a retaguarda: “A música exprime um atual retrato do Recife, que nada mais é do que o Rio de 10 anos atrás [...] Assim: cafona, bairrista, querendo

⁴⁷¹ “Música tropicalista no festival de MPB”. Jornal do Commercio (PE). 22/06/1968. II Caderno, p. 2.

quebrar uma série de tabus impostos pelos feudos patriarcais e resíduos de coronéis de usina [...]”⁴⁷². Mais adiante, na mesma entrevista, o cantor baiano acrescentava que a música de Guimarães fazia “uma gozação, mas de certo modo enaltece [enaltecia] o Recife. É um frevo que não é frevo! É atualíssima e totalmente válida a utilização de guitarras”⁴⁷³.

Com esse comentário sobre a legitimidade do uso das guitarras elétricas na música que interpretaria no Festival, Edy Souza antecipava-se a uma preocupação que ficaria mais evidente durante a apresentação “d’Os Moderatos” no certame. Segundo relato de memória de Aristides Guimarães, depois da primeira apresentação de sua música ao público e ao júri presentes na TV Jornal do Commercio, o apresentador do Festival (nos bastidores) havia lhe sugerido tirar as guitarras de sua segunda apresentação depois de ouvir conversas do júri:

[...] José Pimentel depois da primeira apresentação, ele ouviu as conversas dos jurados, ele chegou pra mim e disse: “Olhe, sua música gostaram muito, ela tem chance de ganhar, mas se você tirar a guitarra. Acharam uma afronta você usar a guitarra com uma orquestra”⁴⁷⁴.

Patrocinado e transmitido pela TV Jornal do Commercio através do programa “Convocação Geral”, à época apresentado por José Pimentel, a primeira edição do Festival da Música Popular Brasileira contou com a colaboração dos maestros Guedes Peixoto e Clóvis Pereira como jurados. Não obstante, mesmo alertado por Pimentel, Aristides Guimarães se negou a retirar de sua apresentação as guitarras elétricas, transformando a segunda audição da sua música num ato de protesto contra o júri. Protesto este que inesperadamente acabou por transformar-se num *happening*:

O maestro Guedes, maravilhoso, não teve o menor preconceito, mas já o maestro Clóvis Pereira disse que odiava... Eu disse: “Não, não vou retirar não, de jeito nenhum, nem pensar”. Aí apresentou, foi a segunda apresentação. Aí eu boleei um bilhete e disse: “Edy, você quando acabar de cantar a música...”, isso está no jornal que eu trouxe, uma notinha, saiu no Jornal do Commercio, eu não tenho mais essa reportagem sobre esse *happening*, mas tem num jornal da Paraíba que deu essa notícia, “você lê esse recado assim: Atenção! Essa música foi apresentada em consideração ao público e para nossa satisfação. O júri não se preocupe em votar que ela está retirada. Não está concorrendo”. Aí, quando acabou de cantar, ele pegou o papel, aí perceberam lá e a direção botou o comercial e tirou ele de cena. Mas Edy era danado. Edy ficou esperando comigo nos bastidores, quando Pimentel ia entrando para apresentar ele correu na frente e leu.⁴⁷⁵

⁴⁷² Op. Cit.

⁴⁷³ Ibid.

⁴⁷⁴ Aristides Guimarães. Recife, 22 de janeiro de 2015.

⁴⁷⁵ Idem.

Forte candidata a ganhar o Festival, porém retirada do certame, outras composições e interpretações ganharam destaque, tais como as canções de Marcos Aguiar, Walter Lins, André Andrade e Ana Lúcia Leão. Contudo, “Debaixo das bananeiras e longe dos laranjais” já havia sido apresentado ao grande público o que proporcionou a Aristides Guimarães, Edy Souza e “Os Moderatos” convites para apresentações em outros espaços culturais naquele mesmo ano. Dentre tais apresentações, uma das mais importantes foi a que ocorreu (logo em seguida ao Festival) na Paraíba, no Clube Astréa, por ocasião do lançamento do livro do também tropicalista Willis Leal: “Cinema e Província”.⁴⁷⁶ Em entrevista a Celso Marconi, para publicidade do show no Astréa, o compositor pernambucano revelava a partir de que contradições havia composto sua canção:

Há tempo que eu vinha querendo fazer uma música que falasse do Recife. Mas estava num impasse. Não queremos nem podemos mais ficar numa preocupação puramente estética ou num protesto panfletário. Contra a “Tradicional Família Musical” surgiu o Tropicalismo na MPB (além do teatro, cinema, artes plásticas) numa atitude “aprendida” com Oswald de Andrade – “Antropofágica”, que diante de nossa realidade nos faz usar inclusive a cafonice, o mau gosto; diante do que os países desenvolvidos nos mandam (e que não podemos ficar alheios devido aos meios de comunicação de massa), nós “comemos” e “usamos”, a ponto de tornar nosso o que poderia ser uma concorrência contra nós. E através do tropicalista Oswald de Andrade conheci um poema que falava do Recife, com as “armas” do Tropicalismo: a ironia, o deboche. E assim, Recife é abordado social, histórica e geograficamente, numa mistura do velho com o novo. Daí nós partimos para a adaptação desse poema e musicá-lo. A mania de grandeza e acomodação tão características nossas, também são tropicalisticamente criticadas nessa música.⁴⁷⁷

A participação da banda “Os Moderatos” no I Festival da Música Popular Brasileira com a música de Aristides Guimarães havia realmente colaborado para divulgação em escala massiva do Tropicalismo. Sua presença na capital pernambucana enquanto movimento cultural não poderia mais deixar de ser notado ou simplesmente classificado pelos críticos como modismo. Ao mesmo tempo, faz-se importante destacar, que desde o lançamento do primeiro manifesto tropicalista a vanguarda nordestina, em grande parte de suas ações, procurou fortalecer-se enquanto agrupamento. A unidade de pensamento em torno da guerrilha artística havia propiciado a formação de uma rede de sociabilidade de vanguarda

⁴⁷⁶ “Música de Aristides no Astréa”. *Jornal do Commercio* (PE). 05/07/1968. II Caderno, p. 2. Também houve o lançamento do livro *Cinema e Província* de Willis Leal no Recife. O evento aconteceu na sede do Centro Educativo de Comunicações Sociais do Nordeste na FAFIRE, contando mais uma vez com a apresentação d’*Os Moderatos*. “Tigre paraibano lança livro no Recife”. *Jornal do Commercio* (PE). 12/07/1968. II Caderno, p. 2.

⁴⁷⁷ “Música de Aristides no Astréa”. *Jornal do Commercio* (PE). 05/07/1968. II Caderno, p. 2.

costurada entre artistas e intelectuais de três Estados nordestinos: Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte.

Através de um processo de autoreferenciação elaborado a partir de propagandas em jornais, participações em exposições/eventos coletivos ou mesmo individuais, citações diretas/indiretas em produções artísticas e intelectuais, confecções de manifestos, reuniões formais e encontros fortuitos em bares daquelas três capitais os representantes da vanguarda nordestina construíram não apenas uma visão estética alternativa ao Regionalismo, mas, sobretudo, colaboraram para introdução de uma ética libertária num universo sócio-cultural hegemônico pelo conservadorismo. Nesse sentido, a “explosão” de Raul Córdoba trazida da Paraíba para ser montada na Oficina 154, em Olinda, foi extremamente emblemática dessa colaboração mútua vanguardista bem como do seu processo de carnavalização cultural.

Agendada para o dia 26 de julho, a inauguração da mostra de Córdoba, em Olinda, prometia ser ainda mais explosiva do que aquela realizada na capital paraibana. Isto porque, além da batida de maracujá com canela prometida pelo artista plástico Marcelino Carvalho (como fórmula especial) trazida das festas cariocas, estavam programados para serem lançados naquela mesma noite o segundo manifesto tropicalista, assinado conjuntamente por artistas e intelectuais pernambucanos, paraibanos e potiguares, cotando ainda com a presença de Caetano Veloso e Gilberto Gil, e o livro-processo de autoria de Marcus Vinícius de Andrade intitulado “Idolatrina”.⁴⁷⁸

Pela segunda vez no Recife, Caetano Veloso e Gilberto Gil haviam desembarcado na cidade como contratados da empresa de tecidos, Rhodia, que estava ligada ao universo da moda e patrocinava todo ano apresentações em formato de desfile e show musical que levava o nome de “Momento + o ano do evento”. Naquele caso intitulava-se “Momento 68”.⁴⁷⁹ Como já haviam estado na cidade e conheciam a movimentação dos artistas e intelectuais nordestinos em torno do Tropicalismo, os músicos baianos participaram da abertura de exposição de Raul Córdoba na Oficina 154. Mais do que isso, os tropicalistas baianos reconhecendo a importância do lançamento do segundo manifesto tropicalista no Nordeste e

⁴⁷⁸ “Notícias tropicalistas... ou não”. *Jornal do Commercio (PE)*. 23/07/1968. II Caderno, p. 2. Segundo definição e caracterização de Celso Marconi, “o livro de Marcus Vinícius é de poesias, está dentro da linha de vanguarda do poema-processo; uma poesia que se baseia mais no visual do que no simbolismo-significante da palavra. Uma poesia que expressa a realidade atual [...] A capa é um envelope, dentro do qual estão os poematos (me lembram os poematos de José Cláudio, apesar de Marcus não utilizar carimbos), em folhas individuais, sem ligação (pelo menos material) de uma para outra”. “Livro-processo de Marcus é “Idolatrina””. *Jornal do Commercio (PE)*. 27/07/1968. II Caderno, p. 2.

⁴⁷⁹ VESOLO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 199. Algumas imagens das coleções e projeções estéticas do vestuário da Rhodia podem vistas em: *Obras selecionadas: arquitetura, moda e design*. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 179.

em concordância com suas reivindicações, mesmo que abertamente políticas e concentradamente locais, assinaram o documento presencialmente na exposição. Sobre esse acontecimento e a presença de Veloso e Gil no Recife dentro do contexto do “Momento 68”, o relato de memória de Marcus Vinícius de Andrade nos esclarece que:

[...] nesse exato momento, dentro dessa esteira já comercializada do Tropicalismo, havia uma empresa, havia não, há uma empresa chamada *Rhodia*, que naquela época ela promovia grandes desfiles de moda no Brasil para lançar a moda do ano seguinte. E esses desfiles eram produzidos por um publicitário chamado Lívio Rangan que tinha uma agência chamada *Gangue*, e eram coisas assim muito culturais. Então, ele fez um... Ele lançava esses desfiles dentro de um show. Então, teve um que foi com Vandré. E teve o ano de 68. Ele fez um grande espetáculo: *Momento 68*. E quem eram as estrelas? O Caetano e o Gil. Eles foram para o Recife para esse show da *Rhodia*, exatamente no momento... a gente combinou também que eles iriam para lá para vê se eles assinariam aquele documento nosso. E foi interessante que a gente tinha um receio que eles não quisessem assinar, porque o nosso era muito político, a gente denunciava até o acordo comercial Brasil-Estados Unidos, denunciava coisas assim. Que tinha intervenção militar em universidade. Levantávamos vários pontos, com o que a gente colocou: “Os caras não vão assinar isso aí”. Mas aí o Caetano e o Gil chegaram, eu conversei com Caetano e terminou... o próprio Gil também... o documento já estava impresso, aí eles olharam e disseram: “Nós fazemos questão de assinar sim”. Tanto que as únicas assinaturas manuscritas são as deles.⁴⁸⁰

Àquela altura, Caetano Veloso e Gilberto Gil estavam mobilizados em afastar quaisquer imagens que sugerissem uma possível diluição ético-estética de seus trabalhos, muito embora estivessem vinculados (por força de contrato) ao projeto publicitário da *Rhodia*, pois com o lançamento (em julho) do disco-manifesto “Tropicália ou Panis et Circensis” os baianos buscavam constituir um universo de valores, uma definição palatável aos críticos e ao grande público sobre o que seria o Tropicalismo (não apenas como slogan, mas como movimento).⁴⁸¹ Nesse sentido, a adesão ao segundo manifesto lançado pelos artistas e

⁴⁸⁰ Marcus Vinícius de Andrade. São Paulo, 12 de novembro de 2014.

⁴⁸¹ No começo de junho, os músicos baianos junto com os poetas concretistas Augusto de Campos e Décio Pignatari participaram de um debate organizado pelos alunos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), a maior parte deles ligados ideologicamente ao Partidão, para discutirem sobre o novo tipo de concepção musical que naquele momento estavam empenhados em desenvolver. Sob forte clima de tensão, com acusações de que os artistas tropicalistas não estavam comprometidos com a realidade brasileira e, portanto, não colaboravam para o combate da ditadura civil e militar, Pignatari justificava a virada ético-estética dos músicos baianos como uma resposta radical à radicalização do próprio regime de exceção. Nesse sentido, tal resposta se dava pelo caminho da criação. “Precisa-se de uma nova tecnologia ideológica à base de golpes de audácia em matéria de criação. Daí a importância de Caetano e Gil, capazes de fazerem uma composição falada, de acordo com os meios atuais de comunicação (TV) enquanto Chico Buarque faz composição descritiva. O nosso Tropicalismo é recuperar forças. O de Gilberto Freyre é o trópico visto da Casa Grande. Nós olhamos da senzala. Pois, como dizia Oswald de Andrade, não estamos na idade da pedra, estamos da era da pedrada. Interessa é saber comer e deglutir – que são atos críticos como fazem Veloso e Gil”. “Música, pesquisa e audácia: o tropicalismo se define pelo debate”. Folha da Tarde (SP). 07/06/1968. In:

intelectuais nordestinos surgia como uma plataforma positiva de divulgação de seus pensamentos bem como uma nova oportunidade de registrarem sua identificação com a guerrilha artística.

O *vernissage* de Raul Córdula em Recife foi um sucesso. Tudo aquilo que os jornais haviam propagandeado em termos de participações e contribuições foram cumpridas. E o mais importante, não houve censura no dia seguinte. A “explosão” tinha dado tão certo que logo em seguida Jomard Muniz de Britto produziu uma pequena temporada no Clube Carnavalesco Amantes das Flores⁴⁸². No entanto, o que até então o público pernambucano não sabia é que o segundo manifesto tropicalista se chamava “Inventário do nosso feudalismo cultural”. E, da mesma forma, não fazia ideia da agressividade de seus questionamentos até Celso Marconi publicá-lo em sua coluna diária no JC dois dias depois de seu lançamento.

Dividido em três seções expositivas e questionadoras, o segundo manifesto tropicalista não vacilava e partia para o ataque contra o que classificava como a “tropicância” em seus vários fracionamentos intelectuais e campos de atuação política e cultural no Estado. Em “Algo a mais que os simples rótulos não dizem”, os tropicalistas definiam de forma extensiva o que representava o “Tropicalismo” e a “Tropicância”, estabelecendo uma polaridade dicotômica, porém irônica entre as partes contrastadas. Vejamos em que consistiam tais definições:

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

O que é tropicância: atitude conservadora e purista em face da cultura e da realidade brasileira hoje; retaguarda cultural significando alheamento, de tentar dar respostas passadas aos problemas, revelando o passadismo através da nostalgia, do donzelismo, do pitoresco, do cartão postal, da carência de informação, contribuindo assim para uma perpetuação do subdesenvolvimento; enxergar com viseiras e preconceitos.⁴⁸³

Observe-se que os tropicalistas delineavam a “tropicância”, para além de um espaço de produção intelectual e cultural, definiam-na como uma “atitude conservadora”,

<<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/polemica/o-tropicalismo-se-define-pelo-debate>>. (acessado em: 07/07/2016).

⁴⁸² Chumbo grosso. In: CÓRDULA FILHO, Raul. Memórias do olhar. João Pessoa: Edições Linha D'Água, 2009. p. 140.

⁴⁸³ “Inventário do nosso feudalismo cultural”. Jornal do Commercio (PE). 28/07/1968. II Caderno, p. 2. Ver Anexo V.

personalizada na interpretação “passadista”, por vezes “nostálgica” e “pitoresca” da realidade brasileira e da cultura nacional. A julgar pelo próprio título do manifesto, a “tropicinalha” identificava aqueles intelectuais e artistas que exerciam uma espécie de influência despótica sobre determinada parcela da produção artístico-cultural da cidade ou instituições oficiais do Estado de forma a impingir aos seus tutelados uma visão monolítica do que fosse a identidade cultural brasileira. Contraste oposto do que representaria o “tropicalismo”, visto então como uma “posição de radicalidade crítica e criadora diante da realidade brasileira”. Demarcação que alinhava seus representantes ao modo livre de enxergar o mundo da “vanguarda cultural”⁴⁸⁴.

Mais adiante, em “Vamos soltar o tigre das perguntas”, os tropicalistas demonstravam o quão anticônica poderia ser a vanguarda cultural ao questionar desde os Departamentos de Cultura das Universidades Federais, passando pelas Academias de Letras e Conselhos de Cultura Estaduais até os Suplementos Culturais dos jornais. Vejamos, por exemplo, o que diziam os tropicalistas em seu primeiro bloco de questionamentos nesta seção do manifesto:

Por que os departamentos de cultura nossas “Universidades” não ouvem os estudantes na programação de suas promoções? Pode haver reforma universitária sem a participação efetiva dos estudantes? Pode existir universidade livre num país sem liberdade? Onde encontra a Imprensa Universitária justificativa para suas publicações? Correspondem elas aos interesses das classes estudantis e intelectuais? Foi realmente “extinto” o acordo “Mec-Usaid”, ou apenas ficou mais disfarçado? Até quando os representantes da cultura oficial se utilizarão dos cargos que ocupam com o objetivo de promoção pessoal? Por que o dedodurismo (da queimação pessoal e profissional) em todas as repartições públicas, especialmente na Sudene? Por que não foram ouvidos os técnicos da Sudene em seu parecer contrário à “Cruzada ABC”?⁴⁸⁵

Os questionamentos elaborados pelos tropicalistas nesse primeiro bloco se direcionavam exatamente aos representantes da “tropicinalha” que atuando dentro do corpo técnico e intelectual das Universidades Federais assim como dentro da estrutura tecnocrática da SUDENE respaldavam os interesses do governo autoritário em vigência à época. Adiante, no segundo bloco de questionamentos, os tropicalistas traziam as seguintes inquietações:

Já que nenhum serviço prestam à coletividade, por que não se “extinguem” os Conselhos de Cultura e as Academias de Letras. O que se pode esperar de

⁴⁸⁴ Op. Cit.

⁴⁸⁵ Ibid.

certos grupos teatrais que se afirmam como “propriedades privadas”, casas de fulano ou beltrano? Por que alguns jovens artistas ainda persistem numa política de completa subserviência aos industriais-artistas e aos intelectuais conselheiros, comprometidos com o poder constituído?⁴⁸⁶

Se no primeiro bloco de questionamentos os tropicalistas já davam algumas pistas de quem especificamente queriam atingir com seus ataques, no segundo bloco, mesmo não trazendo nomes, ficava evidente a identificação de alguns dos representantes da chamada “tropicinalha”. Entre eles: Gilberto Freyre e Ariano Suassuna. E no terceiro e último bloco de questionamentos dessa segunda seção, os tropicalistas seguiam soltando o tigre da vanguarda:

Quando terminarão a erudição, a desatualização e o impressionismo gagá de nossos suplementos literários? Por que os nossos críticos em geral não saem de seus castelos para debaterem publicamente suas ideias? Por que se teme tanto a “Vanguarda Poética”? Será que os críticos preferem ser “guardiães de cemitérios” – ou apenas não estão capacitados metodologicamente para julgar o novo?

Porque os nossos críticos de cinema ainda continuam a promover mais o cinema “made in Hollywood”? O desentendimento do público é maior que o da crítica especializada? Constituímos em verdade, um dos centros cinematográficos mais importantes do país?

Porque não “desobedecer” aberta e radicalmente a censura – incompetente, arbitrária e estúpida? Como admitir a censura exercida pelos “conselhos universitários”?

Como se justificam o bom comportamento e a aceitação das normas impostas pela engrenagem de certos festivais de músicas, por parte de certos “compositores” sequiosos de promoção?⁴⁸⁷

Neste terceiro bloco os questionamentos dos tropicalistas se direcionavam à “tropicinalha” instalada nas redações dos jornais. Suas críticas aqui se embasavam numa proposição de revolta comportamental. Ao beletrismo dos Suplementos Literários impunha-se a libertação dos Suplementos Culturais, mais abertos a outros campos de produções artísticas e menos alinhados ao compromisso da erudição humanista. Aos críticos de toda a sorte, principalmente os de cinema, a atualização, o cinema autoral brasileiro. E, por fim, aos censores a desobediência. Nesta mesma perspectiva de empoderamento da subjetividade e da vontade individual, a última seção do manifesto tratava de convocar os jovens para ocuparem o espaço da liberdade existente “Debaixo das perguntas e longe do feudalismo”. Dessa forma, sugeriam os tropicalistas:

⁴⁸⁶ Ibid.

⁴⁸⁷ Ibid.

- a) Por toda iniciativa de cultura “não oficial”, descomprometida com a política cultural dominante.
- b) Pelo “Poder Jovem” (compreendido não apenas como um fenômeno de luta entre gerações) representado pelo movimento radical-estudantil e pelos intelectuais independentes.
- c) Por qualquer movimento de vanguarda cultural (pois não queremos impor unicamente a nossa posição) que se caracterize pelo rompimento com todos os padrões: morais, sociais, literários, sexuais, etc e tal.⁴⁸⁸

Depois de publicado, o “Inventário do nosso feudalismo cultural” ganhou imensa repercussão entre os vários setores da sociedade recifense. O Tropicalismo definitivamente se fazia notar na capital pernambucana. Segundo Marcus Vinícius de Andrade, quatro anos depois dos acontecimentos tropicalistas, através da publicação de um artigo na Revista de Cultura Vozes, em que fazia um apanhado geral do que havia acontecido no Nordeste em termos de produção musical e indústria cultural:

Depois desse “inventário” os tropicalistas passaram a ser olhados com mais simpatia, principalmente pelo público de universitários e estudantes. Porém foi a partir do “inventário” que os folclóricos adeptos da nordestimbecilidade radicalizaram as suas posições, em salvaguarda das tais tradições deles. E, enquanto se morria de hidrofobia e burrice nos salões oficiais, entrava no ar a música de Aristides, de Marcus Vinícius, a voz de Anah Lúcia, o som dos Moderatos. O tropicalismo tinha invadido a televisão.⁴⁸⁹

A referência de Andrade à invasão da televisão pelos artistas tropicalistas fazia alusão a maior participação desses cantores e compositores nos programas da TV Jornal do Commercio: “Convocação Geral” e “Dimensão Jovem”. Veja-se que, exatamente quatro dias depois do lançamento do segundo manifesto tropicalista, Aristides Guimarães e Marcus Vinícius de Andrade participavam do “Convocação Geral” apresentando suas mais recentes composições, respectivamente, “Carnavalha” e “Reina calma no país”.⁴⁹⁰ Dessa forma, o “Convocação Geral”, sob a liderança e produção de José Pimentel (diferentemente de sua idealização no final de 1967 por Fernando Luiz da Câmara Cascudo), tornou-se um espaço privilegiado para apresentação dos artistas tropicalistas, mas não somente para apresentação de suas músicas, como também para divulgação de suas ideias. Mais uma vez, segundo Andrade:

⁴⁸⁸ Ibid.

⁴⁸⁹ ANDRADE, Marcus Vinícius. Algumas notas sobre música no nordeste. In: Revista de Cultura Vozes. Separata das Vozes, ano 66, n° 9, novembro de 1972, p. 36.

⁴⁹⁰ “Projeção 16 debaterá “Opinião pública””. Jornal do Commercio (PE). 30/07/1968. II Caderno, p. 2

Nesse programa é que o debate entre os vanguardistas e folclóricos pôde tomar fôlego máximo. Nele é que foram divulgados os manifestos tropicalistas e lançadas as principais composições dos artistas locais. Em “Convocação Geral” também era constante a presença dos “do lado de lá” que vinham discutir a nova música, ao vivo. Assim, compareceram ao estúdio da TV Jornal do Commercio, Capiba, Ariano Suassuna e outros defensores da tradição musical nordestina, que debatiam com os integrantes do programa e com os “tropicalistas” o porquê da guinada musical assumida. Em “Convocação Geral”, ainda, é que começaram a ser notados os trabalhos dos conjuntos nordestinos, “Os Moderatos”, “Os Bambinos”, “Os Diamantes” (todos de Pernambuco) e “Quatro Loucos”, “Gentlemen” e “Diplomatas” (da Paraíba).⁴⁹¹

Entretanto, por mais instigante que pudesse parecer, o programa “Convocação Geral” passou apenas três meses no ar. O motivo de seu cancelamento permanece desconhecido, porém daquele momento em diante as produções musicais de vanguarda passaram a ser boicotadas nos programas televisivos. “Tanto é que quando foram realizadas as eliminatórias do festival “Brasil Canta no Rio” as composições ditas “tropicalistas” foram sumariamente perseguidas pelos donos de tal produção”⁴⁹². Tal situação prenunciava o fechamento da ditadura civil e militar sobre os cantores, compositores e intelectuais tropicalistas. A insubordinação e a carnavalização do comportamento tropicalista, especialmente de forma televisionada, começavam a incomodar os agentes da repressão e os delatores da moral pública.

Mas se na televisão a prática tropicalista do exercício libertário da vida estava perdendo espaço, por outro lado, em alguns teatros, bares e auditórios de faculdades nas três capitais nordestinas, João Pessoa, Natal e Recife, a *marginália* continuava a todo vapor. Em Recife, a propaganda tropicalista realizada durante a vigência do programa “Convocação Geral” foi suficiente para cativar um público próprio e, ao mesmo tempo, para ver despontar como um dos seus maiores sucessos artísticos junto a Aristides Guimarães, Carlos Aranha e Marcus Vinícius de Andrade, a cantora Ana Lúcia Leão. Talento esse que, no final de 1968, pouco menos de um mês antes da instituição do Ato Institucional número 5 (AI-5), em parceria com Aristides Guimarães, promoveu o último show tropicalista daquele ano na cidade.

Intitulado de “É proibido proibir”, em referência à música apresentada por Caetano Veloso no Festival internacional da Canção (FIC) daquele ano, em que o artista

⁴⁹¹ ANDRADE, Marcus Vinícius. Algumas notas sobre música no nordeste. In: Revista de Cultura Vozes. Separata das Vozes, ano 66, n° 9, novembro de 1972, p. 37.

⁴⁹² Op. Cit.

baiano havia sido hostilizado violentamente pela plateia e ao qual havia revidado com um inflamado discurso em que acusava a juventude nacionalista de ser despreparada para protagonizar a revolução brasileira, o show produzido por Ana Lúcia Leão e roteirizado por Aristides Guimarães estava previsto para ser apresentado no auditório da FAFIRE no dia 16 de novembro sob a execução da banda “*The Silver Jets*”. Segundo a cantora, no show será “mostrado, em síntese, o que se fez na Música Popular Brasileira de 1930 para cá, apresentando os começos da vanguarda musical no Brasil e chegando até o Recife, com as composições de Marcus Vinícius e Aristides Guimarães”⁴⁹³. Além disso, continuava a tropicalista, “É proibido proibir será um show montado com encenação teatral contando com projeção de slides, jogo de iluminação, e exibição de cartazes modernos”⁴⁹⁴ trazidos dos Estados Unidos pelo economista Roberto Cavalcanti.



Imagens 18 e 19 – Apresentação de Ana Lúcia Leão com show “É proibido Proibir” no auditório da FAFIRE.

FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE ARISTIDES GUIMARÃES

O show apresentado por Ana Lúcia Leão em companhia da banda “*The Silver Jets*” foi um verdadeiro sucesso. Havia, inclusive, suscitado comentários elogiosos do crítico cultural do Diário de Pernambuco Jeová Franklin que foi pessoalmente conferir o show de estreia da cantora tropicalista. Assim, com essa pequena temporada de apresentações na FAFIRE, os tropicalistas pernambucanos terminavam o ano de 1968 consagrados pelo público jovem e universitário. No entanto, com a instituição do AI-5 um diapasão de silêncio e desconfiança voltava a tomar conta da cena artística local. No Rio de Janeiro, Caetano Veloso e Gilberto Gil eram presos. O Tropicalismo passava daquele momento em diante a não ser

⁴⁹³ “Ana Lúcia mostra em “show” porque “É proibido proibir””. *Jornal do Commercio* (PE). 10/11/1968. II Caderno, p. 2.

⁴⁹⁴ Op. Cit.

visto com bons olhos pelos militares. Se antes existia certa tolerância, a partir do AI-5 iniciavam-se o período de perseguições.

E a repressão não demoraria a cair sobre os tropicalistas pernambucanos, principalmente, sobre aquele personagem considerado pelos militares como o líder do movimento: Jomard Muniz de Britto. Em 1969, ao regressar de uma viagem de férias ao Rio de Janeiro, onde entusiasmadamente havia noticiado aos quatro ventos e aos amigos sulistas o que estava acontecendo em termos de “revolução” artística e intelectual no Recife⁴⁹⁵, Britto foi surpreendido por um documento assinado pela professora Vilma dos Santos Cardoso Monteiro, Coordenadora do Instituto Central de Filosofia e Ciências Humanas (ICFCH) da Universidade Federal da Paraíba, cuja mensagem dizia:

Senhor Professor:

Cumpre-me comunicar que, por ordem do comandante da Guarnição Federal, expedida à Reitoria da UFPB, V.S. está impedido de lecionar no ICFCH.

Cordialmente,
(VILMA DOS SANTOS CARDOSO MONTEIRO).⁴⁹⁶

Destaque-se que, de 1º de março de 1969 até 20 de fevereiro de 1973, JMB ficou “impedido” de lecionar na UFPB, desde então, mantendo seus horários diurnos livres para qualquer chamamento daquela instituição bem como registrando o recebimento de seu salário, porém sem ao menos saber os motivos que justificaram a medida de força contra ele tomada. Quando eis que, em 14 de fevereiro de 1973, o intelectual pernambucano recebeu um ofício do Ministério de Educação e Cultura convidando-o “a comparecer ao 8º (oitavo) andar do Edifício da Reitoria da Universidade Federal da Paraíba [...] no próximo dia 20 – (vinte) [...]

⁴⁹⁵ Uma matéria chegou a ser publicada no Diário de Notícias por um dos seus interlocutores cariocas sobre o movimento Tropicalista engendrado pelos grupos de vanguarda de Pernambuco, da Paraíba e de Natal. Sob o título de “Tropicalismo ao Norte”, Vladimir Carvalho salientava (através das informações absorvidas das conversas com JMB) a diferenciação entre o que seria o Tropicalismo de Gilberto Freyre, única produção cultural conhecida pelos sulistas, e o Tropicalismo vanguardista. Então, dizia Carvalho: “Para o escritor recifense que também é professor universitário de larga influência, o tropicalismo pernambucano de agora nada tem que ver com o “Manifesto” citado [anteriormente, Carvalho havia feito uma referência ao Manifesto Regionalista], no fundo uma promoção ufanista do caráter retrógrado. A vanguarda nordestina presentemente baseia a sua afirmação em uma “oposição consciente e radical ao folclorismo, ao regionalismo tradicionalista, ao luso-tropicalismo, enfim, ao sociologismo”. Antes na maioria das vezes o “regionalismo” servia para esconder ou mascarar uma falta de atualização cultural, um baixo nível de informação”. Tropicalismo ao norte. In: COHN, Sérgio (Org.). Jomard Muniz de Britto. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 39.

⁴⁹⁶ Documento I. 22 – ICFCH/185/69. Em 1º de março de 1969. In: *O caso Jomard Muniz de Britto: um capítulo do livro negro da UFPB ou o surrealismo da repressão*. João Pessoa: ADUFPB-JP, 1979. p. 12.

às 15:30 horas, para ser ouvido sobre as acusações constantes do processo causa”⁴⁹⁷. Percebamos que mesmo cinco anos depois de instaurado o “Inquérito Sumário” contra JMB, ele era convidado para “ser ouvido sobre as acusações” que sobre ele pesavam, sem nem sequer saber quais eram tais acusações, através de uma inquirição dirigida por um professor-investigante.

No “Termo de Inquirição” de Jomard Muniz de Britto emitido pela Comissão de Investigação Sumária do Ministério da Educação e Cultura (CISMEC), datado de 1º de dezembro de 1973, registravam-se cerca de oito acusações referentes a ‘supostos atos de subversão’ praticados por Britto, especificamente, nos anos de 1965 (duas) e 1968 (seis). Acusações, diga-se de passagem, desprovidas de quaisquer substâncias dignas que justificassem a violentação sofrida pelo professor da UFPB. Algumas delas destacamos a seguir:

[...] O prof-Investigante [Odísio Borba Duarte] indagou se o Declarante havia escrito algum livro e se o mesmo teve divulgação? Disse ser autor de dois Ensaio editados no Sul do País – um intitulado: “Contradições do Homem Brasileiro” pela Editora TB, e o outro, “Do Modernismo a Bossa Nova” através dos quais revela uma interpretação estética da cultura brasileira. Perguntado se o depoente desenvolvia alguma atividade artística? Disse que a sua principal arte sempre foi mesmo a de ensinar, afora isso sempre cultivou o cinema, o teatro, a música e a poesia. Com profundo diletantismo. O Prof-Investigante perguntou se o inquirido integrou o chamado “Movimento Tropicalista” nas suas atividades artísticas. Respondeu que sim. Indagado como o depoente conceituava este movimento? Como a necessidade de fazer com que a cultura brasileira reconheça as suas raízes e ao mesmo tempo se projete universalmente [...].⁴⁹⁸

Depois desse fatídico episódio sofrido por JMB, temendo a perseguição policial, a prisão e a tortura boa parte dos intelectuais e artistas representantes do Tropicalismo no Nordeste migrou para o Rio de Janeiro e para São Paulo. Casos de Aristides Guimarães, Raul Córdula, Marcus Vinícius de Andrade, Ana Lúcia Leão e Marcos Silva. Já para os que aqui optaram em permanecer, como Jomard Muniz de Britto e Celso Marconi, não houve perdão. Enquanto o primeiro era impedido de exercer a docência na Universidade Federal da Paraíba, o segundo perdia a editoração do caderno cultural do *Jornal do Commercio* para um interposto do poeta Audálio Alves. Contudo, alguns suspiros tropicalistas ainda aconteceriam, em 1969, em torno do Laboratório de Sons Estranhos (LSE), grupo musical formado por

⁴⁹⁷ Documento III – OF. N° OD – 11/73. 14/fevereiro/73. In: *O caso Jomard Muniz de Britto: um capítulo do livro negro da UFPB ou o surrealismo da repressão*. João Pessoa: ADUFPB-JP, 1979. p. 17.

⁴⁹⁸ Documento IV – Termo de Inquirição do Ind. Jomard José Muniz de Britto. 1º de Dezembro de 1973. In: *Op. Cit.*, p. 20-21.

Aristides Guimarães, Robertinho do Recife, Maristone, Eduardo Maia, Jomard Muniz de Britto e outros integrantes dos grupos “Os Bambinos” e “Os Moderatos”, como os shows realizados no Festival da Manchete e no Teatro de Santa Isabel, este último muito bem produzido e divulgado levando o nome de “2001: o Tempo e o Som”.⁴⁹⁹

O período pós-tropicalista, especificamente, a primeira metade da década de 1970 no Recife, seria marcado no campo musical pela ascensão de um novo registro simbólico-comportamental classificado como Psicodelia Nordestina. Momento no qual alguns jovens cantores e compositores de destaque na cidade, inclusive, alguns daqueles inicialmente ligados ao Tropicalismo, como os integrantes dos grupos “Os Moderatos”, “*The Silver Jets*” e “Os Bambinos”, fundaram novas bandas em que o experimentalismo musical seria levado ao extremo de sua produção na formação de uma verdadeira vanguarda marginal nordestina. Bandas tais como Tamarineira Village/Ave Sangria, Marconi Norato, Lula Côrtes e Lailson, Flaviola e a Banda do Sol entre outros grupos embarcaram na trilha sonora do desbunde. No campo do teatro, a partir de 1972, a abertura Tropicalista havia proporcionado uma das mais instigantes experiências da história cultural contemporânea de Pernambuco: o Vivencial Diversiones. Já no campo das artes plásticas, o Poema Processo havia influenciado a construção de uma intrincada rede de artistas e intelectuais por quase todo o Nordeste incentivando aquilo que ficaria conhecido como a produção de Arte-Postal ou Arte-Correio.

⁴⁹⁹ Aristides Guimarães. Recife, 22 de janeiro de 2015. Ver também: Tropicalismo. In: TELES, José. Do frevo ao manguebeat. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 119.

CONCLUSÃO

Escrever sobre o Tropicalismo é adentrar num labirinto histórico e historiográfico já bastante delimitado por interpretações canônicas e memórias sedimentadas. Especialmente quando nos debruçamos sobre a chave interpretativa que tem considerado como eventos fundadores da Tropicália os acontecimentos artísticos e intelectuais ocorridos nos anos de 1967 e 1968, de uma maneira ou de outra, associados programaticamente à vanguarda artística brasileira. Nesse sentido, conforme sublinhado pelos historiadores Marco Napolitano e Mariana Martins Villaça, por ocasião da efeméride de trinta anos dos primeiros registros daquele momento/movimento de efervescência cultural, os eventos fundadores do Tropicalismo poderiam ser visualizados nos seguintes campos de expressão artística da época:

na música – sua maior vitrine - através das inovadoras propostas de Caetano Veloso e Gilberto Gil, no III Festival de Música Popular da TV Record de 1967. No teatro, com as experiências seminais do Grupo Oficina, ou seja, as montagens d’*O Rei da Vela* e de *Roda Viva*. No cinema, acompanhando a radicalização das teses do Cinema Novo, em torno do lançamento de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Não poderíamos deixar de citar as experiências das artes plásticas, sobretudo as elaboradas por Hélio Oiticica, área menos reconhecida pelo grande público, apesar de ter sido o campo onde a palavra Tropicália ganhou significado inicial, adquirindo as feições gerais que mais tarde a consagrariam.⁵⁰⁰

Assim, apesar de campos artísticos diferentes, com práticas e expressividades particulares, estas territorialidades culturais (vistas enquanto espaços e meios de sociabilidades) vivenciavam um momento de intensa discussão sobre a necessidade de entrosamento em suas produções artísticas de dois comportamentos aparentemente díspares: o inconformismo social e a experimentação estética. Nessa esteira, ao contrário “da proposta da esquerda nacionalista, que atuava no sentido da superação histórica dos nossos *males de origem* e dos elementos arcaicos da nação [...], o Tropicalismo nascia expondo estes elementos de forma ritualizada”⁵⁰¹. Ainda segundo Napolitano e Villaça, tal ritualização, no entanto, operada nas produções e discursos dos eventos e personagens tropicalistas se processava através de uma comunicação paródica em dois sentidos:

por um lado, se afasta da crença da superação histórica dos nossos arcaísmos, provocando no espectador a *estranheza* diante de todos os

⁵⁰⁰ NAPOLITANO, Marcos; VILLACA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. *Rev. bras. Hist.*, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998.

⁵⁰¹ Op. Cit.

discursos nacionalistas. Neste sentido, afirma o Brasil como absurdo, como imagem atemporal, estática e sem saída. Por outro, ao justapor elementos diversos e fragmentados da cultura brasileira, o Tropicalismo retoma a antropofagia, na qual as contradições são catalogadas e explicitadas, numa *operação desmistificadora*, crítica e transformadora.⁵⁰²

Não obstante, dentro desta perspectiva histórica, seja de “explosão” ou “implosão”/“susto”⁵⁰³ tropicalista, construídas ainda na década de 1970, perfazendo linhas interpretativas clássicas sobre o Tropicalismo, mais tarde acrescidas de inúmeros e importantes pontos de vista, como o do historiador Marcelo Ridenti⁵⁰⁴, o relato autobiográfico de Caetano Veloso, “Verdade tropical”, publicado na segunda metade da década de 1990, veio a oferecer minuciosos direcionamentos ao discurso historiador. Muitos deles, ligados a balizas acontecimentais, desde então, reverberadas pelos profissionais da história pelo credenciamento canônico dado aos fragmentos de memória do cantor e compositor baiano. Tal como aquele em que Veloso relata que um dos motivos que haviam impulsionado o “grupo baiano” ao Tropicalismo tinha sido a verve artística trazida por Gil do Recife quando de sua passagem pela cidade nordestina para lançamento do LP “Louvação”:

Domingo já devia estar pronto quando Gil, que tinha deixado a Gessy Lever e se mudara com mulher e filhas para o Rio, recebeu um convite de não sei quem em Pernambuco para fazer uma temporada de apresentações no Recife. Guilherme foi com ele. Quando os dois voltaram, Gil estava transformado [...].⁵⁰⁵

⁵⁰² Ibid.

⁵⁰³ “Em Favaretto, fica sugerida a ideia de que a “explosão” tropicalista encaminhou uma “abertura” político-cultural para a sociedade brasileira, incorporando os temas do engajamento artístico da década de 60, mas superando-os em potencial crítico e criativo. Se o Tropicalismo foi produto de uma crise, ele mesmo apresentou os caminhos, nem sempre unívocos, para a “solução” dos impasses. Em Heloísa Buarque de Hollanda o Tropicalismo seria o fruto de uma crise, tanto dos projetos de poder dos anos 60 (à esquerda, obviamente), quanto da própria crise das vanguardas históricas. Em poucas palavras, no primeiro autor temos a *explosão colorida*, uma abertura cultural crítica, liderada pelo campo musical. Na segunda, uma implosão político-cultural, perda do referencial de atuação propositiva do artista-intelectual na construção da história”. NAPOLITANO, Marcos; VILLACA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998.

⁵⁰⁴ Já para Ridenti, por exemplo, tanto as expressões nacional-popular e tropicalista postas em disputa no cenário cultural brasileiro, de finais da década de 1960, eram expressões artísticas fruto de uma mesma aura revolucionária romântica. Segundo o autor, os artistas e intelectuais tropicalistas também carregavam consigo “as marcas da formação político-cultural dos anos 50 e 60; isto é, o tropicalismo não foi uma ruptura radical com a cultura política forjada naqueles anos, apenas um de seus frutos diferenciados, modernizador e crítico do romantismo racionalista e realista do nacional-popular, porém dentro da cultura romântica da época, centrada na ruptura com o subdesenvolvimento nacional e na constituição de uma identidade do povo brasileiro, com o qual artistas e intelectuais deveriam estar intimamente ligados”. A brasilidade tropicalista de Caetano Veloso. In: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 269.

⁵⁰⁵ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 125.

Relato este que, como sabemos, é extremamente verdadeiro, mas que ao mesmo tempo empurrou para o esquecimento outros personagens históricos importantes para construção discursiva do Tropicalismo enquanto movimento de vanguarda. A partir desse pressuposto e autorizados por nossa pesquisa documental e bibliográfica partimos desse relato de memória de Caetano Veloso e operamos uma fratura no discurso histórico construído até então sobre o Tropicalismo e inscrevemos em nossa narrativa uma virtuosa movimentação vanguardeira realizada no Nordeste naquele mesmo momento. Lembremos aqui a ressalva elaborada pelo historiador Edwar de Alencar Castelo Branco num dos seus artigos sobre esta temática:

Este episódio da ida de Gil a Pernambuco, em fins da década de sessenta, assim como as narrativas sobre os seus desdobramentos, tem favorecido a objetivação da existência de um grupo núcleo para aquilo que configuraria um “movimento tropicalista”. Curiosamente, entretanto, esta configuração necessita de um excesso de luz sobre Gilberto Gil e Caetano Veloso e, no lado oposto, de uma sombra que crescentemente empanará os outros sujeitos envolvidos naquela época com o processo de renovação das artes nacionais. Mas há bons indícios de que as manifestações artísticas dos anos sessenta oferecem, ainda, um espaço significativo de intervenção para os historiadores.⁵⁰⁶

Foi através daquele pequeno fio mnemônico credenciado por Veloso que nos interessamos então em perscrutar o que havia acontecido com Gilberto Gil no Recife? Quem ou o quê o havia influenciado? Com quais outros sujeitos históricos Gil havia interagido na cidade? Como o jovem músico baiano havia sido identificado artisticamente pela mídia local? Como essa mesma imprensa reagiu à sua temporada de apresentações no TPN? Veja-se que, inicialmente, por meio dessas inquietações acerca da presença de Gil na capital pernambucana pudemos iluminar uma parte do cenário cultural recifense, de finais da década de 1960, e conferir visibilidade a dois dos mais atuantes grupos culturais da época: o Grupo Construção e o Grupo Raiz.

Através da análise dos artigos jornalísticos catalogados em nossa pesquisa, à época publicados no *Jornal do Commercio* e no *Diário de Pernambuco*, bem como por meio da interpretação do conteúdo das entrevistas realizadas com alguns dos sujeitos históricos que haviam vivenciado aquele momento de efervescência cultural no Recife, constatamos que nos cerca de quinze dias que havia passado no Recife Gilberto Gil interagiu exatamente com os

⁵⁰⁶ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Pernambucália: outras verdades tropicais*. ARTIGO. Revista Eletrônica da Anphlac. ISSN 1679-1061. Número 6. p. 71. Disponível em: <<http://revistas.flch.usp.br/anphlac/article/view/1375/1246>>. (Acessado em: 14/07/2016).

integrantes dos Grupos Construção e Raiz. Dentre eles: Jomard Muniz de Britto, Tereza Calazans, Carlos Fernando, Paulo Guimarães, Geraldo Azevedo, Marcelo Melo, Luciano Pimentel, entre outros artistas. Personagens que desde 1965 estavam envolvidos na agitação cultural da cidade através da realização de shows-pesquisa e peças teatrais, festivais de bossa nova e feiras regionais de música e até mesmo através da realização de programas televisivos. Iniciativas culturais que movimentaram a capital pernambucana atraindo para a cidade artistas de outros Estados do Nordeste, principalmente, da Paraíba e do Rio Grande do Norte.

O que pudemos visualizar, sobretudo, através da cobertura jornalística do colunista cultural do JC, Celso Marconi, foi que os integrantes do Construção e do Raiz constituíam um núcleo de sociabilidade formado por jovens artistas e intelectuais pernambucanos comprometidos, por um lado, com a resistência cultural à ditadura civil e militar instalada no país e, por outro, com a renovação das linguagens artísticas locais. Atuação esta que se primeiramente processou-se por uma linguagem iminentemente política-pedagógica, como no caso do show-pesquisa Cantochão (1965), posteriormente, elaborou sua expressividade artística para associação em potencial da crítica social à criatividade estética, como nos casos dos shows-pesquisa Mora na Filosofia e Em Tempo de Bossa, ambos de 1966. Nesse sentido, mais do que o encontro catártico entre Gilberto Gil e a Banda de Pifanos de Caruaru, em 1967, nossa narrativa se interessou em trazer à tona como os Grupos Construção e Raiz pensavam questões pulsantes entre a esquerda cultural e a vanguarda artística brasileira à época, tais como: a realidade brasileira e a identidade nacional.

Como numa trama de fios que se interligam para produção de uma tapeçaria, através do entendimento do funcionamento do Construção e do Raiz, muito vinculadamente por meio da localização de seus personagens e suas ações no cenário cultural da cidade, especialmente, entre os anos de 1965 e 1967, conduzimos nossa costura narrativa para desvelar o protagonismo intelectual exercido por um dos seus integrantes, o jovem professor de filosofia, Jomard Muniz de Britto, sobre a esquerda cultural da cidade. Tal procedimento se fez necessário em nossa maquinaria, uma vez que, as análises das fontes tanto materiais quanto orais qualificadas por vezes destacavam a atuação desse personagem naquele espaço de produção de cultura. Dessa forma, ao retrarmos a trajetória intelectual e artística de JMB, entre as décadas de 1950 e 1960, demonstramos quão imbricadas estavam a constituição da esquerda cultural e a vanguarda artística em Pernambuco com a própria atuação de Britto nessas territorialidades no período pós-golpe.

Observamos ainda que, ao passo que Jomard Muniz de Britto consolidava-se no cenário cultural local por meio de sua atuação junto ao Serviço de Extensão Cultural da

Universidade do Recife (SEC/UR), amealhando o cabedal cultural necessário para publicação de seu primeiro livro-ensaio, “Contradições do homem brasileiro” (1964), a partir de 1965 o intelectual pernambucano despontava junto aqueles grupos culturais acima mencionados como um dos maiores entusiastas do pensamento modernista no Recife. Tanto assim que em nossa construção narrativa apontamos que foi através de sua verve explosivamente existencialista e modernista que a Bossa Nova e o Cinema Novo haviam sido promovidos nos principais círculos intelectuais do Recife. Momento oportuno, diga-se de passagem, em que Britto publicou seu segundo livro-ensaio “Do modernismo à bossa nova” (1966), onde explicitamente mostrava-se alinhado ao pensamento brasileiro mais atualizado em termos de produção cultural e estética.

Vanguardismo já observado em sua atuação cineclubista, na década de 1950, em torno do Cineclubes Vigilanti Cura e do Círculo de Estudos Cinematográficos (CEC), tertúlias culturais as quais introduziram o jovem secundarista, posteriormente estudante de filosofia da Faculdade de Filosofia do Recife (FAFIRE), nos estudos sobre a modernidade. Mais do que isso, espaços de sociabilidade que aproximaram JMB de Celso Marconi, Moacy Cirne, José Rafael de Menezes, Virginius da Gama e Melo e Glauber Rocha; amizades juvenis que posteriormente iriam desdobrar-se na rede de solidariedade criada pela vanguarda artística nordestina. Inteiramente ciente do salto qualitativo operado pelo até então classificado “grupo baiano” na Música Popular Brasileira, assim como verificado nos outros campos da produção artística brasileira da época, tais como o cinema, as artes plásticas, o teatro e a poesia, Britto então se lançou no alinhamento da produção artística recifense aos preceitos da vanguarda artística brasileira.

Apropriando-se de seus principais lastros teóricos, tais como a “Teoria da Guerrilha Artística” de Décio Pignatari, a “Antropofagia Cultural” de Oswald de Andrade e a “Aldeia Global” de Marshall McLuhan, o intelectual pernambucano incentivou na cidade a instalação da versão nordestina do Tropicalismo. E o ponta pé inicial nesse sentido deu-se por meio da disputa travada entre vanguardistas e nacionalistas em torno do movimento de valorização do artista nordestino, impulsionado pela TV Jornal do Commercio através do programa televisivo Convocação Geral comandado em seu primeiro momento pelo estudioso da cultura popular Luiz Fernando da Câmara Cascudo.

Dessa forma, através de nossa pesquisa documental foi possível visualizar e entender como o professor universitário e ensaísta pernambucano associado a alguns integrantes do grupo paraibano de vanguarda Sanhauá iniciaram suas atividades para afirmação do discurso e da prática antiartística no Recife. Inicialmente restritos à revista de

vanguarda Couro, editorada pelo Sanhauá, logo em seguida passando a ter livre acesso às colunas culturais do jornalista Celso Marconi no JC, os vanguardistas então amplificaram suas vozes através da publicação de artigos e manifestos na cidade. Foi por meio desse canal comunicativo com o público recifense que, em março de 1968, Jomard Muniz de Britto e mais alguns jovens cantores e compositores, anteriormente ligados ao Grupo Construção, declararam-se tropicalistas.

Desse momento em diante os representantes da vanguarda tropicalista passaram então a disputar sua presença no cenário cultural local através das páginas dos jornais, agora não mais com os nacionalistas, que com o passar do tempo passariam a integrar o grupo dos tropicalistas, mas contra os representantes e/ou jornalistas simpáticos ao Regionalismo e/ou ao conservadorismo moralizante impingido pela ditadura civil e militar. Disputas instigantes registradas em nossa narrativa e que se desdobraram mais uma vez como fios que tecem uma rede no lançamento de dois contundentes manifestos lançados no Recife, “Porque somos e não somos tropicalistas” e “Inventário do nosso feudalismo cultural” (afora aqueles lançados na Paraíba), mas, sobretudo, na interação construída com outros grupos de vanguarda atuantes no Nordeste, como, por exemplo, o grupo potiguar do Poema Processo.

Diante do exposto, entendemos que nossa pesquisa ajudou a reposicionar na história cultural contemporânea do Recife um importante momento de sua produção artística e cultural iminentemente ligada à renovação das artes nacionais no período pós-golpe de 1964. Se inicialmente a expressividade artística dos Grupos Construção e Raiz transformou a sofreguidão do golpe civil e militar de 1964 em crítica-criativa apresentada nos palcos do Teatro de Arena e do Teatro Popular do Nordeste em formato de shows-pesquisa, festivais de bossa nova e feiras regionais de música, dando início mesmo que de forma incipiente a uma indústria cultural local, a partir de 1968, com o surgimento do Tropicalismo Pernambucano, esse processo de renovação dos códigos artísticos sofreu uma radicalização transformadora articulando-se aos meios de comunicação de massa para instalação de uma guerrilha artística na cidade com o objetivo principal de combater o provincianismo cultural regionalista.

Em 1991, ao responder uma pergunta do repórter Djalma Batista do Jornal da Manhã, sobre o que havia representado a Tropicália, em termos de cultura, para o Nordeste, Jomard Muniz de Britto sintetizava:

Em termos de Nordeste posso falar mais da nossa experiência, um trabalho de cultura no Nordeste, de aproximação entre três capitais nordestinas que foram: [...] Recife e Natal com passagem por Olinda e João Pessoa. A gente brinca que existiu um triângulo amoroso entre João Pessoa, Natal e Recife.

Então este trabalho, basicamente, do tropicalismo [...] foi uma luta contra a cultura acadêmica da época. Esta cultura estava muito ligada aos mecanismos da censura do momento que era a censura militar, a censura estética, a censura política e ideológica. A gente procurava se insurgir contra tudo isso. Essas regiões do Nordeste têm um vínculo muito grande com o passado. Um exagerado culto às tradições. A tropicália representou um corte, uma ruptura com esse tradicionalismo dominante na região [...].⁵⁰⁷

Tal ruptura assinalada por JMB havia representado a libertação de uma infinidade de jovens artistas e intelectuais que, mesmo limitados pela institucionalização da política cultural regionalista na década de 1970, embarcaram no período pós-tropicalista na produção cultural experimentalista. Nos primeiros anos da década de 1970, o Recife viu explodir uma juventude desbundada em busca da experimentação de novos códigos linguísticos e comportamentais que resignificaram a ideia de cultura nordestina, exatamente na contramão da latente afirmação do tradicionalismo. O veneno do novo havia contaminado de vez o cenário cultural do Recife. No campo da música tivemos o surgimento da chamada Psicodelia Nordestina, no campo do teatro viu-se ganhar força e expressividade o Vivencial Diversiones, no campo cinematográfico a produção em super-oito movimentou os festivais regionais e nacionais, no campo das artes plásticas vários artistas da região deram início a um novo fazer artístico identificado como Arte Postal. Aquém e além do regime autoritário, o Tropicalismo Pernambucano sabia-se passageiro enquanto ruptura, porém havia cumprido sua missão: tonar-se presente, nem passado nem futuro, presente-experimentação.

⁵⁰⁷ *A língua dos três pés de Jomard: poesia, política, pedagogia.* In: COHN, Sérgio (Org.). Jomard Muniz de Britto. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 150-151.

REFERÊNCIAS

Livros

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

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

AMARAL, Aracy (Org.). *Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARANTES, Otilia (Org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Mário Pedrosa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

ARAÚJO, Luciana. *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Recife: FUNDARPE, 1997.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. *Sanhauá: uma ponte para modernidade*. João Pessoa: Edições Funesc, 1989.

BARROS, Natália; REZENDE, Antonio Paulo; SILVA, Jaílson Pereira da. *Os anos 1920: histórias de um tempo*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Tradução: Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDES, Denis; VASCONCELOS, Amanda; GOLDBERG, Márcia. *Memórias de criação da Cidade Universitária e da Universidade do Recife*. Recife: UFPE, 2007.

BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O ofício de historiador*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOECHAT, Walter (Org.). *A alma brasileira: luzes e sombras*. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

_____. *Do modernismo à bossa nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. *Bordel brasilírico bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992.

_____. *Atentados poéticos*. Recife: Edições Bagaço, 2004.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (A idade da fábula): Histórias de deuses e heróis*. Tradução: David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BÜRQUER, Peter. *A teoria da vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

CADENGUE, Antonio Edson; SILVA, Igor de Almeida (Org.). *A língua dos três Pppês: poesia, política e pedagogia*. Jomard Muniz de Britto. Recife: SESC Pernambuco, 2012.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FVG, 2009.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; MONTEIRO, Jaislan Honório (Org.). *História, arte e invenção: narrativas da história*. São Paulo: Intermeios, 2012.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 2011.

COHN, Sérgio (Org.). Jomard Muniz de Britto. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

CÓRDULA FILHO, Raul. *Memórias do olhar*. João Pessoa: Edições Linha D'Água, 2009.

CORTEZ, Marcius. *O golpe na alma*. São Paulo: Pé-de-chinelo Editorial, 2008.

CRIBARI, Isabela (Org.). *Memória cineclubista de Pernambuco. Gê Carvalho entrevista*. Recife: Nano Produções Ltda, 2012.

CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A utopia provinciana: recife, cinema e melancolia*. Recife: Editora da UFPE, 2010.

_____. *A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)*. Recife: Nektar, 2013.

DE PAULA, José Agrippino. Panamerica. *Epopéia de José Agrippino de Paula*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1988.

DINIZ, André. *Almanaque do carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly. SOARES, Paulo Marcondes (Orgs.). *Crítica de Arte em Pernambuco: escritos do século XX*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1990.

FARGE, Arlette. *Lugares para a história*. Tradução: Fernando Scheiber. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano. O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FIGUEIROA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história de ciclos*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.

FREYRE, Gilberto. *Alhos e bugalhos: ensaios sobre temas contraditórios: de Joyce à cachaça; de Jose Lins do Rego ao cartão-postal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970)*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1980.

ISMAIL, Xavier. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LEAL, Willis; BRITTO, Jomard Muniz de; MELO, Virgínius da Gama e. Verbo & imagem. João Pessoa: A UNIÃO Cia. Editora, 1984.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MENEZES, José Rafael de. *Memórias de um escritor: história de 30 livros*. Recife: Editora da Universitária da UFPE, 1991.

MIRANDA, Maria do Carmo Tavares de. *Pedagogia do tempo e da história*. Recife: Imprensa Universitária, 1965.

MONTENEGRO, Antonio Torres. *História, metodologia, memória*. São Paulo: Contexto, 2010.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

NAIM, Tom; QUATTROCCHI, Ângelo. *O começo do fim: França, maio de 68*. Tradução: Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1998.

OITICICA FILHO, Cesar; VIEIRA, Ingrid (Org.). Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

PAGE, Joseph. *A revolução que nunca houve*. Rio de Janeiro: Record, 1972.

PERES, Fernando da Rocha; GOMES, João Carlos Teixeira; BRITTO, Jomard Muniz de. *O livro dos três*. Recife: Edições Bagaço.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *1968: a paixão de uma utopia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

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

_____. *Ruídos do efêmero: Histórias de dentro e de fora*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

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

SILVA, Anderson Pires da. *Mário e Oswald: uma história privada do modernismo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife, 1946-1964*. Recife: Editora da UFPE, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.

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

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

VENTURA, Roberto. *Casa Grande & Senzala*. São Paulo: Publifolha, 2010.

ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2009.

ZAIDAN FILHO, Michel. *O fim do nordeste & outros mitos*. São Paulo: Cortez, 2001.

Artigos de periódicos, anais de eventos e/ou obtidos via internet

BARBOSA, Jorge. *Ortega y Gasset: a Razão Vital*. Docslide: 2015, p. 1. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/a-razao-vital-ortega-y-gasset-5585e0c7c4c8c.html>>.

BELO, José Eudes Alves. *Uma cidade narrada: memórias, histórias e representações da cidade de Garanhuns (PE) na década de 1950*. ARTIGO. ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História – Fortaleza, 2009. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.1489.pdf>>.

BELO, Renato dos Santos. *Notas sobre a relação entre marxismo e existencialismo em Sartre*. (ARTIGO) – *Cadernos de Ética e Filosofia Política* 13, 2/2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cefp/article/viewFile/83383/86391>>.

BEZERRA, Amilcar; OLIVEIRA, Aristides. *Nos trópicos de pernambucâncer: confrontos intelectuais sobre a cultura brasileira em trânsito nos anos 60/70 em Recife*. ARTIGO. *Revista Desenredos*, ano IV, número 15, Outubro/Novembro/Dezembro, Piauí – Teresina, 2012. Disponível em: <<http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/15-art-Pernambucancer-Aristides-Amilcar.pdf>>.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Pernambucália: outras verdades tropicais*. ARTIGO. *Revista Eletrônica da Anphlac*. ISSN 1679-1061. Número 6. p. 82. Disponível em: <<http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/1375/1246>>.

CHAVES, Geovano Moreira. *O cinema além do filme: o projeto da Igreja Católica Brasileira para formação de educadores cinematográficos via Cine-Clube Belo Horizonte*. *Revista de História e Estudos Culturais*. Maio/junho/julho/agosto de 2012. Vol. 9, ano IX, n° 2, p. 9. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF29/ARTIGO_4_GEOVANO_MOREIRA_CHAVES_FENIX_MAI_JUN_JUL_AGO_2012.pdf>.

COSTA, Lílian Araripe Lustosa da. *A política cultural do Conselho Federal de Cultura (1967-1976)*. ARTIGO. II Jornada Discente do PPHPBC (CPDOC/FGV): Intelectuais e Poder, Simpósio 2 – Cinema e Política Cultural, Rio de Janeiro. Ver também: CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FVG, 2009. Disponível em:

<http://cpdoc.fgv.br/jornadadiscente/trabalhos/Mesa_2_Monica_Kornis_Lilian_Lustosa.pdf>.

GARCIA, Walter. Notas sobre “Cálice” (2010, 1973, 1978, 2011). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 110-50, jan.-jun. 2014. Disponível em: <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/viewFile/280/279>>.

GASPAR, Lúcia. Maria do Carmo Tavares de Miranda. *Pesquisa Escolar Online*, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>.

MALUSÁ, Vivian. A contribuição Católica na formação de uma cultura cinematográfica no Brasil nos anos 50. *Mnemocine – memória e imagem*. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/107-vivian-malusa>>.

MENEZES, José Rafael de. O cinema e a intelectualidade brasileira. *Ci. & Tróp.*, Recife, v. 23, n. 2, p. 221-226, jul/dez., 1995. Disponível em: <<https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/viewFile/597/406>>.

NAPOLITANO, Marcos; VILLACA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003>.

PERRONE, Charles. Poesia concreta e tropicalismo. ARTIGO. *Revista da USP*. São Paulo: Dezembro/Janeiro/Fevereiro, 1990; A poesia concreta. In: VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25504>>.

SILVA, MARCOS. *Tropicalismo: música, performance e paródia trágica: Brasil, 1965-1972*. ARTIGO. *Revista KAPRA 6: Journal of Theatricalities and Visual Culture*. California State University – Los Angeles, 2013. Disponível em: <<http://www.substantivoplural.com.br/tropicalismo-musica-performance-e-parodia-tragica-brasil-19651972/>>.

TEIXIRA, Flávio Weinstein; SOARES, Paulo Marcondes Ferreira; ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. *Classificações culturais e identidade: itinerários de debates intelectuais e artísticos em Recife (1950-70)*. *Saeculum. Revista de História* [16]. João Pessoa, jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/viewFile/11373/6487>>.

Monografias, Dissertações e Teses

ARETAKIS, Felipe Pedrosa. *A artevida atrevida da pernambucália: travessias e travessuras da vanguarda em recife (1967/1968)*. Monografia (Especialização em Cultura Pernambucana) – Faculdade Frassinetti do Recife (FAFIRE), 2014.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e uma contra-história da tropicália*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, 2004.

GALVÃO, Dácio Tavares de Freitas. *Da poesia ao poema: uma leitura do Poema-Processo*. Dissertação (Mestrado em Língua Aplicada; Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2003.

GONÇALVES, Suzana Maria Dias. *Nova MPB no centro do mapa das mediações: a totalidade de um processo de interação comunicacional, cultural e político*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, 2014.

LUNA, João Carlos de Oliveira. *O udigrudi da pernambucália: história e música do Recife (1968-1976)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2010.

MELO NETO, Moisés Monteiro de. *Os abismos da poeticidade em Jomard Muniz de Britto: do Escrevivendo aos Atentados Poéticos*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, 2011.

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

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2009.

REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. *Fora da cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

TEIXEIRA, Wagner da Silva. *Educação em tempos de luta: histórias dos movimentos de educação e cultura popular (1958-1964)*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense (UFF), 2008.

VERAS, Dimas Brasileiro. *Sociabilidades letradas no Recife: A Revista Estudos Universitários (1962-1964)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

Entrevistas

Raul Córdula. Olinda, 27 de março de 2014.

Marcus Vinícius de Andrade. São Paulo, 12 de novembro de 2014.

Marcos Silva. São Paulo, 14 de novembro de 2014.

Aristides Guimarães. Recife, 22 de janeiro de 2015.

Celso Marconi. Olinda, 29 de janeiro de 2015.

Projeto Marcas da Memória. Ministério da Justiça. Comissão de Anistia. Entrevista de Jomard Muniz de Britto.

Jornais

Jornal do Commercio (PE)

Diário de Pernambuco (PE)

Correio da Manhã (RJ)

Revistas

Diálogos - Seleção de Entrevistas Publicadas no Caderno Literário Correio das Artes, no Jornal A União, em 2003.

Revista Livro de Cabeceira do Homem.

Estudos Universitários: Revista de Cultura da Universidade do Recife.

Revista de Cultura Vozes.

Sites

<http://canalbrasil.globo.com/programas/o-som-do-vinil/episodios/5427.html>

http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=1

http://onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Marcus+Vinicius<r=m&id_perso=3693.

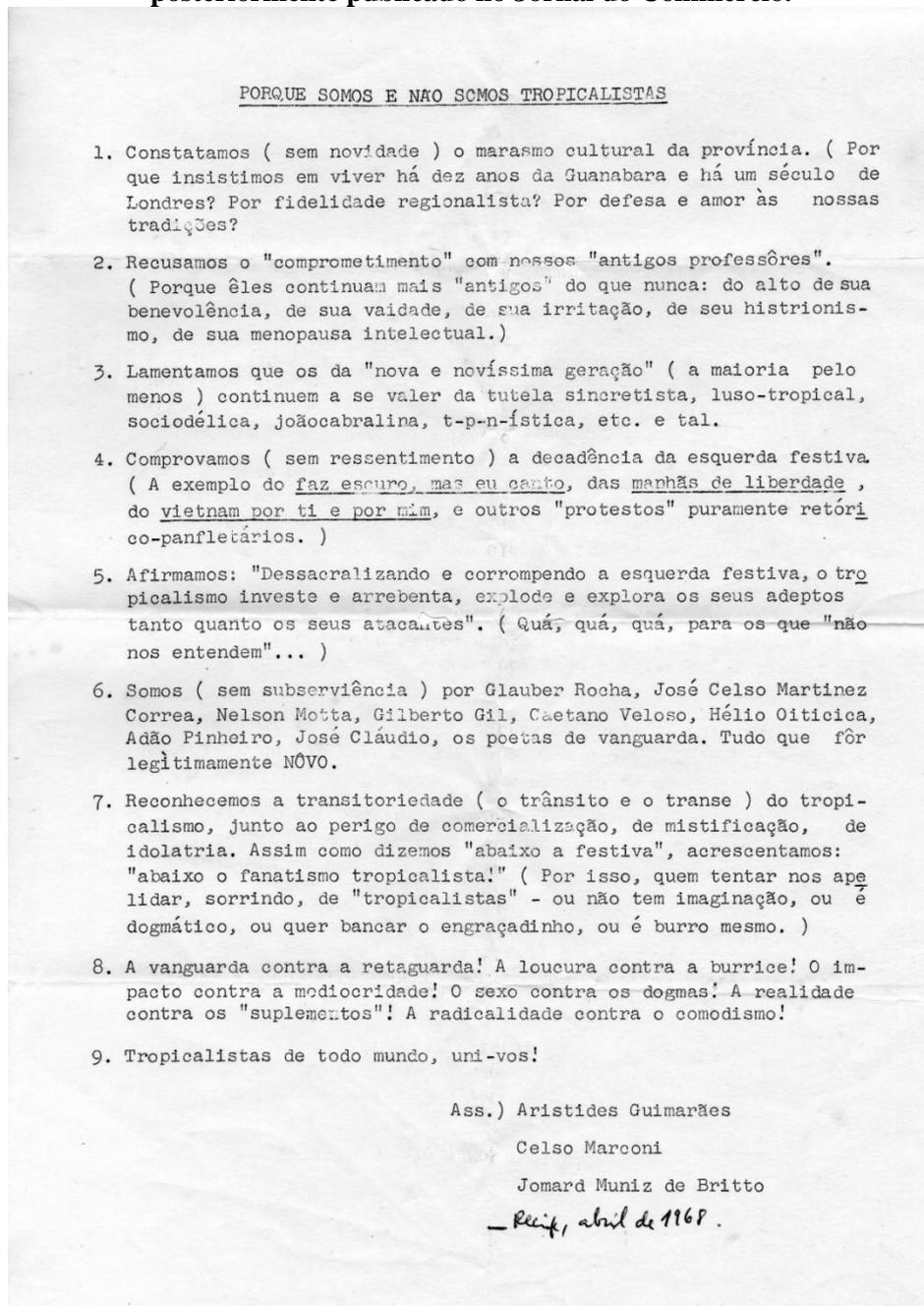
<https://fepec.wordpress.com/>

http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html

<http://tropicalia.com.br/>

ANEXO I

Manifesto Tropicalista Pernambucano lançado e distribuído na Galeria Varanda e posteriormente publicado no Jornal do Commercio.



FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE MARCUS VINICIUS DE ANDRADE

ANEXO II

Manifesto Tropicalista lançado e discutido no show-debate realizado no Auditório da UFPB pelos tropicalistas paraibanos e posteriormente publicado no Jornal do Commercio.

O QUE É NOSSO TROPICALISMO OU

"VAMOS DESMASCARAR O SUBDESENVOLVIMENTO"

1. Contra a miséria contada em "tecnicolor", contra o cartão-postal e o lugar comum: subdesenvolvimento não é curiosidade turística. É necessário combater, desmascarar e criticar a nossa realidade, ao invés de expressá-la festiva e pitorescamente.
2. Contra o rótulo fácil do "comprometimento", em favor de um novo comportamento crítico, verdadeiro compromisso.
3. Em favor da radicalidade, da piada, da galhofa, da crítica feita sob qualquer medida, até mesmo seriamente.
4. Pela lucidez da loucura, com as liberdades permitidas por ela.
5. Em favor da guerrilha artística.
6. Em favor de qualquer atitude inovadora. Contra tudo que seja bom comportamento.
7. Se as tradições estão podres, o que vamos defender? O Caos?
8. A esquerda "festiva" já é ontem. Buscamos a consciência do hoje.
9. Contra a cultura oficial, contra o passadismo. Tudo pela radicalidade da vanguarda, contra a passividade da retaguarda.
10. Por Caetano, Gil, Glauber, José Celso, pela poesia de vanguarda, por Oiticica e mais: por nossa marginália própria. Nosso tropicalismo é mau-caráter, sim!
11. Não há nenhuma proposição estética. O que existe é uma atitude ética, uma política cultural.
12. Por uma civilização nos trópicos, identificada nos mesmos problemas e em busca de suas próprias soluções.
13. E somos conscientes de nossa transitoriedade. Pois o momento é o hoje, o agora e o amanhã de manhã bem cedo.

Marcus Vinicius de Andrade

Carlos Antônio Aranha

Raul Córdula Filho

FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE MARCUS VINICIUS DE ANDRADE

ANEXO III

Manifesto publicado por Jomard Muniz de Britto e Willis Leal por ocasião da censura da exposição de Raul Córdula na Paraíba e posteriormente publicado no Jornal do Commercio.

POR UMA EXPOSIÇÃO CENSURADA

- 1) Foi Raul Córdula quem pintou, pela primeira vez na História da Arte, um nu? O nu na Arte era inédito até Raul Córdula?
 - 2) O "Livro da Gêneses" é imoral, constitui atentado à moral da família paraibana? E o "Cântico dos Cânticos" está no Index?
 - 3) A imoralidade está na obra ou na perspectiva de quem a vê? Os nossos doutores provincianos se escandalizariam diante da Vênus de Milo? E o teto da Capela Sixtina? E o "Eterno Ídolo" de Rodin? E o "Jardim das Delícias" de Jerôme Bosch? E o "Almôço no Campo" de Manet? E - mais recentemente - Modigliani, Picasso e Salvador Dali? Os vigilantes de nossa moral já se preocuparam em retirá-los dos museus ou tentaram queimar suas reproduções?
 - 4) A quem compete o julgamento das obras de Arte?
 - 5) Realmente, são tão poucas as nossas "censuras" que devemos acrescentar mais uma - a censura estética?
 - 6) O artista tem o direito de ser livre? O público também tem direito de escolher, de julgar? - Não é a juventude a idade crítica por excelência, segundo os tratatos de psicologia?
 - 7) Os zelosos da moralidade deveriam proibir a circulação de todas as revistas modernas?
 - 8) Sabem os nossos catedráticos que a Arte é objeto de estudo em todas as Universidades SÉRIAS do mundo?
 - 9) Os nossos "censores" já procuraram ver os desenhos infantis? Pode-se fazer educação pela Arte com censura qualquer que seja?
 - 10) Poderemos morrer em qualquer guerra por defesa de nossas "tradições"?
- Final) Os nossos "censores" já procuraram o remédio para a sua menopausa cerebral?

FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE MARCUS VINICIUS DE ANDRADE

ANEXO IV

Propaganda da *Esso* apropriada pelos tropicalistas nordestinos em 1968: *Ponha um Tigre no seu carro!*

**Os primeiros automobilistas
que usaram o novo aditivo
da gasolina Esso levaram
um susto danado.
Eles sabiam que aquele
era o mais poderoso
aditivo. Mas não podiam
supor que...**

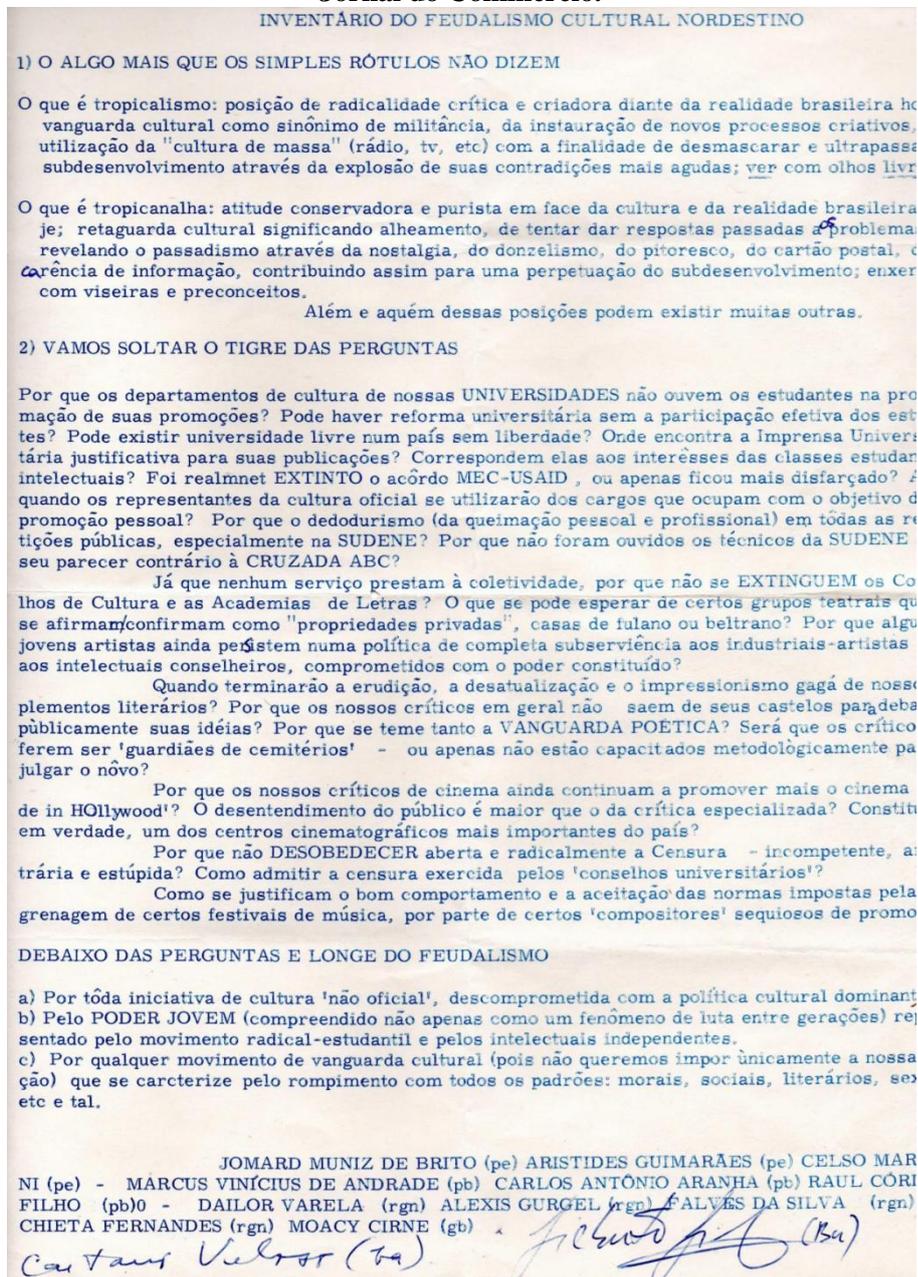
... que seu carro ia ganhar
a potência de um Tigre!
Mas os cientistas da Esso já
sabiam! Sabiam porque
dedicaram milhares de horas
às pesquisas, até descobrir
o aditivo que garante
partidas instantâneas e um
carburador sempre limpo.
É (naturalmente) aquela potência.
A potência de um Tigre.
Quer dizer: agora você não
precisa se assustar.
Pare num Posto Esso e...

Ponha um Tigre no seu carro! 

FONTE: <<http://www.propagandaemrevista.com.br/produtos/18/Combust%C3%ADvel/>>. (Acessado em: 19/07/2016)

ANEXO V

**Manifesto Tropicalista Pernambucano lançado na Galeria 154 e posteriormente publicado no
Jornal do Commercio.**



FONTE: ARQUIVO PESSOAL DE MÁRCUS VINÍCIUS DE ANDRADE