UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
TEORIA DA LITERATURA

OS ABISMOS DA POETICIDADE EM JOMARD MUNIZ DE BRITTO DO ESCREVIVENDO AOS ATENTADOS POÉTICOS

RECIFE
2011

MOISÉS MONTEIRO DE MELO NETO

OS ABISMOS DA POETICIDADE EM JOMARD MUNIZ DE BRITTO DO ESCREVIVENDO AOS ATENTADOS POÉTICOS

Tese de doutorado em Teoria da Literatura, da Linha de Pesquisa Literatura, Memória e Sociedade, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras) como requisito para a obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Professora Dra. Lucila Nogueira Rodrigues

RECIFE
2011

Catalogação na fonte

Bibliotecária Gláucia Cândida da Silva, CRB4-1662

M528a Melo Neto, Moisés Monteiro de.

Os Abismos da poeticidade em Jomard Muniz de Brito do Escrevivendo aos Atentados poéticos / Moisés Monteiro de Melo Neto. – Recife: O autor, 2011.

330p. : il.

Orientador: Lucila Nogueira Rodrigues.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Letras, 2011.

Inclui bibliografia, apêndices e anexo.

1. Literatura- Pernambuco. 2. Poesia. 3. Tropicalismo (literatura). 4. Intertextualidade. 5. Filosofia. I. Rodrigues, Lucila Nogueira (Orientador).

MOISÉS MONTEIRO DE MELO NETO

Os abismos da poeticidade em Jomard Muniz de Britto do Escrevivendo aos Atentados poéticos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do Grau de Doutor em Teoria da Literatura em 15/ 12/ 2011.

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Profª. Drª .Lucila Nogueira Rodrigues
Orientadora- LETRAS-- UFPE

Prof. Dr. Lourival Holanda
LETRAS-- UFPE

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
LETRAS—UFPE

Prof. Dr. Thiago Soares
CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES- UFPB

Prof. Dr. Hildeberto Barbosa Filho
CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES- UFPB

Recife- PE
2011

"A Pernambucália desvairada do tropicano independente Jomard Muniz de Britto legou à cidade do Recife, nos últimos anos, um estilo denominado Abismos". (João Denys Araújo Leite)

"Fora da luta não há descanso merecido, não existe despertar". (Alberto Cunha Melo)

AGRADECIMENTOS

A história só terminará com o fim da nossa espécie e não há uma moral sobre a história, ela flui sem cessar e não se sabe sob que desígnio. A poesia também reconstitui o pensamento histórico-político. Ela, nas palavras de Octavio Paz, é a outra voz, a risada e o suspiro, a voz do abraço dos amantes e a de Hamlet diante do crânio, a voz do silêncio e a do tumulto, louca sabedoria, sensata loucura, sussurro de confidência na alcova e cheiro de multidão na praça. Ouvir esta voz é ouvir o próprio tempo. Ao meu objeto de estudo, JMB, ao CNPQ e a todos que compõem o PPG-Letras da UFPE, em especial à minha orientadora Lucila Nogueira, aos professores Roland Walter, Sônia Ramalho, Sebastien Joachim, Anco Márcio Tenório Vieira e Lourival Holanda. Simone Figueiredo, Fátima Amaral e outros que sempre acreditaram na arte como força transformadora da sociedade e me ajudaram a estudar esta *outra* voz...

RESUMO

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, encontra-se a produção literária do pensador Jomard Muniz de Britto: a desmitificar, através do "veneno do novo", a fazer crítica da alienação, sugerir estratégias para uma nova visão do fazer cultural, do ser e estar no mundo. Trata-se, em alguns momentos, de uma negação positiva por uma existência melhor. É uma poeticidade-experiência cristalizando no mesmo texto humor e horror em voz cosmopolita, de constituição firme, político-humanista, verso em crise, invenção constante que não coloca em primeiro plano rigorosas concepções racionais de estrutura, mas aposta em plurivalência semântica, estrutura poemática de linha construtiva. O sujeito-objeto assim não quer ser sozinho, não quer simplesmente produzir sentido, mas o traço de união, o registro múltiplo de tempo e espaço, buscando o sentido seguinte e não objetivando a última palavra. O óbvio e o abismo enfrentam-se numa linguagem sem garantias, onde se encontra o dessujeitamento em relação à opressão promovida pelos discursos do poder. A transformação do que se é: eis o que esta produção literária solicita como condição para o ser verdadeiro; não a morte do sujeito, mas o seu desaparecimento diante de singularidades plurais.

Palavras-chave: Poeticidade, *Mise-en-abyme*, Tropicalismo, Brasilidade, Intertextualidade.

ABSTRACT

In wild psychoanalysis of Brazilian culture, reconnecting art and life, city and cosmos, libidinal economy and political economy, intuition and rigor, cultural criticism and poetry, that´s the literary production of JMB: to demystify, through the "poison of new", making the critique of alienation. This is a positive denial of a better existence. It is a poetic experience-crystallizing in the same text aloud humor and horror in cosmopolitan constitution of firm political and humanist, back in crisis, not constant invention foregrounds stringent conceptions of rational structure, but bet on semantic variety, poetic structure of constructive line. The subject-object just does not want to be alone, not to make sense, he wants the hyphen, the multiple record of time and space, seeking the following sense and not the ultimate objective. The obvious gap and facing each other in a language with no guarantees fighting against the oppression promoted by the discourses of power.The transformation of what it is: this is the condition to be true, not the subject's death, but his disappearance before plural singularities.

Keywords: Poetryness, *Mise-en-abyme,* Tropicalismo, Brazilianness, Intertextuality.

RESUME

En psicoanálisis salvaje, la cultura brasileña, volver a conectar el arte y la vida, de la ciudad y el cosmos, la economía libidinal y la economía política, la intuición y el rigor, la crítica cultural y la poesía, es la producción literaria de JMB: desmitificar, a través del "veneno del nuevo", hacer la crítica de la alienación. Esta es una negación positiva de una existencia mejor. Se trata de una experiencia poética, que cristalizan en el mismo texto en voz alta el humor y el establecimiento cosmopolita horror de la empresa pone en primer plano constante política y humanista, de nuevo en crisis, no invención conceptos estrictos de la estructura racional, sino apostar por plurivalência estructura semántica, poética línea de construcción. El sujeto-objeto, simplemente no quiere estar solo, tiene sentido, él quiere que el guión, el tiempo de grabación de múltiples y el espácio, buscando el siguiente sentido y no el objetivo final. La diferencia obvia y uno frente al otro en un idioma no garantiza que el dessujeitamento de la opresión promovida por los discursos del poder. La transformación de lo que es: esta es la condición para ser verdad, no la muerte del sujeto, pero su desaparición antes de singularidades plurales.

Palabras clave: Poeticidad, Mise-en-abyme, Tropicalismo, brasilidad, intertextualidad.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

CAPÍTULO 1

OS ANOS1970-1980: O ESCREVIVENDO, O INVENTÁRIO E A AQUARELA 24

1.1 Uma certa poesia ensaística 24

1.2 Pernambucália, uma introdução 36

1.3 Raízes existencialistas, desbunde e peculiaridade 40

1.4 Escrevivendo (1973): livro- processo e a linguagem performática 52

1.4.1 Verbivocovisual 61

1.4.2 O corpo na Tropicália 68

1.4.3 O medo e o riso 82

1.5 Inventário de um feudalismo cultural (1979) 84

1.5.1 As figurações do leitor jomardiano 92

1.5.2 O lugar do sujeito 98

1.6 Terceira aquarela do Brasil (1982) 107

1.6.1 Pop-filosofia ou Antifilosofia? 129

1.6.2 Menipeia e antilira: mito ou mentira? 134

1.6.3 Os questionamentos do sujeito-poético na obra de JMB 140

CAPÍTULO 2

OS ANOS 1990 BORDEL BRASILírico BORDEL (1992) 144

2.1 Um país enquanto linguagem: Panis et circenses 147

2.1.1 Críticas e manifestos: afinidades do coração tropicalista: O lugar de JMB 154

2.1.2 Discursos superpostos em anticlímax lírico: Se Corisco fosse veado 161

2.1.3 Da theoria para a ação 167

2.1.4 Deslocando fronteiras: proezia ensaística 171

2.1.5 Pop-filosofia, o CD 182

2.2 Arrecife de desejo (1994) 185

2. 2.1 Dialogando com Haroldo de Campos 199

2.3 Outros Orf'eus (1995) 209

2.3.1 Risos e carrancas: Amoricidade & Escrileitura 213
2.3.2 Fenomenologia do oprimido 216
2.3.3 Orfeu pós-tudo 221

CAPÍTULO 3
ATENTADOS POÉTICOS (2002) Mais algumas hipóteses 224
3.1 Guattari lê alguns Atentados poéticos jomardianos 227
3.2 Recife melhor do que Paris: Humor e Pathos ou o duplo como estigma 234
3.3 Literatura e pensamento na Idade Mídia 241
3.4 O lugar do autor e a experiência-limite 244
3.5 A Terceira margem dos atentados poéticos: Replicantes Mitologias 248
3.6 Zeitgeist: Negociação polissistêmica irreverente em zona de interpenetrações 250
3.7 Memórias e Trajetos: Poeticidade-experiência 256

CONCLUSÃO 265

NOTAS 27

BIBLIOGRAFIA 280

APÊNDICE 289

ANEXOS 297

INTRODUÇÃO

Com este trabalho, propõe-se demonstrar a importância da obra literária de Jomard Muniz de Britto (doravante citado como JMB ou BRITTO) na análise dos problemas culturais. É uma tese panorâmica onde se trata deste pensador da cultura, um antilírico a apreender *vozes* antes dispersas. Este recifense trata, através dos seus textos, da interpretação e/ou compreensão da cultura brasileira, revelando através de perguntas as dimensões submersas, invisíveis, recônditas, complexas, múltiplas do conhecimento. Esta tese, que reúne nossas hipóteses, argumentos, é também montagem metodológica, desconfia, tenta desdobrar a obra do seu objeto. A descoberta dos textos de JMB vai se oferecendo capítulo a capítulo, no prazer do texto, do "jogo", em redação que costura seus argumentos à escrita de JMB, *dialogando* com o texto deste autor, revelando possibilidades para novas compreensões (em relação ao que foi dito e ao que está implícito) e pinçando elementos que possam dar a ideia do terreno onde se movem. O autor original tem assim sua *voz* mixada a outras.

JMB faz parte de uma *neovanguarda* literária que surgiu no Brasil nos anos 1960 (leia-se *vanguarda permanente*). O diálogo com o pensamento dele se dá nesta tese buscando o limite possível entre aproximação e distanciamento e escreve-se como contracanto, em intersecção. Os recortes nos textos que tornaram viável nosso estudo sistematizado, aí estão: comportamento, valores, ideias, desejos, a discussão cultural sob uma ótica inovadora a partir do nosso objeto de estudo. Surge esta *reunião orgânica* que se propõe a acrescentar algo à comunidade acadêmica.

O que se colhe nos textos de JMB constitui o alvo direto desta tese. Indaga-se aqui sobre que características em comum haveria entre vários autores e o nosso objeto ou que referenciais teóricos poderiam respaldar opiniões sobre o assunto em questão. Nossas fontes primárias, nosso objeto enquanto fenômeno real, vão se interrelacionando com as secundárias (estas acessíveis a outros de forma fácil), não de forma dramática, mas antes como intertexto, contextualização que se atreve até a citar, mas não se quer leviana. Sobre as citações bibliográficas, por ora é bom reafirmar que a base delas se deu com algumas das ideias desenvolvidas a partir de Barthes, Eagleton, Sartre e Costa Lima, não no sentido *teórico* taxativo, mas servindo de apoio à comparação de *possibilidades* teóricas. Buscou-se um tom epistemológico adequado. Um tom que ajudasse a compreender as dimensões socioculturais envolvidas na experiência artística jomardiana.

O uso de Eagleton em interface com Barthes justifica-se com os contrapontos que a obra de JMB exige (contra ortodoxia-corrente). Trazemos do primeiro uma ironia que dialoga em igualdade com o seu oposto. Seu olhar irreverente sobre a Pós-modernidade e os Estudos Culturais nos faz querer interseccioná-lo com JMB e nosso estudo quando tratamos a questão do *Prazer/ Jouissance* (intelecto/corpo), da satisfação dentro do *sistema*, por ele definido como um tipo de capitalismo mais esperto, consumista, que nos persuade a sermos indulgentes com nossos sentidos e a nos gratificar nestas décadas do conservadorismo pós-1970, dentro de um processo que considera qualquer coisa acontecida antes de 1980, "história antiga". Tais argumentos nos fazem perceber que o pensamento de Eagleton poderia dialogar com o de Barthes e com o que chamamos questionamento sobre política coletiva e efetiva (que se dá na obra jomardiana). A questão das críticas na poética jomardiana nos fizeram pensar nas alfinetadas de Eagleton, nas suas provocações aos projetos dos que querem desalojar discursos de poder. Isso nos serviu na discussão sobre o caráter ideológico na cultura e a ação do ser revolucionário e crítico.

Jomard José Muniz de Britto (ele nunca usa o José, mas ali está, como um toque drummondiano), nascido em 08/04/1937, na Rua Imperial, bairro de São José, Recife, traz consigo a história viva dos que ousam questionar (se). Quando canibalizou (e foi devorado) na movimentação tropicalista, ou, antes, com a pedagogia de Paulo Freire, sempre detectou o medo, o autoritarismo, as classes encarceradas, a dependência antropofágica, o jogo da arrogância e astúcia, a transgressão da liberdade. De pai paraibano de Itabaiana e mãe pernambucana: José e Maria Celeste; estudou no Ginásio Pernambucano, depois na Faculdade de Filosofia da Universidade de Recife (hoje UFPE).

Anco Márcio Tenório Viera, professor da UFPE e um dos críticos fundamentais da nossa literatura, em depoimento à cineasta Luci Alcântara por ocasião das gravações do documentário *JMB, o famigerado* (todos os depoimentos colhidos para este filme e aqui citados, não foram retirados da edição final e sim dos textos originais, transcritos, enviados durante a composição desta tese pela própria diretora), assim expressa a importância de JMB: "Ele tem algo sobre o que é muito significativo falar. Para minha geração, a geração que começou a existir intelectualmente a partir dos anos 1980", ele seria "uma espécie de pêndulo", de equilíbrio dos excessos. Seja no campo político e nas posições intelectuais, ele continua sendo uma espécie de "oxigênio necessário" para a cidade. Nem eram tanto as linhas gilbertianas, nem tanto a de Ariano Suassuna, nem tanto mais uma linha de política cultural, mais à esquerda. "É como se ele desequilibrasse e reequilibrasse a partir de outras leituras, outras possibilidades." Foi isso exatamente o que percebemos também e esta tese se

propõe a levar à comunidade acadêmica, e a todos que ela atinge, uma contribuição para o conhecimento da obra literária do recifense JMB, através de uma exposição, uma investigação desta escritura (escrita literária, no dizer de Barthes). As hipóteses ou conjecturas e os argumentos que as sustentam são as primeiras lançadas na área de teoria da literatura, enquanto nível de doutoramento, em relação a este autor. Original, viável e importante o esse estudo exigiu uma leitura de toda a obra dele publicada em livros (seus sete, mais um em parceria com dois autores baianos, *O livro dos 3,* além de mais dois livros contendo ensaios: *Contradições do homem brasileiro* e *Do modernismo à bossa nova*). O corpo deste trabalho busca posicionar-se diante de algumas perguntas relevantes sobre o fazer literário como um todo e deste autor em particular. Usando como referenciais teóricos alguns pensadores que ele mesmo cita, além de outros que comentamos.

Eis a nossa pergunta-chave: O que caracteriza a poesia em JMB e como ela dialoga com o tempo e lugar em que foi produzida? Para fundamentar nossa resposta-tese fizemos um retrato da sociedade da sua época e os vários processos culturais com os quais ele vem dialogando. Aprofunda-se assim o estudo sobre um autor cujas peculiaridades ainda são pouco analisadas na nossa literatura. Trata-se de um pensador da cultura que contribui com a possibilidade de uma sociedade mais conhecedora de si mesma através do processo artístico.

O corpo desta tese divide-se em três partes e é calcado numa pesquisa que incluiu textos de estudiosos, mas se escreve para ser entendido sem que seja preciso recorrer a outras fontes. A importância desta tese assenta-se na possibilidade de que a escrita deste controvertido autor tenha contribuído na melhoria da qualidade de vida dos seus leitores.

O *modus faciendi* deste trabalho acompanha a evolução do autor desde os anos 1960, até o século XXI, através de trabalhos teóricos que justifiquem algumas das suas observações. Nosso propósito é expor possibilidades, ideias prevalecentes, comentando também a literatura relevante que possa esclarecer nosso assunto, a partir de um recorte específico. Alguns destes capítulos poderiam ser apresentados ou publicados de forma independente dos outros, embora a "conclusão" enfeixe todas as respostas obtidas na pesquisa (livros, jornais, documentos, utilizados para retomar o tema) para as três partes. Este estudo vem preencher uma lacuna sobre o assunto. O que não era essencial à compreensão do texto e que cortaria o seu ritmo foi colocado em apêndice e nos anexos estão os documentos não produzidos nesta tese. As figuras que estão neste trabalho reproduzem peculiaridades ilustrativas da produção jomardiana.

O método dedutivo é posto em prática para explicar como JMB rompe com os paradigmas da sua época (crenças, valores, técnicas compartilhadas) e como ele negocia com

outros paradigmas buscando reeditar perguntas ainda não respondidas e levar a novas reflexões e mudanças, visões de mundo a serem compartilhadas.

Entre o intelectual clássico e o que surge a partir do início dos anos 1960, JMB pode ser incluído no último caso, no sentido de constituir uma obra que de alguma forma se serve do saber particular e do universal, em utilização prática. É intelectual que acolhe essa contradição em si e se questiona. É catalisador de várias tendências, testemunho de várias práticas revolucionárias, libertárias, conscientizadoras. É bom lembrar que as manifestações político-culturais dos anos 1960, questionavam o intelectual clássico, também. E o intelectual que se propunha era o que questionava a si mesmo e percebia que as elites e as massas fundem-se quando o assunto é ser humano. Ele coloca-se ao lado das massas, seguindo suas contradições, desejos, afinal não se pode saber o que se tornará a cultura mais tarde. JMB representaria então esse novo intelectual que vai além da filosofia contemplativa e propõe o regresso à solidariedade com os homens, a um gostar das coisas: pop filosofia, filosofia para todos, atentado, tentação, tentativa, testemunho, testamento, passagem em zona fronteiriça, unindo a beleza e o grotesco em rebeldia permanente onde viver é experimentar contradições em todos os níveis em vez de apaziguá-las, sentir-se vivo acirrando-as, em poesia onde entra a performance, em universo que *autofagicamente* se celebra.

Para explicar o que chamamos de *performance linguística de JMB*, onde o sucesso é o do ouvinte/leitor, usaremos o termo performance nesta tese no sentido de atividade humana que não silencia posições opostas e tem formas tão variadas. *Reencenação* de eventos, forjada na consciência de *revaudevillianas* práticas, vivencial, sem personagem previamente criado, que se cria na hora, no próprio corpo, arte solo, suporte crítico, literatura como metáfora da teatralização encaminhando-se às ciências humanas, em desafios de classes e gêneros, comportamento restaurado, teatro, *te-ato*, refazendo o caminho depois da perda da origem, significativamente pós-moderno, semiótico, ênfase no jogo. Lançando-se entre comportamento (tudo que acontece) e conduta (normas), operando na ressocialização efetiva, no comportamento alternativo, suposições alternativas. Literatura performática no sentido que Marvin Carlson define: “dentro de cada cultura, pode ser descoberta uma espécie de atividade, separada de outras atividades por espaço, tempo, atitude ou por todos eles juntos, que pode ser analisada como performance” (2010, p. 25). Vemos a performance em JMB como uma abordagem poética contextual, uma estratégia para englobar o momento e que se ergue acima do seu conteúdo referencial. *Performance linguística* enquanto prazer presente, ato de expressão em si (resultado do contexto no qual é feito), metacomunicação entre humor e

seriedade, exibindo interações mútuas, incomum exibição da fragilidade do virtuosismo, corpo presente e vivo frente ao drama social, amplo de manifestações.

II

Nossa tese é a de que:

1. Essa escrita jomardiana é registro, projeto e práxis de um *arquiteto de memórias*, feito à base de cortes, fusões, colagens, imagens superpostas, closes e planos gerais (como na edição cinematográfica), é exercício no trato da situação-limite. É obra que se apresenta como reinvenção e surpresa, em peculiar rede de significantes. Sua base teórica vem desde os pré-socráticos, como Heráclito de Éfeso e sua tese do "tudo é fluxo", do desprezo aos bens materiais, ao "poder", a relação do ser com o devir, a crítica ao princípio de identidade (coisas iguais a si mesmas) enquanto ilusão, pois só a mudança e o movimento seriam reais (de Heráclito viria também a doutrina dos contrários, pivô no texto do pernambucano, interdependência entre conceitos opostos, porém sem a exclusão do terceiro na dialética do ser ou não ser). Vindo até os pensadores contemporâneos, o texto jomardiano toma das bases teóricas, vários aspectos e os contrasta com outros vários, pondo-os em abismo; poética *caosmótica*, pop-filosófica, sempre desejante, jamais reificadora no registro e revisão de uma memória plural: identidade que vai se processando em alteridades inesgotáveis, imprevisíveis. Do em-si-para-os-outros, eis o jogo de memórias em nós múltiplos, espelhos, espantos, esperanças, desesperos, suavidades, "quimeras de felicidade coletiva; muito além dos carnavais; "nós, outros, qualquer dia todos"" como ele sugere num dos seus *atentados poéticos*.

2. Ao questionar a responsabilidade intelectual de Gilberto Freyre, além de ler a obra do sociólogo, JMB relembra/ registra a perseguição que este promoveu aos componentes do Sistema Paulo Freire de Educação de Adultos, do qual ele, JMB, fazia parte. Seu questionamento aqui se faz em distância memorial de todas "intemporais crueldades" nos "tempos de escuridão, medo e ainda coragem de suportar". Seu caráter antipassadista e transdisciplinar se dá na *interpenetração* (palavra geradora de tramas, redes imaginárias e simbióticos enredamentos), indo além de aproximações semânticas, invenções, inversões, e se desdobra na transversal do tempo, em pluralismo metodológico, os fenômenos registrados na História e vai reconfigurá-los transdidaticamente. Por exemplo, numa crítica a Freyre, o texto jomardiano se apossa do estilo do sociólogo e promove um jogo de espelhos onde ele, Freyre, seria o "sujeito-móbile", Gilberto também como Exu, uma ideia roubada ao

antropólogo Roberto Motta, visão em perspectivismo, seria outra "herança", desta vez recebida de Ortega y Gasset.

É como se a língua fosse tirada das garras do poder, como o Barthes, da primeira Semiologia, sugere: livrando-a da chapa da generalidade, moralidade, indiferença (do peso do discurso coletivo). Dá-se deste modo o caráter apofático (rejeição de uma crença) neste texto, numa relação não-servil, espécie de exegese enquanto interrogação que busca esclarecer, desconstruindo os **topoi**, os lugares comuns, ou mesmo os detectando e provocando *descolamentos* e deslocamentos, mergulhando a palavra em sua fonte para que ela surja rejuvenescida, rica de parentescos perdidos ou esquecidos, plena de conotações e ambiguidades, na cintilação do sentido, para usar uma outra expressão de Barthes. É a *poeticidade patchwork*, *poeticidade puzzle*. Dura escritura (escrita literária), ciente de que nada pode fazer de dois, o Um.

Temos assim um texto que trabalha com a importância do jogo na teoria, o "método de jogo" (barthesiano). No horizonte impossível da anarquia linguageira, em JMB a língua tenta escapar a seu próprio poder, à sua própria servidão: nossa tese é de que algo aí se relaciona com o teatro, com a performance. Nos moldes do distanciamento brechtiano, provocando estranhamento, subvertendo ideologias, esta escritura, "fora do lugar", se faz coringa ou morto no jogo de baralho, o "grau zero", no combate às repressões ideológicas e libidinal. Sem jamais se desculpar, jamais se explicar, a poeticidade jomardiana flerta com o leitor, sem saber onde ele está, na possibilidade de uma *dialética do desejo*, imprevisão do desfrute, contra a neurose, no limite da loucura possível. É escritura enquanto fruições (*gozos*) da linguagem, pondo o nobre e o trivial em contato. O *prazer do texto* na produção jomardiana se dá na linguagem redistribuída por corte: de um lado está a língua no seu estado canônico e do outro fica a margem móvel, entre as duas, barthesianamente, a poesia deste autor aproxima-se da fenda, que se torna erótica entre uma e outra. Seu texto é semelhante a este instante insustentável que o transgressor aprecia no final de uma maquinação atrevida.

3. O texto jomardiano também é uma combinação delicada, de elementos biográficos, sociológicos, psicológicos (educação, classe social etc) assemelha-se ao que o mencionado pensador francês (Barthes) sugere em relação ao "fading" que se apodera do sujeito em fruição [gozo]; tudo é desconstruído; é como se o vestuário da linguagem se entreabrisse e, de repente, em vislumbre, oferecesse uma fonte de prazer. Ali: entre a forma e o conteúdo a "esfoladura", o convite ao mergulho. O texto-limite, o interstício, a redescoberta em face ao ideológico e ao imaginário, texto que faz vacilar bases históricas, psicológicas, culturais, evidenciando a crise do homem com a linguagem. Texto que trata da problemática relação

entre crítico e leitor comum e discute a relação da parte com o todo, pondo em interface a função social e o prazer particular na literatura e na vida. Agindo contra a alienação na sociedade, numa espécie de tomada de posição para a frente, trabalhando certa linguagem antiga enquanto imediatamente comprometida, e lembrando que, como sugere Roland Barthes, toda linguagem se torna "antiga" desde que é repetida, todas as instituições oficiais de linguagens são "máquinas repisadoras" e o estereótipo é um fato político, a figura-chave da ideologia. Em face disso, nossa tese é de que o texto de JMB é gozo.

4. Esta poeticidade jomardiana faz a *análise socioideológica*, não sendo pejorativamente datada, trata de temas que, paradoxalmente, estão ligados à sua época e lugar, mas são também universais e atemporais (na crítica), estão, no *instante já*, presas ao Devir. Em relação ao achatamento de massa, por exemplo, ligado à repetição da linguagem, ele propõe desrecalcar o gozo sob o estereótipo, busca a *ideia gerativa* e assim o texto se faz, se trabalha através de um enlaçamento perpétuo e o sujeito se desfaz nele "qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia", como sugere Barthes sobre *O Prazer do Texto*. Jogando com o corpo anônimo de seu ator (autor falante), na orelha de quem o "lê". É o "grão da voz", misto erótico de timbre e de linguagem "atapetada de pele", "pátina das consoantes", "voluptuosidade das vogais", "estereofonia da carne profunda", "escritura em voz alta. Escritura vocal, a exprimir indignação, compaixão etc."

JMB sempre esteve sintonizado com as linguagens contemporâneas, com e sem apelos a modas, astuciosamente. Leu muito Gregório de Matos no curso clássico (Ensino Médio) do Colégio Oswaldo Cruz. Herdou do pai, o paraibano "seu" Muniz, o sabor irônico, quase brincalhão. Mas o conhecimento da psicanálise é um dos seus ingredientes mais usados. Observemos este depoimento:

> Eu já tinha um complexo: ter um irmão bonito e eu era o feiozinho. Era o patinho feio. E jogar futebol? Eu não tinha jeito de jogar futebol e meu irmão tinha. Eu me lembro muito disso agora. A minha mãe dizia que todos os seus filhos eram maravilhosos. Não tinha essa segregação de bonito e feio, não. Meu pai trabalhava como caixa de um banco, que é o Banco Econômico da Bahia, mas era aqui no Recife. Um dia eu fui lá, em uma festa, com ele e minha mãe e aí umas amigas e uns amigos começaram a conversar: Ah! Como você parece com o seu pai, porque ele gosta muito de fazer umas brincadeiras! Lá em casa, ao contrário, ele era muito comedido, porque a grande estrela diva era a Dona Celeste, era ela que ocupava todo o espaço. Aí, no banco, eu descobri que ele tinha esse senso de humor que eu acho que é o que salva a humanidade. Essa é minha história de infância atual (em JMB, o famigerado).

A maneira como JMB ironiza no final não destece completamente os laços de família. Algo aqui nos faz lembrar o estudo de Sartre sobre Flaubert. Este termo "famigerado", ele

também explica: "Aí eu brinco assim: é gerado na fama e na fome. Eu já tinha lido o conto de Guimarães Rosa (*Famigerado*), mas já tinha me esquecido. O conto dele é maravilhoso." A referência ao pai e à influência de Gregório de Matos, é notável, visto que ele não revela muitos dados sobre sua família em sua obra. Aposentado aos 27 anos (1964) da UFPE, posteriormente proibido de ensinar na UFPB por conta do AI-5, JMB publicava também no Jornal do Commercio, artigos que dentre outros assuntos, versavam sobre o aparecimento do *Poema-Processo* (RJ-RN) e o Movimento Tropicalista. A partir de 1969, ensina na ESURP durante dez anos (faculdade particular no Recife) na cadeira Fundamentos Científicos da Comunicação. É desta época a entrevista que JMB fez com Badia (Maria de Lurdes da Silva) na casa dela (Rua Vidal de Negreiros, 143, Pátio do Terço) no bairro em que ele também nasceu. O entrevistador diz praticar "a tagarelice, o jogo de palavras, a literatura como sucata de toda resistência".

De Luiz Costa Lima aproveitamos muito do seu estudo sobre o controle do imaginário, de Benjamim esta tese dialoga com a visão da *flânerie*, de Guattari a luta contra os agenciamentos maquínicos. JMB, antes de mais nada, agencia as *diferenciações* da cultura nacional e seus vieses em intensa conversação. A poeticidade dele mune-se de espelhos e perspectivas a observar interesses ideológicos, "culturais", políticos, sociais, sexuais, estéticos. Ele traz, na sua *antilira,* para usar o termo no sentido que Luiz Costa Lima lhe atribui, reflexões estético-políticas em forma de síntese, registradas entre o som e o sentido, a lutar, festejar, com a palavra (indomável?), num poliédrico *fruir poético-existencial*. Rompe com o esquema do poema *fechado* em nome do processo questionador, instala, dentre outras coisas, a *suspeita da linguagem* e a busca incessante de parcerias numa espécie de criatividade coletiva. Alguns dos seus livros contam com parceiros de "intervenção visual" na quase recusa à *solidão do texto*. Nada o impede de exercer o que ele chama de *existencialismo revolucionário*, ousando antíteses em lugar de simples sínteses, em dúvida permanente, inconformismo diante das injustiças; buscando o ser muito mais do que apenas ter, na alegria de conviver sem ocultar o sentimento trágico do mundo, em sintonia com a linguagem contemporânea do processo cultural.

Dentro da cultura nacional JMB detecta um estoque disparatado de subculturas (uma em divergência com as outras) e é aí que ele problematiza os universos e a linguagem objetiva e subjetivamente em experiência fenomenológica, lança um olhar reflexivo sobre um objeto qualquer do vivido, do cotidiano e desta visão da transitoriedade extrai perguntas. Lê o futuro nas entranhas das vítimas. O espírito em tais textos é a ação e até esta ação é também

objeto desta escritura que questiona o que é imposto como verdade. Se é literatura excêntrica, talvez para ela não houvesse outro caminho possível.

Colocando em interface o ser e sua existência histórico-social, essa poética leva a questão da memória (lembremo-nos aqui da *vita contemplativa* versus *vita activa*, nos moldes proustiasnos ou na análise de Bergson) até o abissal reflexo de outros discursos, lugares, personagens, desejos, mistérios, em polifonia. Pode-se ler na sua obra reflexões sobre os processos de produção cultural, sobre o ensino-aprendizagem, ou ainda a *problematização* das classes sociais, gêneros, poder, sexualidade, etnicidade. É trabalho de expansão da significação da palavra (às vezes até a opacidade), utilizando-se de intertextualidade, neologismos, trocadilhos, chiste, dentre outros recursos na busca de uma consciência possível. É poética de reflexão, a dialogar com fatores culturais de forma lúdica. Os operantes e contestantes exercícios de intertextualidade vão se entrelaçando.

Nossa tese focaliza a obra de JMB enquanto forma de ação político-pedagógica. O cotejo entre visões como as propostas por Barthes e Costa Lima que apresentamos, antes de um possível conflito epistemológico, sugere uma possibilidade de jogo, onde o próprio objeto de estudo fosse visto em redemoinho (que ele mesmo suscita ao fragmentar o realismo na sua "pop filosofia" que resgata o prazer do texto).

O discurso de JMB, cravejado de chistes, contrasta as ideias impostas imprimindo nelas o desconcerto; pede esclarecimentos; desautoriza-as, provoca-as. Expõe o discurso opressor de modo cômico, caricatura-o. Faz o chiste e provoca no seu leitor um súbito relaxamento da tensão intelectual. Ataca o recalcamento (partilhado socialmente com prazer) de maneira pujante, ágil, em associações estonteantes dentro de um campo que faz flutuar os sentidos no mar tantalizador da linguagem, evidenciando a múltipla cognição dos signos. Nos sintagmas (frases) desse discurso as relações associativas burlam assim o controle do paradigma ideológico e exibem nova seleção vocabular. Deslocando o "lugar da verdade" pondo o homem como articulador da sua existência, a essência humana como construção livre.

As interfaces da teoria em Costa Lima, e da imaginação, em Barthes, também indicam que uma questão se desdobra da outra. Ambos argumentam contra o controle do imaginário e abordam a problemática da mímesis, por formas diversas, é verdade, mas com reconhecida força crítica. Ambos afirmando o uso da imaginação que não vise ao controle (ideia normativa da obra de Lima, que busca uma terceira via entre as abordagens sócio-histórica e textual, sem que uma seja privilegiada sobre a outra e tem o mecanismo do controle do imaginário

como resultante da fusão de motivos culturais com estéticos). Evitando qualquer "narcisismo performático" ou, por exemplo, uma liberdade "calvinisticamente" responsável.

O leitmotiv da obra jomardiana, seu *ritornello* se dá no desvio de toda intenção reguladora, programática, teorizante nos seus espelhos multifacetados de uma plural realidade, escritura fragmentada em várias vertentes (*abismos*). A linguagem é usada enquanto expressão literária, um dos seus usos mais potentes, lembrando mais uma vez Roland Barthes (toda linguagem é classificação e toda classificação é opressiva) que ao citar Jakóbson, na sua *Aula* inaugural da cadeira de Semiologia Literária no Colégio de França, afirmou que um idioma se define menos pelo que permite do que pelo que obriga a dizer. Sujeitando assim o indivíduo, toda a linguagem estaria a serviço de um Poder, daí a necessidade do desvio de toda intenção reguladora, programática.

A poeticidade jomardiana se dá justamente na luta contra estereótipos, buscando ouvir a língua fora do poder, em revolução permanente. Do interior da língua, o teatro, o jogo de palavras. Afastando-se da "orientação documental-nacionalista, dominante na América Latina, o pensador da cultura, JMB, *lê* o Brasil, a partir de Pernambuco, mas com visão universal, não-ortodoxa, não fetichizando nenhum saber específico, dando a estes saberes lugar indireto na diversidade entre a fala social (**socioleto**-enquanto trama do sistema ideológico, a linguagem vem sempre de *algum* lugar) e a do sujeito (**idioleto**). Faz-se o sujeito-objeto que enuncia uma linguagem (nos moldes barthesianos) mais "encenada" (performance) do que simplesmente "utilizada". Na sua *Aula* inaugural no College de France, Barthes destaca que o caráter dramático não elimina o enunciador necessariamente, ao contrário: este surge, mesmo de forma impessoal, em certas implicações, na maquinaria ou no centro do texto, deslocando, expressando o desejo, em escuta política, na pedagogia de várias línguas, em tantas linguagens quantos desejos houver. Lembremos que uma língua não deve reprimir outra e que o sujeito tem à sua disposição duas instâncias de linguagem, isto ou aquilo, e que ele pode falar segundo as perversões, não somente segundo a Lei.

Assim também se dá a prática jomardiana, pela subversão do discurso. Estudá-la é observar o sujeito desta prática, na encruzilhada de outros discursos, no gozo (barthesiano) do escrever, transportando-se para onde não é esperado, arrebentando traves de segurança da linguagem servil. Na "heteronímia das coisas". Calcando seu discurso no estranhamento, JMB transforma signo em denúncia e teatralidade. Estabelecendo um jogo dialético no qual a memória da formação social se compondo, decompondo, recompondo, atualiza-se através da linguagem artística (evitando o *esquematismo* e a redundância).

São versos permeados de um *inacabamento perdurante* contra definições programáticas. Sugerem um *fazer coletivo, antidiscurso* e criatividade (compartilhada com o leitor), rompendo as fronteiras entre o poético e a crítica da cultura criando algo *novo*, intempestivo em texto que segrega a poesia e é discutido, se não por muitos, pelo menos por uma minoria incomensurável, o que inclui pensadores como Anco Márcio Tenório Vieira, Ângela Prysthon, Paulo Cunha, Paulo Marcondes, Alexandre Figueiroa, professores de renome, leem e comentam a produção de JMB e o mesmo se estende a outros intelectuais como o professor Rubens Machado Júnior (USP), Hildeberto Barbosa Filho e Thiago Soares (UFPB), só para citar uns poucos. Espelho de palavras estes escritos ganham então novas possibilidades através dos seus leitores. A psicanalista Noemi Araújo usa os textos do *Escrevivendo* (que ela encadernou em capa dura) para algumas atividades na sua área. Essa zona transpessoal (que a leitura dos textos jomardianos propõe) indica o desvelamento de uma possível totalidade oculta, quer seja nos assuntos públicos ou nos foros mais íntimos.

Entre paradoxos e identidades, sugerindo uma produção de sentidos menos opressora, tem-se uma voz poética num lócus anticonvencional que já se anuncia no livro *Escrevivendo*, por exemplo, no qual ele, qual o avesso de outro dantesco Virgílio, conduz o leitor num labirinto de instâncias provisórias, os *abismos*, de efeito inacabado em um nível de intelecção e de conceituação bastante problemáticos (desde as coisas exteriores até os labirintos da solidão e da solidariedade, a vida *autêntica* e o cotidiano *imprevisível*)

III

No primeiro capítulo, tratamos dos anos 1970 e 1980. Destaca-se aí a época mais transgressiva desta obra em relação a valores impostos pela sociedade e enfrentamento à ditadura militar. No segundo capítulo, tratamos dos anos 1990, aí se estabelece o caráter antropológico e o trato com as mitologias finisseculares. Já o terceiro capítulo, aborda a obra jomardiana no século XXI. Concluindo queremos provar, dentro dos nossos limites, temos aqui um autor de fundamental importância quando se trata do debate acadêmico em torno de literatura, memória e sociedade, nossa área de pesquisa.

A cautela nos impõe não prometer demais. Esta introdução apenas quis situar o leitor/examinador numa literatura que fez do experimentalismo o seu núcleo. Nosso plano passa pelo cronológico (dos anos 1960 ao século XXI), o próprio índice (hipóteses) assim o demonstra. O problema central observado será o caráter investigativo-terapêutico-pedagógico desta obra. Os subproblemas e ramificações são respaldados numa bibliografia que busca

resolver suas indicações dentro do próprio texto sem recorrer a exaustivas notas de rodapé que poderiam quebrar o fio do discurso. Nosso fichamento se deu de forma sucinta sempre observando nosso tema central e sem descurar nossas hipóteses. Este texto utiliza-se desde a citação até a paráfrase dentro do que se estabeleceu no nosso plano de trabalho inicial, nosso projeto de pesquisa. Tiramos das fontes o que era necessário. Nossas referências bibliográficas se deram de modo a facilitar a compreensão dos nossos posicionamentos na tese. Buscamos a clareza, inclusive para os não versados em *Teoria da Literatura* (definem-se termos utilizados enquanto categorias-chave neste discurso). O texto a torna, assim, mais acessível.

Quanto à alternância da primeira e da terceira pessoa, isso faz parte da dubiedade, um dos nossos argumentos em relação ao método jomardiano para a análise do *sujeitobjeto*. Também não são longos os trechos que citamos. Sem o direito de hesitar, como diria Umberto Eco: nos propomos o papel de "funcionários da humanidade", fazendo o trabalho e sentindo o seu sabor, a tese vivida como jogo, caça ao tesouro. Sendo assim, pretendemos com nossa tese:

- Estabelecer relações entre literatura, memória e sociedade no pensador na obra de JMB.
- Caracterizar esta experiência literária da segunda metade do século XX no Recife e que se desenvolve até o século XXI trabalhando a representação da cultura brasileira em seus vieses e perspectivas.
- Analisar seu tom satírico, sua busca de uma sonoridade contemporânea, sua exposição hipertextual.
- Acompanhar como essa produção rompe fronteiras entre prosa e poesia *(poiesis* cheia de *contradicções*- contradições do falar/escrever) em situações-limite que geram tensões e *distensões* criadoras.
- Detectar em que ponto as ambiguidades dialogam com as tensões e como esta poética se apresenta em relação aos homens com o seu destino, com a vida, como discute temas/ problemas fundamentais da sociedade. Como expõe o desamparo dos sujeitos modernos literariamente.
- Investigar o modo lúdico de operação nesta escritura (no sentido barthesiano) entre vários polos, em contraposição às conveniências e aparências que regem o jogo social.
- Mostrar como a literatura de JMB evita o lugar-comum dos discursos de autoridade e se faz *campo de experiência compartilhada* de forte *interpenetração*

imaginária (ao mesmo tempo em que interpela diretamente o indivíduo em seu isolamento) em ruptura, apóstrofe, apelo aos sujeitos mergulhados no vazio, na ausência de sentido, na ameaça de aniquilamento e de diluição das identidades.

- Averiguar o exercício de autonomia ética contra as racionalizações dos autoritarismos (religiosos, políticos etc.) e seus *zeladores*.
- Detectar o lugar de JMB na linha que vai da pedagogia paulofreiriana, o cinema de Glauber, o (Neo) Concretismo, Tropicalismo, Poema-Processo, e nos embates com a Lusotropicologia e o Armorial.
- Avaliar como a permanente postura indagadora e o gosto pela pesquisa põem JMB na incômoda posição de eventual *persona non grata* dentre aqueles que lucram com o ocultamento das diferenças no discurso oficial.
- Delinear a atitude do sujeito-de-enunciação que não quer se exteriorizar, quer simplesmente abordar um tema-problema e o faz em versos: sujeito-de-enunciação não congregacional que liga fenomenologicamente seu poema ao contexto em que o leitor o encontra. Neste sentido é importante distinguir aspectos autobiográficos, ou não, nesta "antropologia ficcional" jomardiana, explicitada numa poética pós-moderna do modo que diz Käte Hamburger (1986, p. 202-204) sobre o *poema da experiência*. "O poema-objeto ou poema-fenômeno sem 'eu' pode ser, em certas circunstâncias, poema-vivência no sentido de experiência pessoal, mas por outro lado é difícil o estabelecimento de limites precisamente por oferecer o poema nada mais que o campo de vivência do eu lírico na variabilidade e incerteza dos significados do eu". E pensamos esta variabilidade mais como um critério estrutural que diferencia a enunciação lírica da não-lírica. "O enunciado de realidade lírico não deve ser comparado com uma realidade qualquer e difere da realidade ficcional (que é mimese)". Vamos então investigar aonde pode nos levar esta estrutura aberta, mesmo diante dos abismos da pergunta: *de que* e *em que* o poema vive?

CAPÍTULO 1
ESCREVIVENDO (1973)

1.1 Uma certa poesia ensaística

> Alto, magro [...] olhos de saci por trás de óculos de grau, lábios de Baudelaire, nariz de nobre arruinado, cabeleira de cantor de tango, queixo que emoldura bem a linha da boca, braços longos, mãos curtas, de orelhas grandes, esse lobo mau [...] voz grossa, gestual clássico de quem preza tanto o monólogo quanto a interlocução. Suas aulas ameaçam o sono dos alunos [...] a vida para esse senhor setentono, está longe de ser apenas uma conversa consigo mesmo [...] Seu credo consiste em cultivar diálogos reais e oníricos com as mais diferentes visões do Brasil, do mundo e do ser humano [...] um estilo brincantemente pessoal [...] trabalha com o que vem do outro, com os intertextos, com os fantasmas da fenomenologia. (Marcius Cortez, sobre JMB, seu amigo desde o período do grupo Paulo Freire, ao lado de Luiz Costa Lima).

Em 1964, aos 27 anos, JMB foi aposentado pelo governo militar. Uma quantia pequena, pela Universidade do Recife. Lecionou então na UFPB. Em 1968, foi impedido de dar aula. Seu salário integral foi suspenso através de um processo em 1973, ano da publicação do livro *Escrevivendo*. Na década de 1970, ele lecionou, na ESURP, para cerca de trezentos alunos por ano. Só voltaria a receber seu salário, como professor da Universidade Federal, em 1980, com o processo de *abertura política*. A socialização das descobertas paulofreirianas era para ele uma espécie de utopia concreta, alertar para o atraso que significa a despolitização da educação. A poeticidade em Paulo Freire está em suas convicções inabaláveis em torno de justiça social, sua ação transformadora, democrática ao fazer o povo entender alguns conceitos de natureza e cultura. Uma poeticidade onde que evidencia rebeldia amorosa, a unidade na diversidade, na qual ninguém seria sujeito da autonomia de ninguém. Conscientizar o massacrado / alienado de que ele tem que reagir, entender a sociedade de classes e que toda neutralidade é uma opção diária. O que ensina é o interesse, um projeto de vida e esse processo de aprendizagem é dialógico. Um diálogo, eis algo da pedagogia freiriana na poeticidade jomardiana: todos sabem, não há pessoas sem conhecimento (uns não sabem que sabem). A reflexão e o conhecimento do outro é fundamental, afinal o conhecimento nasce da relação entre as pessoas e se não se ama o mundo, as pessoas, a vida, não é possível o diálogo.

Aprender exige idas e vindas, *refazimentos*, pois o que sabemos veio do que sabíamos antes e o passado, no futuro, gera conhecimentos. Todos podem ser melhores e ninguém sabe tudo. Conscientização seria a chave para o homem adquirir uma certa autonomia diante das suas condições de vida. Para isso era importante suscitar discussões e há, na poeticidade jomardiana, situações que são expostas como em cena aberta, em palimpsesto cujos matizes sugerem que há imaginação onde houver invenção ou reinvenção. Ali, longe da concepção a-histórica da forma, o autor deixa entrever suas visões sobre a literatura, a memória e a sociedade em que vive, numa poética que não se deixa levar pelo abstracionismo e cuja técnica passa pelo experimentalismo do *poema-collage*, onde ao *pessimista espírito cômico, witzig*, une-se a energia contagiante, como no "manifesto antropófago" oswaldiano: "Nunca fomos catequizados. Vivemos de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará. Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista". A lógica aí surge às vezes como provocando mal-estar.

Sente-se nesta poeticidade "o gosto de incendiar-se, como fazem os amantes e os jogadores, pelas chamas da esperança e do pavor", como escreve Costa Lima ao comentar a ênfase de George Bataille, autor de *L'apprenti sorcier*, de 1938: "na aceitação mítica da paixão e da morte"[1]. É latente também a descontinuidade com a tradição, substituída pela vitalidade e cidadania rebeldes diante das placas de contramão da história *oficialesca*, refazendo-a em combinação de fragmentos, "transmutação crítica", o "desafio de pensar e fazer sem a chancela do já pensado e já feito [...] lançar-se no risco do caminho ainda a traçar", como também lembra Costa Lima em relação a Oswald[2]. Transgredindo normas controladoras, atiçando os que vivem sob a "tolerância repressiva" e anseiam um estado de "permanência não servil". Não se trata em JMB de uma *pós-modernidade continuadora* do pensamento de vanguarda, nem de um *desdobramento* do pensamento *kantiano* sobre o sublime, por exemplo. Em JMB a visão inspiradora, ou a constatação da escrita fenomenológica parte de outro viés. Os extremos (o originário e o horizonte onde o terminal pode despontar) apresentam a consciência intervalar: literatura faz-se como tensão entre o sujeito e a Lei. Através de um poeticidade a provocar, a autoquestionar-se, a desnudar a si mesma, pronunciando-se sob a forma de pensamento filosófico, a sugerir que o conceito de sujeito uno atenta contra a própria autonomia do sujeito individual. O eu uno vai cedendo a vez à mão que escreve nunca se abandona ao *quietismo*. Dispensa a esperança para atuar, compromete-se, age.

Para JMB só há realidade na ação e cabe ao autor um projeto de amor (que se constrói), o que não significa que ele deva ser julgado por sua obra, exclusivamente, há

muitos outros aspectos que contribuem para [in]defini-lo: a *dureza otimista*, a indignação diante da covardia, o compromisso total, o ato, apreender-se sem intermediários. "Contrariamente à filosofia de Descartes e a de Kant, atingimo-nos a nós próprios em face do outro", dizia Sartre[3], neste mundo que o homem decide *o que é* e *o que são os outros*.

As leituras semiológicas e as "inquisições" jomardianas, seus "abismos deflagrados", ou uma certa poesia ensaística (expressa em composições "vulcanicamente panfletárias", como em *terceira aquarela do brasil*), seu uso e abuso de jogos de palavras, tudo isso nos faz concordar com a ótica de que há nesta obra duas "cenografias": uma "pensante", outra "desejante" na exploração das linguagens múltiplas. Nota-se uma prática das superposições, uma escrita conceitual, sutilezas estrategicamente armadas, o estímulo aos ecos, o caráter de *obra aberta*, a "caixa de risadas", o "humor aos botes" (parafraseando Glauber Rocha, no prefácio ao livro *Do modernismo à bossa nova*), tudo fruto de um pensador que não aceita rótulos. Nem poeta nem filósofo, Cortez o define como "profeta mixturador" e ressalta a contribuição jomardiana ao "entendimento da linguagem dos três pppês" (**poesia, política e pedagogia**). Poeticidade como intercomunicação entre o ser íntimo das coisas e o ser íntimo do humano. O compromisso jomardiano é antes de tudo com os interesses cognitivos e com a depuração multifacetada da realidade. Sua intertextualidade também está a serviço do estudo das identidades na nossa cultura. Seu escreviver está entre o infinitivo de José Lino Grunewald e o gerúndio ("cinevivendo") de Godard. E solicita o agir em função de um sentido, o agir esclarecido pelo conhecimento / consciência filosófica, recusando a prática mecânica, apenas intuitiva ou pior: condicionada.

A ressignificação intelectualmente trabalhada nos versos deste discurso (JMB) traduz então a reflexão política em linguagem poética, aqui enquanto catilisadora da coesão social, em práxis emancipadora. Esse viés vem da pedagogia que promove a crítica contraideológica (para assegurar a participação de todos) em relação à opressão. O pensamento não-dogmático do poeta que trabalha aprofundando a *experiência significativa*.

Longe da contemplação abstrata e adotando uma atitude metodológica, com base na vanguarda permanente, sem neurose ou fobia teórica, o labor e a pesquisa ali entrosam-se e não é o ato intelectual em si só, mas ação como um todo, o que JMB propõe: ação como um "todo", no mundo, na relação com o outro. É assim que a dinamização desse discurso confronta a farsa de algumas definições "formais". Exibe-se a *contradição como vetor da fusão* entre uma coisa e a outra (tese e antítese) em síntese (evitando a ausência de unidade entre os contrários na relação homem – mundo: ampla, complexa, aberta a novos discursos do pensamento, de afrontamento, no dinâmico ritmo da realidade). É um discurso aberto (que

antropologicamente também vai incluir intuição, sensibilidade e arte), dialético (diante dos discursos opostos e complementares). O sujeito-poético, voz do discurso, não só o elabora, mas "está" nele, "é" o discurso em vários momentos (*sujeitoObjeto*), o que não significa, necessariamente, subjetivismo.

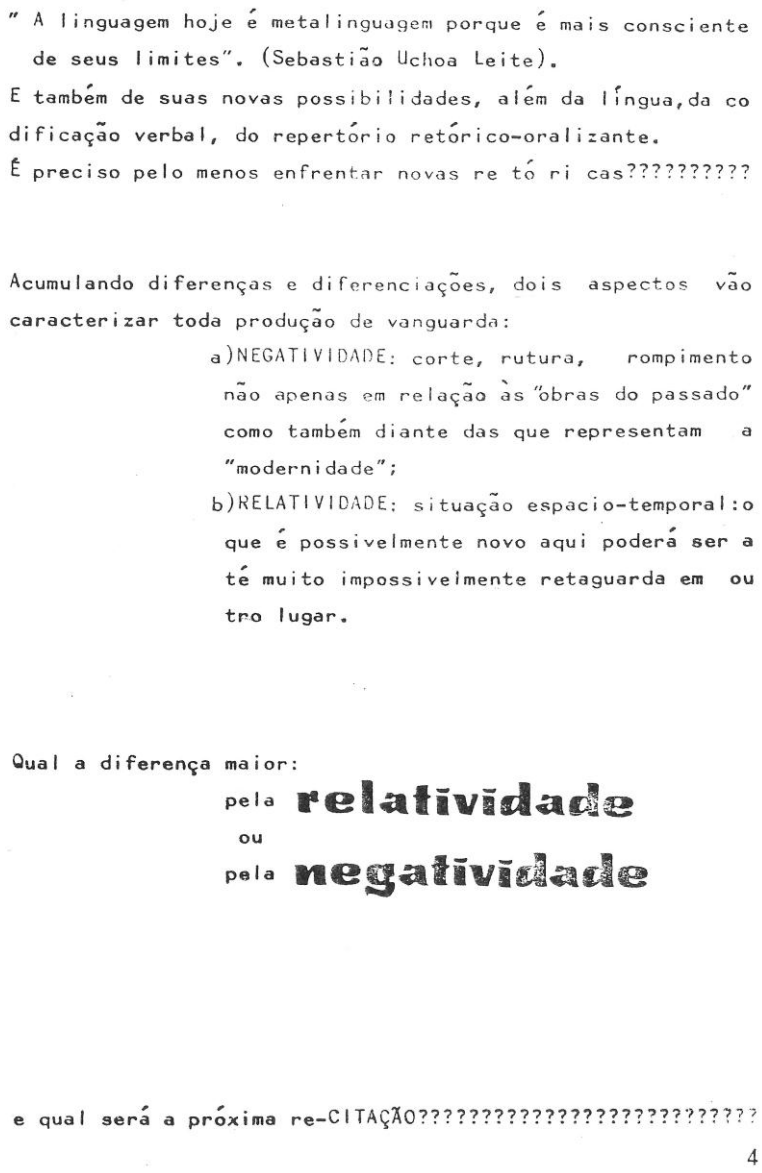
O texto jomardiano vem cravejado de inversões, neologismos, trocadilhos, e o real surge enquanto controvérsia. Usamos o termo *poeticidade*, aqui, enquanto sugestão de ***práxis*** (prática esclarecida, fundamentada); encontro de lógicas opostas (dialética e formal), poesia sem fronteira que a aprisione em determinismos e que é também análise (enquanto experiência, articulação de raciocínios), ironiza, por exemplo, certas correntes que trabalham do particular para o geral (indução). Instala-se esta poeticidade como observação (suspeita), lançando suas hipóteses (resposta experimental, conjeturas), em experimentação (colocando suspeitas à prova) que interroga, epistemologicamente (enquanto estudo crítico visando fundamentos e alcances), certas visões sobre o ser no mundo e trata da natureza humana, social, utilizando dados novos, e, através da interpretação (oferecida também em maiêutica) faz das suas próprias conclusões sempre uma questão em aberto, pois, como diria Mallarmé, a relatividade dos dados jamais abolirá o acaso. O texto jomardiano parte do objeto observado (o próprio homem) e segue por uma linha fenomenológico-existencial em meio a tendências sócio-políticas (ou meramente sociais).

Tal *poeticidade*, ligando pensamento à realidade, evita a mentalidade mecanicista – positivista ou simplesmente pragmática (visando ao utilitarismo, às vantagens). JMB parece a todo instante querer tirar o homem do seu estado de automação, oferecendo o prazer e a desrepressão através da literatura, que cumpriria assim sua função social, enfrentando as relações de poder, os distorcivos discursos da ideologia, mostrando que a ação faz do homem seu próprio sujeito (de si e do mundo) em suas relações sociais. O significado cultural desta ação se dá pelo exercício, pela capacidade de transformação do mundo (social e natural) onde a prática surge como pressuposto da teoria. Transformação de si mesmo (o homem fazendo-se a partir do que faz), reflexão enquanto ação de sentido. O homem é captado nesta escritura entre o fazer e o fazer-se, não se limitando a contemplar o mundo, mas querendo transformá-lo. Aberto e atento aos acontecimentos. Projeto permanente. Nó de relações.

Para tal expressão, o autor lança mão de vários recursos; a radicalização da paranomásia, jogo intertextual, o trabalho com os paradoxos, perguntas como resposta. O desenho epistemológico desta escritura (escrita literária), seus sintagmas transformacionistas, nos fazem pensá-la como *experimental*.

O desejo como essência do ser também é outro dos aspectos observáveis aqui. Lê-se nele o modo do filósofo ver o mundo. O pensador da cultura expressa-se poeticamente tendo a experiência como forma de conhecimento. Mesmo quando seus versos sugerem ceticismo, a atitude pedagógica parece observar causa e efeito, corpos e coisas, investigando meras suposições ou crenças. Sua expressão faz-se clamor pela liberdade no desmonte de falácias.

A construção do seu sistema poético estrutura-se na diversidade, reconhece subjetividades e as interrelaciona, trabalhando, também, com antinomias, paradoxos. É como se essa poética revirasse antigas perguntas da filosofia. Estaria o poeta-filósofo agindo como gostaria que agissem com ele? Seria esse seu imperativo categórico? Ele trabalha assim a questão do Desejo, alegria reescrita sob o filtro do seu ***pathos***. Aí se instala sua poeticidade, enquanto sistema totalizante que vai abarcando tudo, numa espécie de ética holística, descartando os simplórios, na insistência de procurar cada "verdade" e ao mesmo tempo participando do social, entre execrações e anátemas, em alguns pontos angustiado, em outros com um humor interno, cintilante em sua singularidade, apresentando ao lado dos seus abismos (aqui enquanto questionamentos), uma espécie de otimismo prático: agir conforme a situação se apresenta e não se lamentar simplesmente. A sociedade corrompida surge como um não-eu e, por intuição intelectual, a voz-poética a representa, diante do devir (base dos fenômenos, da realidade efetiva) aí o ser, transitório em sua essência, no seu ajuste de contas com o mundo (enquanto fenômeno, representação) voraz, exibe a consciência de si, objetivando a vontade no jogo de interesses sociais, em querer-viver, interação no influxo dos motivos, guiado pela iconoclastia. Vejamos um texto do *Escrevivendo*:


" A linguagem hoje é metalinguagem porque é mais consciente de seus limites". (Sebastião Uchoa Leite).
E também de suas novas possibilidades, além da língua, da codificação verbal, do repertório retórico-oralizante.
É preciso pelo menos enfrentar novas re tó ri cas??????????

Acumulando diferenças e diferenciações, dois aspectos vão caracterizar toda produção de vanguarda:

a)NEGATIVIDADE: corte, rutura, rompimento não apenas em relação às "obras do passado" como também diante das que representam a "modernidade";

b)RELATIVIDADE: situação espacio-temporal:o que é possivelmente novo aqui poderá ser até muito impossivelmente retaguarda em outro lugar.

Qual a diferença maior:
pela **relatividade**
ou
pela **negatividade**

e qual será a próxima re-CITAÇÃO????????????????????????????

4

Fonte: Britto, 1973, p. 4.

Note-se aqui que já no seu primeiro livro com textos literários próprios (os dois anteriores foram ensaísticos), JMB já exerce seus atentados poéticos de maneira irreverente e discute três questões fundamentais na sua obra: modernidade, vanguarda e a linguagem. O modo como este texto ocupa o espaço da folha em branco é inesperado, o que faz constatar que a ruptura no texto jomardiano inclui não só a questão do conteúdo como também a da forma.

JMB exibe conceitos de racionalidade: exatidão, disciplina, rigor, lucidez "sem desatino". Identificam-se aqui alguns pontos em comum com o projeto dos concretistas de São Paulo. O texto jomardiano também sugere a *transracionalidade* que envolve filosofia em todos os seus plurais e múltiplas existencialidades. Há então uma superposição de valores

entre o construído e o orgânico, o cerebral e o existencial em sua obra, jogo entre a tese, a antítese e a síntese. Surge assim a vanguarda entre negatividade (ruptura com modernidade) e relatividade (situação espácio-temporal), conceito muito trabalhado pelos concretistas. O que é "possivelmente novo aqui" poderá ser até "muito impossivelmente retaguarda em outro lugar". JMB trabalha uma espécie negatividade criativa (deseducação de ideias de código facilmente identificáveis e aceitas pela maioria das pessoas numa sociedade: sistema) em metacrítica (de produção de obras), em desacato, sem estabelecer critérios de julgamentos definitivos. Descendo/subindo a regiões onde nada se mostra firme, seguro, e o esplendor está próximo a abismos (questionamentos), desfiladeiros da existência, tratando a contradição como a relação mais universal, em perpétua evolução, onde o Ser rompe o limite do algo e, em constante dialética retoma uma série processual de tese (abstrato)- antítese (negação)- síntese -(especulativo), conflitantes, sem reducionismos.

A citação do nome de Uchoa Leite também não é gratuita. Este pensador pernambucano versado em filosofia, poesia e na prática ensaística e que, em 1962, manteve estreito contato com os concretistas, por exemplo, Haroldo de Campos participou, em João Pessoa, do Segundo Congresso de Crítica, ali estava Sebastião Uchoa Leite, que mais tarde publicaria um poema em *Invenção* (1964), revista do grupo Noigandres, também nome de um caderno do *Correio Paulistano*, com o qual colaboraram. JMB declarou a esta tese: "diante de um poeta como Sebastião Uchoa Leite, o que fazer para ser poeta?"

Os isomorfismos linguísticos, a lição genérica da visualidade, os resíduos da *mass media*, fazem deste texto veículo de uma nova dicção poética que trabalha o seu lugar no discurso social como um todo. O urbano é por excelência o seu lugar possível de enunciação. Percebe-se em sua estrutura o distanciamento, a denúncia das fissuras no discurso da homogeneização. O autor utiliza-se de um processo que lembra o Barthes das *Mitologias*, por exemplo, quando comenta o strip-tease enquanto uma contradição que "dessexualiza no próprio instante que desnuda", como se o erotismo fosse um "terror delicioso" e a nudez uma "veste natural" e o apresentador tentasse dar ao strip-tease um "estado pequeno-burguês tranquilizante"[4].

JMB é o provocador. Nele a existência é articulada pela linguagem e o texto é a performance onde nada se quer passivo, puro ou simples na diversidade da existência. Nesta efetivação da linguagem, nesta atitude diante da sociedade, a linguagem está em trânsito, a descolar as coisas dos seus nomes, reinventando-os, testando os limites da sintaxe, a própria realidade é visitada enquanto transitória, no texto que perpassa a existência, texto-espaço cujos horizontes se inventam no tratamento dos temas e nos procedimentos desta poeticidade,

que articula o fazer e o dizer em interdependência, força comunicativa, questionamento e jogo abissal de possibilidades enquanto vértice e vórtice para o leitor.

Numa espécie de subgênero híbrido esta poesia prosaica versifica, semiotiza valorizando caracteres morfológicos e fonológicos da língua portuguesa. Alguns recursos como a rima são praticamente postos de lado. Nos seus livros, JMB leva em consideração, em vários momentos, o efeito óptico, em relação à página impressa enquanto potencializador de significação. Aproximando seu texto das artes visuais em relação dialógica, do mesmo modo como o faz em relação a outros textos. Surge assim o poema mosaico, em reiteração especular-abissal, a semiose (enquanto ontologia da consciência) cultural. São textos como teias de comunicação, de interferência, onde o eu, que já é outro, desdobra-se e desdobra os textos alheios, de forma burlesca, na maior parte das vezes, corroendo as matrizes de forma lúdica, pragmática e semanticamente, fornecendo ao leitor uma interna tessitura literária, uma coesão linguística em que o sêmico (semântico) interage com o sistema fonoprosódico. A não-fidelidade especular é calculada em termos artísticos, mas não suspende a referência ao mundo empírico. Nem mímesis nem deformação: é texto-história em si mesmo, refletindo sobre as circunstâncias em que foi produzido, carregado de perlocução, comunicação dinâmica, provocante, discrepante, topos do mundo às avessas a se interrogar em face ao leitor, trazendo em suas páginas os debates que agitam o meio em que foi escrito. Faz notar a exigência da ação política revolucionária do ser em diálogo com as forças sociais e combatendo a alienação, na inteligibilidade da práxis humana coletiva – pensamento e ação da poeticidade enquanto testemunho do intelectual e ativista. Isso nos faz lembrar na análise que Barbosa Filho fez sobre derterminado tipo de vanguardas: “O trabalho de reinvenção no interior dos sintagmas lexicais [...] respondem a uma inquietação em face da totalidade do signo bem peculiar aos quadrantes teoréticos do concretismo e do *Movimento Praxis* ainda que a envolva numa atmosfera de carnavalização diante da arte e da vida”[5].

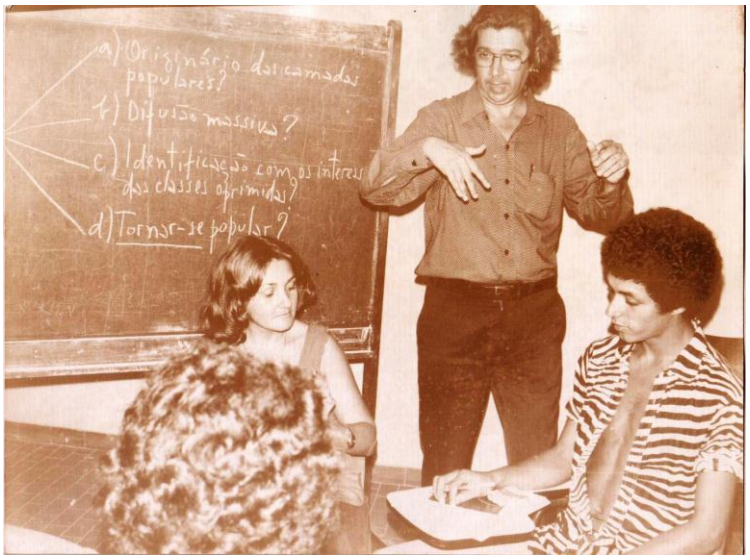
A trajetória pessoal, a consciência da transitoriedade daquilo que se faz e pensa, os paradoxais sinais de permanência e de transcendências, revelam ao longo da obra de JMB. A qustão dos múltiplos questionamentos pedagógicos-políticos-poéticos que captamos inicialmente nos artigos da *Revista Mapa* (a partir de 1959), nos tempos SEC (Serviço de Extensão Cultural), no início dos anos 1960, nos diálogos dos *Centros de Cultura* e dos *Círculos de Cultura* paulofreirianos, em tensa conjuntura, no estudo de modos de vida da população local, do universo vocabular mínimo, de onde surgem as *palavras -geradoras*, de riquezas fenomênicas e conteúdos existenciais. No lugar da aula expositiva, uma não-

expositiva como no círculo de Cultura. O professor como mais um elemento que incentiva o diálogo (entre os participantes), até com um pouco de teatralidade. O *círculo de cultura* é um projeto que JMB aprendeu com Paulo Freire e que ele traz para sua própria prática. Em turmas grandes, quando não podia fazer o *círculo*, fazia um retângulo Havia um incentivo para que as pessoas se chamassem pelo nome. Sobre isso vejamos o que diz a professora (UFPE) Angela Prysthon, em depoimento inicial para a produção do filme *JMB, o famigerado*:

> Eu falo da minha experiência com Jomard, vejo nele uma militância. Uma militância não somente neste *círculo de cultura*, mas uma militância da curiosidade, de uma constante interpelação mesmo das ideias, não só das ideias dos livros, mas as ideias das pessoas também. Acho bom. A *impressão* que eu tenho é que Jomard [...] tem a ver com essa vontade mesmo de modificar um pouco essas estruturas. E eu gostei muito dessa sua nova forma de se auto-ironizar, a ideia do *mau velhinho*.

Se nas raízes da produção jomardiana está esse engajamento (paulofreiriano) da palavra numa dada realidade social (de alto teor pragmático), de criação de situações existenciais típicas (do grupo de educandos), elaboração de fichas-roteiro, debates (para levar à compreensão da cultura enquanto sistemática aquisição da existência humana), vê-se que JMB, a partir de 1973, diversifica sua escritura e sua participação enquanto educador (na ESURP). Uma segunda fase já se iniciara quando ele participou das manifestações tropicalistas, em 1968.

O processo de conscientização, a sugestão de debates, através de perguntas efetivamente significativas e a tentativa de formas mais adequadas de interação (que rejeitavam o assistencialismo, contrário à emancipação), trouxeram à atividade cultural jomardiana o tom de *prática da liberdade*, na totalidade da vida em sociedade. Observe-se na fotografia abaixo o modo como ele trabalha esta poeticidade em sala de aula.



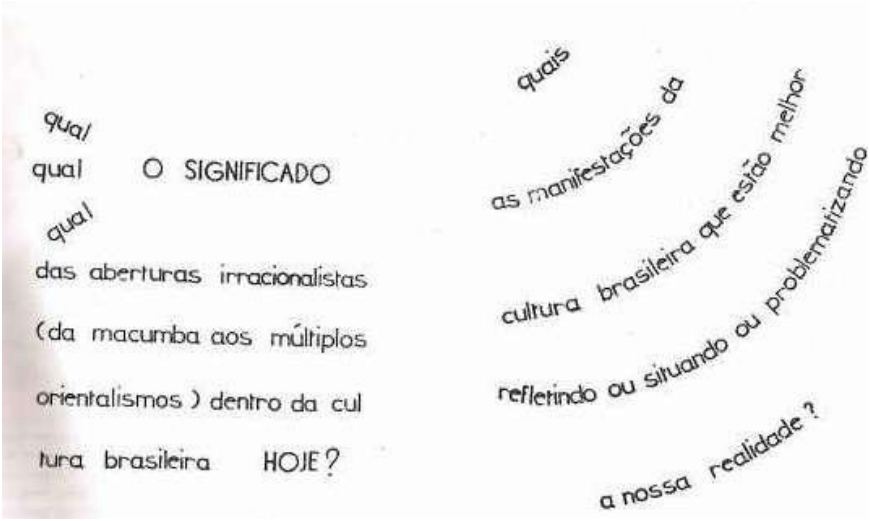
Fonte: arquivo pessoal de JMB

"*Originário das camadas populares? Difusão massiva? Identificação com o interesse das classes oprimidas? Tornar-se popular?"* São estas as perguntas escritas no quadro. A postura de JMB na foto já sugere, o que se percebe também na postura dos alunos, uma *interatividade* na prática didática. A *palavração*, o círculo de cultura, agora na sala de aula. Tais articulações, no texto de JMB, têm a influência, de Paulo Freire, que também era leitor de Sartre. É bom lembrar que Freire tem um livro chamado *Ação Cultural para Liberdade* e que quando JMB foi presidente da *Fundação de Cultura da Cidade do Recife*, anos 1980, lançou um projeto, um *programa cultural*, que tinha o nome *Ação Cultural Libertadora*. Também percebemos traços disso na prática dos *atentados poéticos*. O professor Anco Márcio Tenório Viera, em depoimento à cineasta Luci Alcântara, por ocasião das gravações do documentário *JMB, o famigerado*, nos lembra (em relação aos *atentados*):

> Jomard, enquanto artista, enquanto poeta, lembra muito os bardos medievais. Não há como você pensar na poesia medieval sem pensar no poeta que recitava aquela poesia, ou seja, o corpo era a forma. [...] Jomard tem esse ponto que chama atenção. Não dá pra pensar, muitas vezes, na poesia dele sem pensar na figura dele, que em si já é uma figura performática [...]O corpo em Jomard é uma... *forma*. E a poesia é só uma expressão dessa forma. É com o corpo que ele organiza o seu discurso. [...] Eu acho que ele nunca deixou de ser professor e os atentados são um bom exemplo disso. É como se através dos atentados ele tentasse fazer uma crônica semanal dos acontecimentos. Algumas pessoas que eu conheço dizem que não entendem os atentados. Bem, às vezes não se entende porque é preciso que você esteja atento, antenado com que está acontecendo. [...] Às vezes, com o passar do tempo, você tem dificuldade de entender o contexto dos atentados, porque eles muitas vezes estão muito enquadrados em um certo momento histórico. Numa certa realidade política, certo? Às vezes os atentados envelhecem, outras não, alguns sobrevivem. Mas talvez seja a angústia do professor que quer ensinar. Ele sempre tece alguma coisa, tenta mudar o mundo, fazer com que as pessoas pensem de uma outra maneira.

Humanizando a si e ao mundo que o cerca, há neste posicionamento intelectual (jomardiano), o confronto com sistemas político-econômicos e sociais que promovem a desumanização dos seres humanos. Sartreanamente, o homem é apontado como um ser de escolhas, e deve *assumir* responsabilidades (dentro da sua vocação ontológica). O ser, que às vezes se atrofia nas *situações-limite,* tem que se posicionar em meio à constante demanda de novas ações, de ruptura, transformações sociais.

Já a partir do *Escrevivendo,* percebe-se então uma forma alternativa de produzir literatura, de observar a organização social da existência humana no Brasil. Pensar a vida humana, como a luta e o prazer no dia a dia, nas relações estabelecidas com os outros, no contexto social, com o mundo, as coisas, olhando os homens como seres inacabados que buscam "ser mais": sujeitos capazes de intervir no mundo, seres fazedores do seu caminho, em interação permanente entre o inato e o adquirido.



Fonte: Britto, 1973, p. s/ nº

A repetição da palavra "qual", no texto manuscrito, aponta para o significado que parece se descolar do significante e remetem ao didático de forma lúdica. A problematização das manifestações culturais vai se tornando recorrente enquanto leitmotiv nesta obra. O sujeito-poético parece entender a situação do *outro* através das posições do outro, superando-as ao *possuí-las*, performativamente, enfrentando assim o dogma da unidade das questões arcanas, através da hermenêutica da desconfiança. O deleite dialético empurra o passado histórico contra o presente (não como pré-história do presente). O passado seria assim algo incompleto à espera de outra realização no presente, em outra comunidade interpretativa, em

aprofundamento cultural, acentuando a tensão. Até um possível irracionalismo (intencional), chamando a refletir e problematizar a realidade brasileira.

> Desculturação é uma proposta na medida em que funciona como um estimulante conceito operacional, palavra de um agir concreto, nomeAÇÃO de uma realidade como fato e projeto. Não como palavra jogada no vazio. Não como séria metáfora de vacuidade. Quem fala DESculturAÇÃO pensa em des-condicionamento/dos estereótipos da Kultura como tabu, em maiúsculo e com K. Da Kultura proibitiva, centralizadora, hierárquica: **K.** [6]

Ao tratar da liberação existencial, da "desescolarização da sociedade", "desKulturação", do viver à margem da *kultura*, JMB sugere a prática da deseducação enquanto "anti-esquematismo", "anti-suficientismo", "anti-redundância", "anti-provincianismo". O "K" da cultura *oficialesca* (imposta) é inserido em dinâmica que quer libertar o ser (as dúvidas sempre aparecerão). Mas ao questionar grupos que governavam a *cultura*, o autor mistura poesia com outras mídias e se liga à reinvenção dos critérios modernistas, insere-se no que McLuhan chama a *explosão da comunicação*. É importante frisar que JMB atravessou o processo eufórico do final dos anos 1950, até o Brasil ser chamado de terceiro mundo após 1964. Sua escritura vai se tecendo com a importância dada ao conteúdo de viés contracultural, no sentido que se praticou nos anos 1960, cujo caráter revolucionário é reconstruído tanto no texto quanto na ação (atividades do intelectual JMB). O papel de humor aí seria tratar os conflitos entre coletividades e indivíduos, sujeito e objeto, exterior e interior. Temos assim um sujeito-poético anti-heróico de cunho sartreano, antiutilitarista, contra o paternalismo liberal do Estado que não propicia aos seus cidadãos nenhum poder real.

A antítese surge aos olhos do leitor como *puzzle*, *teaser*. O termo "desculturação" é utilizado como conceito operacional para o agir "concreto", no qual o nome AÇÃO (em maiúsculas) embute a proposta: palavra não como metáfora, mas como descondicionamento. E JMB vai redimensionando experiências alternativas, não se fechando em guetos; nela o gênero fundacional (e de ruptura) faz-se prática de deslocamento e vanguarda permanente (a única sustentável para o autor) em suas articulações, negações e destruições em relação aos hábitos do receptor, traz olhar diferenciador e não se queixa de ser incompreendido em suas inclusões e exclusões, na crítica ao estado de coisas do Brasil daquela hora. A obra surge como força diferenciada. O poema-construção em oposição ao de "inspiração" romântica / regionalista. Neovanguarda libertando-se do peso homogeneizador ligado às instituições.

Como se dá nas páginas manuscritas do *Escrevivendo* que em sua forma dialogam com as estéticas advindas do Concretismo.

JMB parece buscar uma sincronia estratégica, pragmática, anti-historicista, algo como uma vanguarda que existisse por uma diferença ou diferenciação, entre o nível da produção cultural (crítico-criativo, inovador, experimental, laboriatorial, inventivo) e o horizonte de consumo do público (que pode também ser visto como passivo, redundante, repetitivo, enquadrado dentro dos padrões vigentes). Este livro apresenta assim o sujeito poético enquanto ser transculturador (já em antropofagia cultural) que faz do agora, *Ágora*.

1.2 Pernambucália, uma introdução

O ano era 1973, o *Escrevivendo*, no cultivo da dialogicidade, critica a farsa da *democracia formal* (na qual não há a concretude de direitos assegurados por leis). a poesia é utilizada então como problematizadora da realidade, rumo à transformação (em meio a várias lutas, como as de classes, por exemplo). Na união dos diferentes, na batalha contra os antagônicos, na construção de inéditos viáveis, a sugerir que o *novo* na história só poderia vir dos oprimidos, pois eles não teriam compromissos com o sistema vigente. Isto se estenderá em livros como *terceira aquarela do brasil* e nos textos escritos para o cabaré *Vivencial Diversiones*, os marginalizados tornam-se protagonistas, como é o caso de Maria Aparecida e Pernalonga.

Nem um livro de poemas nem puro ensaio sócio-histórico-cultural, *Escrevivendo* exibe ligações com o Tropicalismo (ligado aqui à "pernambucália"), faz autoanálise (com a "didática da criatividade") e se mostra como exercício inicial de uma prática poética que se desenvolveria até o século XXI. Não era fácil manter a claridade (naqueles tempos de escuridão), sem metáforas. Seria a *pernambucália*, da qual JMB fez parte, o fruto estranho da Tropicália (arrancou a palavra "pernambucália" de uma carta londrina de Caetano para o *Pasquim*. Palavra-encruzilhada. "Sinto a necessidade de fazer e provocar como segunda leitura da *pernambucália*. Leitura dos sem abismos: tão sujos quanto límpidos. Menos cruéis do que as coisas consideradas normais [...] leitura segunda, implícita, latente, subterrânea"). Mas o que pode e o que quer a tal pernambucália? O *Escrevivendo* destaca: "a) o avesso do bem comportado, bem afinado e de bom gosto caráter pernambucano ou saudosista pernambucanidade;/ b) pelo avesso, a valorização de uma cultura da SUBTERRALAMA,

como a do pai de santo Mário Miranda fantasiado de Carmen Miranda desfilando no Amante das Flores [...] RECIFERNÁLIA"[7].

Naquele momento estava em andamento a explosão dos meios de comunicação de massa prevista por McLuhan. Em 1967/ 1968, também, Gil e Caetano participam de polêmicos festivais de música. Os espetáculos *O Rei da vela* e *Roda viva* injetam vida nova no teatro brasileiro. Gal era a musa tropicalista. Os direitos civis estavam ameaçados. É nesse contexto que se forjou esse livro-processo, *Escrevivendo*, publicado no início da década seguinte.

Com a publicação do *Manifesto Tropicalista* no Recife estabelecia-se também um paradigma estético alternativo ao academicismo (militar), e/ou ao armorial, e à lusotropicalogia. A seguir trechos do artigo publicado no *JC online* e capturado em http://www2.uol.com.br/JC/_1999/80anos/80c_24.htm (em 04/07/09): "E a esquerda *perguntava: tropicalismo ou palhaçada*?": "Estávamos, eu e Jomard, no Clube das Pás, quando o pessoal da esquerda ortodoxa começou a provocar. Jomard usava uma flor grande na roupa, e eles perguntaram se aquilo era tropicalismo. 'Não, é frescura mesmo', respondeu Jomard", conta o compositor Aristides Guimarães, que havia acabado de lançar junto a Jomard Muniz de Britto e Celso Marconi o *Manifesto Tropicalista no Recife*, logo após a vaia estrondosa sofrida por Caetano. "É claro que nós éramos engajados. Engajados e engasgados", brinca Jomard, preso no golpe de 64 por seus atos "subversivos". A chegada do Manifesto *Porque Somos e não Somos Tropicalistas* (19/04/68) resultou numa guerra de ânimos entre os jovens intelectuais da cidade. Acusações, seguidas de respostas, eram tema de artigos nos jornais, sempre com títulos apaixonados como *Tropicalismo ou Palhaçada*? ou *Resposta a um Professor de Bestética* (referindo-se a Suassuna).

Os anos 1960, iniciaram-se no Brasil com um clima antiestadunidense. Jânio foi a Cuba e Che foi condecorado em Brasília. Em São Paulo os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari queriam mesclar vanguarda à revolução. Os jornais, revistas, galerias/museus traziam a vontade do novo. A nova capital do país estimulava novos conceitos. O poema é exibido em posters. As Bienais internacionais promovem integração e as obras de arquitetos como Le Corbusier dialogam com as de Lúcio Costa e Niemeyer. Pintores, como Cícero Dias, têm destaque. Se de 1956 a 1960 veio a chamada fase "ortodoxa" dos concretistas, de 1960 a 1966 veio a "Participante", ou ainda a poesia social de Ferreira Gullar. A ligação dos Campos com Caetano Veloso exibe-se no Tropicalismo.

Em Recife, o Tropicalismo jomardiano tem um toque diferente, fisionomia particular. Começa desde seu envolvimento com Glauber, o Cinema Novo, e vai coincidir com o

poema-processo (1967). Moacy Cirne (RN) estava no Rio de Janeiro e houve uma espécie de simultaneidade entre estas manifestações. JMB publicou no Jornal do Commercio alguns artigos (referentes ao Tropicalismo) que foram incompreendidos. Houve uma passeata contra o governo militar e um intelectual ligado a Paulo Freire fez um discurso na Avenida Guararapes (Centro do Recife), ele (JMB) a tudo acompanhou, sem muito destaque. Diferente enfoque teve a publicação dos manifestos relativos ao Tropicalismo: Aristides Guimarães e JMB saíram numa foto da primeira página (Jornal do Commercio, Recife) com as mãos no pescoço de Celso Marconi (todos signatários do manifesto). Nesta época JMB frequentava um bar no Mercado da Encruzilhada. Lá, Gil e Caetano, que vieram fazer show no teatro de Santa Isabel, assinaram o manifesto que criticava a censura. JMB e Aristides escreveram o texto (na casa do primeiro na Rua Gervásio Pires, Centro do Recife). Por assinar o manifesto, Celso Marconi sofreu até preconceitos sexuais (na redação do Jornal do Commercio). Para JMB, a Tropicália era a neoantropofagia desmistificadora que ia de encontro a coisas como o culto ao herói nacional. Quando o AI-5 chegou no final de 1968, o comandante da região militar o impediu de lecionar. JMB então respondeu a um inquérito cujo tema central era o Tropicalismo. Os dois manifestos assinados por ele surtiram assim um efeito indesejável.

Pernambucália, *Recifernália*, *subterralama* (este último neologismo talvez em referência à expressão "debaixo da lama", da música de Caetano *Enquanto seu lobo não vem*, do disco *Tropicália*): tudo indica que o Tropicalismo em Pernambuco só seria possível em *danação caosmótica*, na cultura do avesso, enfrentando o "bom comportamento", "bem afinado" ou pela transgressão carnavalesca-existencial, cultura da *subterralama*, do escracho, do direito às experiências culturais mais diversas, o que exigiria um instrumental bem mais amplo do que permitia o poder estabelecido. Parece um jogo perverso este, onde dominadores e dominados compactuam do gozo.

Os textos deste livro são herdeiros de uma pedagogia que praticava a conscientização não como panaceia e sim esforço de um conhecimento crítico diante de obstáculos, contra o fatalismo reacionário. Sugerem a prática da *curiosidade epistemológica*, do reconhecer-se inconcluso, a libertação da cultura do silêncio "neutro", das espertezas ilegais que justificam privilégios (escondendo-os, às vezes, sob a capa dos mitos). O texto jomardiano no *Escrevivendo* é calcado no aprofundamento da curiosidade natural. *Texto-teaser*. Não admite concepção utilitarista estreita (do tecnicismo, por exemplo). Introduz a dúvida. Cultiva a alegria contra o medo da aventura, buscando, talvez, os sinais de permanência e transcendência na transitoriedade, expressando-os em versos que tratam as contradições como parte da sociedade e as refletem no abismo (questionamentos) da linguagem.

Paulo Freire dizia-se o *peregrino do óbvio* (o óbvio que as pessoas não *veriam* se estivessem *alienadas*), com JMB continua, pedagogicamente a pergunta, paulofreiriana, básica: "Por quê?", diante de qualquer ordem autoritária. Se apontavam em Freire a falta do rigor acadêmico e científico (de que vale o *rigor* a serviço da dominação?), também em JMB surge outro tipo de "rigorosidade" (a dialogar com a parte mais genuína e amorosa das pessoas, para que juntos "pronunciem" o mundo em que vivem). Abandonando o historicismo vem o tempo das possibilidades, *realização do homem enquanto ser mais* (no sentido paulofreiriano de existência plena e responsável), em que se pratica a transcendência como *não aderência*, negociando possibilidades de mudança. Pressente-se, aí, o sonhar como um ato político, o desejo em meio aos abismos do ser na cultura (flagrante que anuncia não haver nenhuma maneira predeterminada de se estar no mundo, daí a necessidade do "sonho estratégico", mencionado por Freire) e isso se dá em meio às *grandes urgências*, mantendo a diversidade na unidade, dialeticamente, sem sectarismos de direita ou esquerda (termos tão desgastados no século XXI) dos que se pretendem proprietários da *História*. A crítica comunicativa faz-se então com *radicalidade serena* que não teme mudar quando for necessário, sem querer impor verdades, na leitura de mundo, que vem antes da leitura da palavra, em análise de cunho interdisciplinar, de criação nas dificuldades, nas situações-limite, diante dos obstáculos (sabendo que estes podem ser mais *produtos históricos* do que "destino"). É texto que se refaz com o leitor, como o professor se refaz com as pessoas com as quais convive.

Nossa tese é de que a maneira pela qual os conteúdos são elaborados no discurso jomardiano torna os temas *manejáveis*. A aproximação amorosa os transforma em *objetos de conhecimento*, libertando o ser para uma relação mais curiosa com o mundo, na *compreensão do mundo*. A legitimidade se daria aí enquanto desenvolvimento de potencial de incidência em relação à práxis transformadora, valendo-se do pensamento da experiência, utilização de *insights* na elaboração de perspectivas autênticas, na *pedagogia do outro*. Trata-se de um *pensamento conectivo* que articula diferentes posições entre áreas do conhecimento, denunciando a exploração e a submissão, apontando a dicotomia homem/mundo como problemática, quando se trata da crítica dos sujeitos em relação à própria vida; na busca das relações não-verticais (de cima para baixo), trabalhando o diálogo, a troca de conhecimentos, sem transferir responsabilidades, dá-se a *inter(trans)disciplinaridade* e o conhecimento estimula a elaboração do conhecimento do outro, sendo este o tema-gerador (tema a ser trabalhado nesta poeticidade jomardiana): *palavração*, de cunho fenomenológico-existencialista, Marx-humanista (ser pós-marxista inclui Marx), na crítica à centralidade do

sujeito racional. Tal poeticidade jomardiana se instaura em plena crise dos relatos, expondo a necessidade de uma virada linguística, na qual a linguagem se dispa do caráter metafísico e negocie outras condições de uso no seu contexto de enunciação, redimensionando a significação.

O processo linguístico da produção do significado, na escrita jomardiana se põe par a par com o sujeito humanista enquanto lugar ontológico. Em meio às identidades fluidas, impermanências, instabilidades, inviabilidade da consciência centrada numa identidade concebida, na luta contra as imposições no jogo entre diferentes grupos sociais. A fragmentação/ fratura da identidade neste sujeito-poético é recurso de resistência diante das condições de opressão e se faz ação cultural para libertação. O *sujeitObjeto* (unidade dialética entre sujeito e objeto) sabe que não há conscientização possível fora da práxis (unidade prático-teórico-reflexiva de ação), resta-lhe, portanto, discutir a questão do Poder, da qual tantos poetas fogem ou tratam com um lirismo distanciado (da práxis). O conhecimento (na escritura de JMB) apresenta-se como presença curiosa, pede ação transformadora, esta seria a tarefa dos sujeitos: pensar criticamente o papel ativo do homem na (com) sua realidade, entendendo que dominação estabelece-se com bases num amor patológico e que isso não se dá de modo diferente nos abismos (questionamentos poético-político-pedagógicos) da pernambucália e marcará toda a produção jomardiana. Voltaremos ao tema mais adiante.

1.3 Raízes existencialistas, desbunde e peculiaridade

Em *Questão de Método* (1978), Sartre faz um balanço da situação do existencialismo em 1957. "Existencialismo e marxismo", seu artigo da revista *Tempos Modernos* (*Temps Modernes*), ganhou assim outro título e ampliou suas perspectivas. Naquele ano JMB era aluno do Curso de Filosofia e estava prestes a iniciar seus diálogos com Glauber 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"[8]. 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 transpondo os limites da classe burguesa e se infiltrando nos meios populares. A pop filosofia.

Ao assistir à palestra de Sartre no Recife, JMB ainda timidamente começa a ampliar alguns conceitos. No caso das situações-limite (morte, padecimento, luta) o trato com a liberdade como *condição* de todo seu objeto. Ao saber de si na comunicação, o homem deveria intervir, converter-se em mundo pelo conhecimento, driblando recaídas em relativa animalidade. Neste sentido é que a poeticidade jomardiana articula-se para trabalhar com a interação e a socialização, tratando-as pela linguagem que relê tendências (em criatividade verbal).

Sartre afirmava que uma superação do marxismo seria no pior dos casos, apenas uma volta ao pré-marxismo. A vinda de Glauber a Recife e a ida de JMB a Salvador intensificam suas relações nesta mesma época. O momento era de efervescência cultural e revolucionária. O governo (estadual e federal) era de *esquerda*. O existencialismo era citado até em marchinhas de carnaval como *Chiquita Bacana*, de Braguinha e Alberto Ribeiro: "Existencialista (com toda a razão!), / Só faz o que manda o seu coração". Havia até musas existencialistas (Juliette Gréco, cantora, circulava bem na boêmia parisiense, entre Jean Cocteau, Sartre e outros). A atitude de Sartre é categórica: considerava o Existencialismo uma *ideologia*: um sistema *parasitário*, no sentido de viver à *margem* do *saber*.

O existencialismo seria um protesto idealista contra o idealismo? Ora, é justamente neste ponto que se dá o cruzamento: o pensamento que se desenvolve na prática iniciante do jovem recifense (JMB) em contato com os grandes centros culturais do país e do mundo. O existencialismo sartreano exigia do ser uma clara consciência de si e uma "prática" nas massas, um esclarecimento do processo histórico em sua totalidade, descobrir na experiência sínteses concretas (no interior de uma totalização em movimento) e em JMB torna-se claro, a partir deste processo na virada dos anos 1950/1960, que a verdade "torna-se", ela "é" e "será" *devinda* e que o homem *faz* história em um meio dado que o quer condicionar (não lhe cabendo a passividade inocente).

Sartre criticava Lukács por ver em autores como Valéry, Proust ou Joyce um carnaval permanente de *interioridade fetichizada*. Sartre aponta tal atitude como reducionista. Dá como exemplo o seu estudo sobre Flaubert (ênfase na infância enquanto futuro do ser, uso da psicanálise, trabalho com as *projeções*). Deve-se estudar a fundo os homens e não, simplesmente, dissolvê-los num "banho de ácido sulfúrico", *tábula rasa*. Esta forte metáfora

sartreana bem se aplica a JMB, no que trata do seu posicionamento em observar o comportamento do homem como *um todo* e não apenas enquanto atua nos seus papéis sociais.

O exemplo de Sartre em "Questão de método" é estonteante: quando um ator, interpretando Hamlet, cruza a cena indo matar Polônio, no quarto de Gertrudes: que verdade da práxis imaginária está na práxis real? "É justamente esta síntese que permite descobrir uma ação imaginária em cada um, ao mesmo tempo como sua réplica e como matriz da ação real e objetiva"[10].

As referências explícitas a nomes da cultura brasileira e internacional na obra de JMB ligam-se a interpenetrações destas práticas na vida pública e privada, levando à análise, reflexão sobre a concepção que regula a relação do subjetivo à objetivação, suas comédias, seus sonhos interiores, a organização objetiva dos seus atos. Não é a assimilação total ao preço do menor esforço (como erroneamente propôs o formalismo marxista), não é a empresa de eliminação: trata-se da integração do diverso, guardando sua autonomia relativa, em movimento perpétuo, longe da prática unificadora dos burocratas.

Na década seguinte JMB ampliaria o questionamento sartreano a campos mais diversos como o da contracultura; mas questionar valores centrais e vigentes, dialogando assim com a contracultura, não significa em JMB, excluir-se da sociedade, pelo contrário, o integra como elemento motivador da renovação. A contracultura surge como opção. Isso também se aplica em relação às vanguardas (em ilimitada ironia questiona se elas deveriam ser consumida apenas pelos vanguardistas).

JMB vai articulando assim sua teoria do abismo (questionamento poético-político-pedagógico) do mundo. Sua poeticidade vai se edificando, dissolvendo o sujeito-poético em análises, fazendo renascer o objeto exterior e real na sua singularidade, sem falsa individualidade, apreendendo a complexidade do ser humano, afastando-se de qualquer idealismo matemático, ligeiramente pessimista. Vai destampando buracos, desobturando as brechas e as fissuras e não assimilando as infiltrações inimigas.

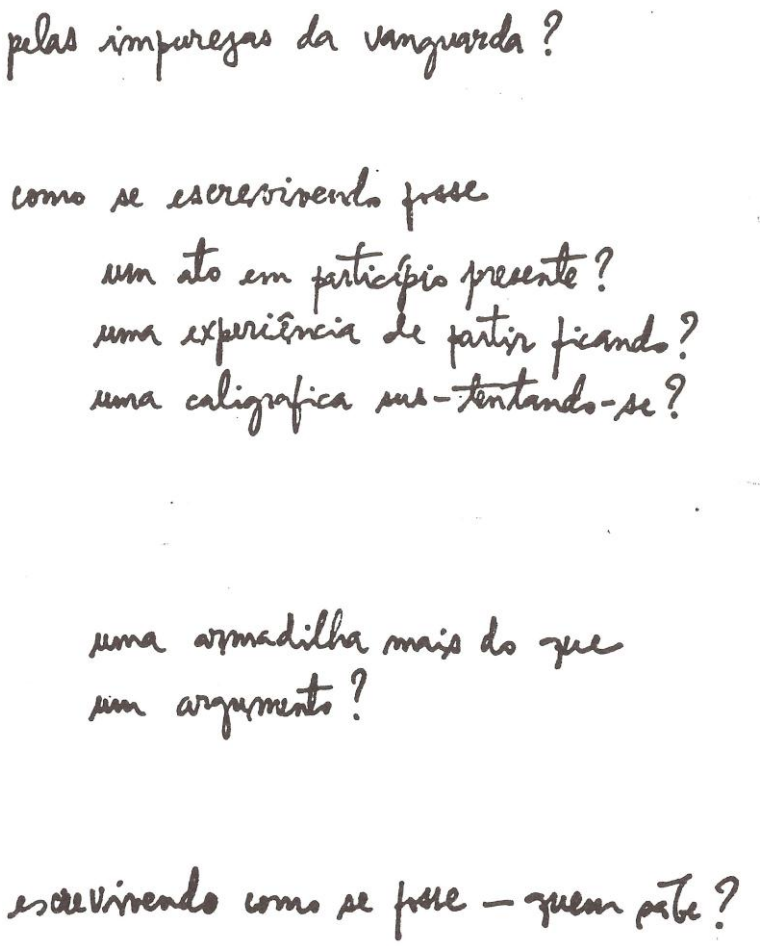
Um mais um é um, quando o homem é predador de si. Nesta poética nada deve ser "já situado" na sua generalidade. Não é necessário "reduzir" pretensas abstrações como "a população", numa fetichização perpétua, pedante e vaga.

Quando Hegel fala do teatro grego, mostra o *pathos* que os personagens têm, porém os mostra como um direito e é quando os direitos se opõem que surge a tragédia. Como se dois advogados discutissem até a morte, pois não há solução. Há, sim, direitos opostos. E um quer submeter o outro. Eis o que fica claro também na poeticidade jomardiana, no que toca ao existencialismo sartreano que o inspirou. A violência está no seu tom, não no conteúdo. O

objeto pode ser violento ou fonte de desejo, mas o tom, esse *grão da voz* nesta poeticidade, é o coloquial variando para o psicopedagogo, amante, promotor. Lacan disse que o homem é cômico, e é essa *comicidade trágica*, o *rir si mesmo*, levando-se a sério, que pode ser encontrada nos textos de JMB. Algo mais próximo a Nelson Rodrigues do que do ponto de vista de Lukács (que não concordava com a filosofia existencialista sartreana). A voz poética jomardiana, neste caso, é agente da práxis coletiva

No Brasil, autores como JMB traziam digeridas ideias do filósofo francês (Sartre). Por exemplo, a de que as autoridades do país não o representavam de modo algum, isso durante todos os *Regimes*. A responsabilidade individual neste caso também não quer tomar o lugar de nenhum poder constituído, e também não pretende preencher nenhum vazio do apelo generalizado que não consiga se fazer ouvir. Como na Constituição de um Tribunal para julgar os atos do governo e das instituições como um todo, esta poeticidade faz-se ato e/ou entreato sem chegar a *veredictos*. O leitor que os assuma diante da exploração e da alienação. O texto jomardiano se faz ponte entre abismos do passado que se afasta e do futuro que se desfaz no desgaste de formas (o poeta quer novos caminhos, novas formas). Canta o que está acontecendo. Dá forma e faz visível a vida comum, cotidiana.

As páginas soltas do *Escrevivendo*, em peculiar composição visual, indicam também a regência de uma prosódia diferente, evocando a leitura em voz alta, contra os abusos ideológicos e a favor de uma aprendizagem vivencial mais intensa. Surge a palavra falada como suporte do texto escrito, desenhado, íntima união de sentido e som do organismo verbal rítmico, evitando os riscos excessivos da simplificação. O sujeito-poético apresenta-se solidário.



Fonte: Britto, 1973, p. s/nº

Através dos contrastes e do uso do gerúndio, a escrita se faz *escreviver* assim: como armadilha, também, interrupção súbita. Escrita com caligrafia pessoal, como recado clandestino, enigma rabiscado em conspiração, rompendo cadeias de várias espécies, sintagmáticas, ideológicas ou existenciais, mesmo.

O existencialismo é uma doutrina que declara que a verdade e a ação implicam um meio e uma subjetividade humana, mas afasta-se do determinismo e da religiosidade, embora haja existencialistas cristãos como Jaspers e ateus, como Heidegger. O homem surge no mundo e só depois se define. Ele não é nada mais do que ele faz. Existir é projeto que o homem vive subjetivamente, sendo responsável pelo que é, e por todos os homens, sendo-lhe impossível superar a subjetividade humana, nada pode ser bom para um sem o que o seja para todos, na responsabilidade que envolve toda a humanidade. Longe da resignação cristã. O homem é angústia, embora tente evitar a sua ansiedade. Nos lembra Sartre "E cada homem deve dizer a si próprio: Terei eu seguramente o direito de agir de tal modo que a humanidade se regule pelos meus atos? Se o homem não diz isso, é porque ele disfarça sua angústia."[11]

JMB pratica a crítica estratégica, dialética, às *grandes figuras* da sua atualidade: eis os eventos e os questionamentos, permitindo ao leitor suas próprias opiniões, não vacilando no engajamento ativo, mas testando os seus limites, (no sentido barthesiano: perspectiva, ser excedido) a cada verso, praticamente, resistindo à reificação. Não é tomar o Poder que interessa e sim modificá-lo, desafiá-lo (este parece ser o papel estratégico desta escritura: o registro da cultura também é o do barbarismo). A análise praticada através dessa poeticidade convive / antecipa movimentos e correntes intelectuais, apoderando-se de várias obras no seu entendimento investigativo, onde o desenvolvimento de cada um deve ser o de todos, pois ética e política seriam como pontos de vista variados do mesmo objeto, uma visando a qualidade e outra o poder, as instituições. Não se trata, no texto de JMB, simplesmente de desacreditar a ideia de tradição, mas a de arrancar rótulos, ininterruptamente, de desmascarar qualquer *falsa memória* (implantada, fantasma) por exemplo. Daí a importância do destaque e até das críticas às vanguardas (deveriam ser *revolução permanente*) com tendência a lançar programas que engessam ou paralisam a transformação.

Fonte: Britto, 1973, p. s/nº

Temos aqui a intersemiose onde a pergunta "toda vanguarda se autodevoraria?" é feita através de colagem. *Seria toda vanguarda um TIGRE DE PAPEL*? A ameaça de qualquer domínio ou feudo cultural é rechaçada em nome de uma poeticidade que liberte o artista de cartilhas ou de centros culturais que não sejam círculos de libertação e resistência à opressão. Os dentes e os músculos vão do riso à ameaça, na ilustração. A preocupação artística e a político-pedagógica se entrelaçam.

Algo da "herética" cultura do catolicismo de esquerda (desenvolvido nos anos 1960), chegou até JMB, através do viés de Jaspers, que dialoga com o leitor, valorizando o analítico, experimentando um grande número de ideias sem criar hierarquias, em profusão de vida, através de algumas metaperguntas, numa aventura intelectual sardônica, vendo a vida de forma distanciadora, em ecologia social.

O desamparo, expressão querida de Heidegger, acompanha também o existencialista Sartre que não crê na força da paixão e sim que o homem é responsável por esta paixão, do mesmo modo como inventa a si mesmo a todo instante e tem um "futuro virgem", decidindo nele o seu papel (e quem escolhe um conselheiro compromete a si mesmo). O homem seria livre para escolher, é isso também que se expressa na poética deste *Escrevivendo*. Nenhuma moral geral pode indicar o que há de fazer (não haver tais *sinais*, no mundo). Desamparo significa sermos nós a escolher o nosso ser. "Quando se escolhe uma coisa, há sempre uma série de elementos prováveis"[12]

A universalidade humana é a de condição: luta, efemeridade, na objetividade do reconhecível e na subjetividade da vivência, nada é estranho quando se transpõe limites na hora em que se exige um recuo, acomodação. "O homem faz-se; não está logo realizado no início, faz-se escolhendo sua moral, e a pressão das circunstâncias é tal que não pode deixar de escolher só uma [...] todo homem que se refugia na desculpa que inventa um determinismo é um homem de má-fé."[13] Pode-se escolher tudo e dar um sentido à vida, transcendência no sentido de superação, não se fechar em si mesmo, mas estar presente no universo humano; eis o humanismo existencialista: procurar fora de si um fim, reencontrar-se, ser a sua existência no momento presente. Eis o cerne deste *Escrevivendo* que trata da *condição humana* enquanto opção à *natureza humana*, condicionamento mútuo, percepção experimentada, empírica, vivida: fenomenologia, saber que a luta é pela liberdade, pensamento e poeticidade filosófica no sentido político e social, e deve dar origem a vontades revolucionárias e autocríticas, não se definindo de modo rigoroso.

No início da carreira de JMB, o que chamaríamos de *primeira fase* (depois dos dois primeiros livros de ensaios, veio a fase da Tropicália, e JMB lançaria o *Escrevivendo*: a

crítica-poética calcada na fragmentação do discurso, a dispersão), Sartre esteve no Recife, como convidado a participar do *1º Congresso de crítica e História Literária*, em 1960. Enquanto iniciante da prática filosófica, como dissemos JMB acompanha o acontecimento dentro do panorama populista do governo João Goulart. Sartre viera de Cuba com louvores a Castro e Guevara, partindo do *Ser e o nada* (1943) para a *Crítica da razão dialética* (1960). Seus posicionamentos sobre a questão da Argélia enquanto colônia francesa valorizam a inteligibilidade da práxis coletiva, da dialética enquanto lógica da liberdade, ação histórica concreta (que envolve práticas às vezes antagônicas). Naquele agosto de 1960, em Recife, entre o fim do Estado Novo e o início do Militar, JMB estava ligado ao cineclubismo e ficava atento ao movimento cultural da cidade. Aquela primeira metade da década seria decisiva para aquele jovem pensador da cultura e é ali que se gera o seu *Escreviver*.

Ao romper definitivamente com a Academia de Letras e recusar Prêmio Nobel, Sartre lutava ferrenhamente contra a ditadura burguesa, ao lado dos trabalhadores (mesmo estando ligado ao estilo erudito, no qual estes últimos não estão habituados). JMB renega imperativos vindos de qualquer classe e como o francês ele também é antinaturalista e lida com a *brutalidade do destino* através do diálogo, não através da resignação covarde. A beleza para ambos, também, está nos olhos de quem vê. Leem livros como espelhos de si mesmos e do mundo. Ali, o infinito, a imprevisibilidade e variedade os fazem partir do conhecimento ao objeto (a ideia sendo anterior às coisas). Tentam equilibrar (e pôr em crise) a coisa e a ideia, numa literatura enquanto a ideia (de uma época) e testemunho dos fenômenos sociais, numa verdadeira síntese de contradições (da cultura, também). Fica a violência unida com amor neste tipo de literatura, que se quer de ação. A grande diferenciação viria no fim da década de 1960, com o espírito satírico do que nós chamamos de *segunda fase* jomardiana e a sua relação com a Tropicália.

Baseado numa filosofia nem materialista nem idealista, desponta no texto de JMB algo como se a literatura quisesse saber do que trata esse *sentimento de durar*, os dados imediatos da consciência, investigar através da poeticidade pedagógico-política o que "concretamente" se passa e nada aceitar antes da contestação, desmembramento, digestão pela consciência intelectual.

Integrado ao pensamento em relação ao trabalho das massas o intelectual não temeria a morte e teria consciência de que ele próprio é uma imagem, pois sua existência vai se revelando como não mais uma categoria inofensiva e abstrata e sim como a própria raiz e substância das coisas, cuja *individualidade* seria então apenas aparência, verniz. O essencial só existindo enquanto contingência. Existir seria o *estar aí* (a concepção de mundo não é

intuitiva e sim fruto de profunda reflexão), como a existência de algo que não pode ser descrito, mas expresso (e o silêncio seria sinal reacionário, desejo de *ser em-si-para-si*).

É o "existo, logo penso", explicado numa conferência de Sartre (publicada sob o título *O existencialismo é um humanismo)* e também expresso no livro *O ser e o nada* (que termina com uma página inteira de perguntas, dando a entender que esta obra seria como prefácio a toda ética de libertação possível). É a questão da ética, anunciada como um problema: *legitima defesa preventiva*?

A ontologia sartreana divulgada no pós-guerra atingira seu apogeu nos anos 50/60, época de formação intelectual basilar de JMB. A poeticidade politizada aparece tanto na sua obra ensaística (*Contradições do homem brasileiro* e *Do modernismo à bossa nova* – sendo este um dos primeiros livros, 1966, a unir MPB e literatura na crítica cultural brasileira) quanto nos seus outros livros. Vicente do Rego Monteiro, em Paris, convidara o filósofo mais engajado do momento: as ideias de Sartre dialogavam com as da *Frente do Recife*, composta, dentre outros, por Pelópidas da Silveira, Paulo Cavalcanti e Arraes (então prefeito). Paulo Freire era assessor do reitor da Universidade do Recife, João Alfredo. Trazer o pensador francês à capital pernambucana foi uma operação conjunta: Costa Lima (que como JMB, fazia parte da equipe de Freire) leitor de Sartre, já defendia a responsabilidade intelectual, o compromisso com a leitura social mais ampla, suscitando transformações na sociedade. A esquerda no Brasil vivia seu momento áureo, embora não estivesse preparada para o que aconteceria em 1964.

O Sartre que veio ao Recife recusava o título de filósofo pelo de ideólogo que exercitando uma *filosofia prática* (a que servem as filosofias? O que exprimem? O que permitem que se faça?) e trazia questões que também preocupavam JMB, *intelectual orgânico*, ligado aos problemas do seu tempo e sempre em contato com a comunidade e que ele lançaria seu primeiro livro (o ensaio *Contradições do homem brasileiro*) quatro anos após a visita do francês ao Recife (há nesta publicação as raízes uma espécie de *projeto*, do que se desenvolveria como produção intelectual jomardiana). Discutia-se que para se realizar é preciso "tornar-se mundo", tornar-se o que se é. E como resolver problemas morais? Como imperativo a moral desapareceria ao se realizar, como sugere Sartre, cabendo ao filósofo comprometido responder pelos seus atos. A poeticidade estruturar-se-ia também como arma analítica contra as sínteses tradicionais, nas reivindicações, na correlação de forças (de uma época). O sistema econômico-social (que engendrou a alienação e a ignorância) tinha de ser desmontado, iluminando-se a consciência e a responsabilidade.

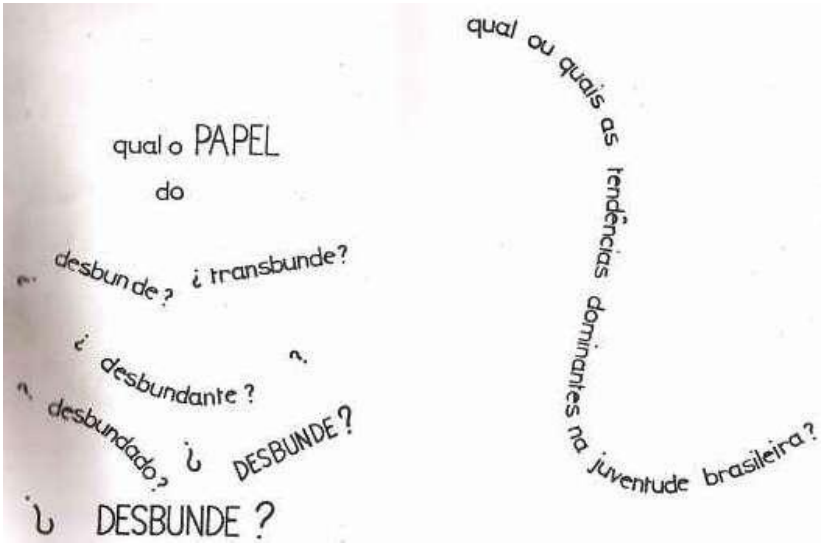
Pressente-se desde essa primeira publicação jomardiana a constatação de que seria retrógrada qualquer ação que não pensasse o homem total, o homem como ponto de partida, frente às contradições da sua economia, da exploração. É a poeticidade da liberdade. "Se não fosses livre, como poderiam transformar-te em escravo?" Como Sartre concluiu: não há alienação a não ser a de um homem livre. E mesmo "um homem em consequência da desnutrição de seus pais, da sua própria sub-alimentação, da falta de proteínas e de vitaminas" é este homem, livre, que pode alienado e degradado "até à sub-humanidade"[14]. Restaria ao intelectual engajado romper as cadeias e oferecer a este homem os instrumentos de conhecimento, ser expressão de uma sociedade que se conhece a si mesma em sua profundidade, pratica uma escrita intensiva, cuidando do mais urgente, do condicionamento histórico. Fazendo a crítica da cultura e com a proposta de que ninguém é obrigado a se alienar, JMB promove a poeticidade enquanto leitura do mundo, onde fazer-se e existir são a mesma e uma só coisa: realidade prática em interface com os abismos (questionamentos) da (in)consciência, em interiorização-exteriorização, afinal compreender, para ele é, também, uma relação de amizade, ***amoródio***, agir em conjunto. Caberia ao pensador, então, a observação das complexidades que permeiam a condição humana, a reconstituição de uma ontologia, antropologia dialética, uma compreensão mais ampla exigida a cada instante.

Apreender pela experiência, pela observação, pelos estudos de trabalhos especializados parece ser tarefa de JMB. Sua relação com o seu meio, não quer encontrar nas coisas o que ele mesmo, enquanto intelectual, tenha colocado, isso faz com que ele não aceite limitações arbitrárias e torna seus versos uma mistura explosiva que faz observar e refletir as contradições de conduta (condicionadas pelas contradições objetivas da situação?), os idealismos mascarados, os fetichismos da "interioridade". Ele observa as maneiras de viver, afasta-se dos dogmas (da direita ou de **marxismos taineanos** preguiçosos, por exemplo) e pratica uma espécie de existencialismo na mediação entre a classe universal e o indivíduo. A cólera e a melancolia da pessoa singular, condicionadas ou não pelas suas relações humanas, passam pelo canal de expressão desta literatura que mantém distanciamento da condição de pertencer a grupos, interesses de classe e busca compreender os seus atos até o fim.

E por que não historicidade? Porque JMB trabalha mais a relação direta e presente do indivíduo com o seu meio ou com a classe, grupos de bloqueios (políticos ou extrapolíticos). Propõe (metaforicamente) arrancar as armas das mãos de quem detém o poder e voltá-las contra eles, conscientizar o indivíduo (de que ele também condiciona o meio), a "fazer" sua realidade, consciente de que o grupo é apenas uma multiplicidade de relações na realidade do mercado (que repousa sobre a realidade dos indivíduos alienados na paisagem coletiva que

os circunda) e na maneira pela qual as relações de classe são vividas. Foi assim que esta poeticidade se posicionou no período da ditadura militar e posteriormente. O educador sendo também educado, sujeito da história, estudioso das mais diversas correntes de pensamento, se conhecendo para poder "fazer", na especificidade do ato humano, transformar o mundo, superando situações, entendendo que o conhecimento é um momento da práxis, mas ele não tem de ser um *Saber absoluto* e que numa sociedade onde tudo se compra, as possibilidades se estreitam para os trabalhadores. A presença do futuro surge assim como aquilo que falta, futuro possível. Daí a contradição ser assumida: aborda-se a possibilidade de uma transformação objetiva, a subjetividade evita o desespero através da objetivação.

A descrença em relação aos textos "oficializados", o deboche, o choque diante do caos estabelecido no Brasil, e até a antropologia da condição carnavalesca do país, conduz ao novo texto-colagem, fragmentário em pluralidade estilística, *work in progress* entre a loucura e a mais completa sanidade. A própria apresentação do livro *Escrevivendo* nega-se a ser formalmente tradicional (traz as folhas soltas e intercambiáveis). A retórica é rejeitada em nome do *antiintelectualismo*. O cotidiano é politizado, o dia-a-dia é poetizado e faz-se luta contra o poder estabelecido, os "bons costumes", o materialismo, o ufanismo, o bairrismo. O texto de JMB quer possibilitar o conhecer-se a si mesmo como modo de conhecer o outro (mesmo quando o verdadeiro "outro" é o próprio eu). Supera os preconceitos imediatos das suas experiências parciais até quase alcançar a impessoalidade (verdades são imparciais?) na retratação da sociedade em desintegração e reconstrução permanentes, num presente histórico moldado por um futuro prenhe de possibilidades. As estruturas categóricas deste pensamento vão servir de mediação entre a forma literária e a forma social do texto. Repensando menos o sujeito e mais o agente e rejeitando o *establishment* crítico despolitizado, elaborando-se enquanto diferença em relação a ele, descentralizando o eu possessivo e praticando a solidariedade emocional. Algumas páginas trazem o *desbunde* e a juventude como *temas-problemas* em confluência, interrogações e sinuosidades.



Fonte: Britto, 1973, p. s/nº.

"Qual o papel do transbunde? Desbundante / desbundado?" a provocação se quer desafiadora e trata também das famigeradas "tendências dominantes na juventude brasileira", isso na época de governo militar. Romper com as convenções que sustentavam aquele sistema de corrupção do homem exigia atitudes radicais que mexessem com a estrutura do sistema como um todo e a linguagem poética era o canal adequado de ruptura, para explicitar a saturação de um discurso aprisionador que precisava ser explodido por dentro. *Desbunde* ou *transbunde* aqui é o choque, é revolução. O que é dominante, o que é imposto como tendência é caligraficamente exposto sem máquinas que digitem as letras. A página vira lousa na aula que tem a poeticidade do *Escrevivendo* como canal e o leitor é posto num círculo de cultura, dividindo responsabilidades, conhecendo-se e se apresentando aos outros em interação. O próprio *desbunde* (espécie de liberação generalizada na segunda metade dos 1960, início dos 1970) é questionado. As linhas sinuosas da escrita cursiva tornam maleáveis os conceitos tidos como *rígidos*.

A atitude não é julgada pela intenção e o deciframento da revolta vem a partir de insurretos diante das contradições do momento. Não se pode deixar de levar em conta, ainda, a ótica existencialista, superando a realidade que sufoca, as torções e desvios que disto resultam. A maneira de viver seu próprio corpo e sua situação no mundo como futuro a criar fazem uma única e mesma realidade: é o projeto de "vida orientada", que deve resultar, neste *Escrevivendo*, na afirmação do homem pela ação num espaço-tempo de múltiplas dimensões nas condições materiais, era também um modo da linguagem reconstruir a si mesma, mas que isto não significasse alienação.

Que fosse a exteriorização através da materialidade da linguagem em vivaz tom de contestação e busca do prazer, desmontando conceitos como os de "bondade natural", "progresso", "igualdade e harmonia universal" e outros oferecidos na complicada jornada de embustes, promovida pelo governo militar, que tentava justificar o futuro pelo presente miserável, equívoco. Tirar o leitor do imobilismo, fazê-lo mudar com o mundo em dialética flexível, mesmo entendendo que os interesses que estão em jogo podem não encontrar mediação reconciliadora entre homens em luta num sistema, era um dos pontos-chave do *Escrevivendo*. Isso inclui a análise de um possível desbunde.

O texto considera o acontecimento como um sistema em movimento e sabendo que o papel do indivíduo nele não é definido de uma vez por todas, mas o relacionamento com o grupo vai marcá-lo em cada circunstância e o (acontecimento) coletivo é também marcado por signos individuais.

1.4 Escrevivendo (1973): O livro- processo e a linguagem performática

JMB mescla a sua crítica em sincronia com as massas e o moderno pensamento intelectual. É interessante lembrar que no início dos 1960, os concretistas lançaram novos rumos ao seu projeto nacionalista, diferenciando-se das bases de esquerda (ideias de cultura de Fidel e Che). Os poetas paulistas lançaram a revista *Invenção*. Uma outra tendência dizia que a mídia estava vendida aos estadunidenses. Salvador "fervia", alimentada por Lina Bo Bardi e seu projeto urbanístico. O teatro e a música também inovavam de forma sincrônica e atualizadora do passado. Lá encontram-se Glauber e JMB. Veio a publicação do artigo do recifense na Revista *MAPA* (1959). No *Jornal do Brasil* os Campos, Pignatari, Grunewald e Gullar transmitiam novos conceitos (ou reformulados), de poesia/arte (sendo o último ligado ao CPC, Centro Popular de Cultura, levando arte às fábricas, escolas etc). Edgar Santos era reitor da UFBA e agitou a cena baiana com a contratação não só de Lina, mas do diretor e dramaturgo Martim Gonçalves e do inovador músico Hans Koelheutter. Glauber Rocha então preparava seu primeiro curta-metragem (*O Pátio*) em 1959 (seu primeiro longa é *Barravento*, de 1962). Em 1967, JMB testemunha *Terra em transe* sob a ótica glauberiana. O fato do filme tratar de um poeta envolvido com política, as metáforas do Brasil (reflexos talvez da ligação de Glauber com Sarney) traz embutidas várias rupturas no meio da ditadura, faz-nos pensar nos recursos desenvolvidos também por JMB.

Uma nova leitura da cultura se anunciava. Nos Recife dos anos 1970, grupos musicais como o *Ave sangria,* o *Aratanha azul,* artistas como Alceu Valença e Geraldo Azevedo davam o *tom* da *cena*. No teatro o diretor José Francisco Filho merece destaque com montagens como *Os escolhidos*. Hilda Hilst fala sobre sua peça:

> Pretendi mostrar o que foi feito na cela da fome em Auschwitz, Alemanha. Foi muito difícil. Se os meus personagens parecem demasiadamente poéticos é porque acredito que só em situações extremas é que a poesia pode eclodir viva, em verdade. Só em situações extremas é que interrogamos esse grande obscuro que é Deus, com voracidade, desespero e poesia.[15]

JMB além de poeta escreveu textos que também foram teatralizados e lançou alguns filmes com um estilo muito próprio, relaciona Godard e as inovações glauberianas (inspiradas dentre outras fontes em Eisenstein e Rosselini), numa espécie de diálogo com as vanguardas. A arte de Paulo Bruscky também dialoga de certo modo com o fazer artístico jomardiano, no sentido de promover interrelações entre literatura e artes plásticas. A forma toma ares através de colagens onde o artesanal e o industrial se misturam com múltiplas possibilidades. Observe-se esta página do *Escrevivendo,* que poderia servir como "capa" ou frontispício:

Fonte: Britto, 1973, p. s/nº

Lembramos aqui da escrita caligráfica, os caligramas de Guillaume Appolinaire. O Escreviver seria uma vanguarda viva, uma visão de arte. Essa escrita, ou o objeto livro seria o renascimento diferenciador que se faz no gerúndio "renascendo" na esteira das vanguardas. A desconstrução e o espelho reverso, um *livro-processo,* (assim chamado em referência *ao Poema Processo,* ligado ao Neoconcretismo). Folhas soltas, algumas *não numeradas* e escritas em caligrafia pessoal (ideia das folhas soltas, permutáveis, já fora sugerida por Haroldo de Campos em 1964, na série *Galáxias*, também publicada na revista *Invenção* - nº 4, dez.). Não é exatamente um livro *com* poemas. Trata-se aqui de uma poeticidade muito específica. Neste trabalho de 1973, JMB usa para desenvolver seu pensamento sobre a

cultura, em especial sobre a vanguarda nos seus rumos pós-1968. Detecta-se, em várias dessas páginas, uma estética poética que tem reflexos das experiências de Mallarmé e que se estende ao *Paideuma* dos concretistas paulistas, numa relação crítico-dialética. Essa aceitação básica de uma sintaxe relacional-visual também faz do autor um *poeta inventor* a utilizar a potencialidade revolucionária da literatura ligando-a ao seu lugar / tempo de modo participante.

Numa hipótese inicial poderia ser sugerido que há, em JMB, a necessidade de sacudir a sociedade como um todo através da palavra de cunho heraclitiano ou no viés de Joyce (palavra *riocorrente*, *riverrun*, do *Finnegans Wake*). A poesia aqui não é o objetivo último. Ela se escreve como poeticidade e focaliza uma ou mais funções secundárias da prosa. Temas como progresso e semiótica, no meio de tantos outros, permeiam-na, em crítica permanente ao escapismo. Por outro lado percebe-se nela uma espécie de *festa lúdica*, uma relação de intermitência com a sintaxe lógico-discursiva, buscando novas conexões entre as palavras. Constata-se neste *Escrevivendo*, por exemplo, a referência ao Concretismo, no sentido de uma linguagem que "inverte os termos saussurianos", como sobre ela afirma Grunewald[16], ao referir-se ao filósofo suíço que fundamentou a teoria do estruturalismo. Sintagmas e paradigmas são redimensionados nas páginas do livro de JMB. A própria ordem das páginas, soltas, numeradas ou não, sugere a (re)construção através do jogo, da fala primeira, possível grau zero. Cada página concluindo-se em si mesma abre sempre possibilidades de novas combinações. Mas o que é original e o que é influência nesta literatura? É o que veremos.

O crítico João Alexandre Barbosa, na coletânea *As Ilusões da Modernidade* (São Paulo: Perspectiva, 2009), cita João Cabral como sendo um autor que tratava a poesia como signo autônomo e de comunicação, e Haroldo de Campos como aquele que buscou a "traduzibilidade de espaços e tempos num percurso de linguagem no qual, constituem uma meditação sobre a qualidade da história que importa para a leitura da poesia"[17]. É justamente destes dois conceitos que trataremos agora, em relação à produção literária de JMB. O "texto esponja" e ao mesmo tempo o "texto pedra": como se operam convergências e divergências nesta produção / espaço criador de enigmas discrepantes, capitaneados por um operador que mantém a linguagem do texto sob domínio, transformando o *dizer* em *reflexibilidade* que tanto absorve (esponja) quanto resiste (*pedra* cabralina em original alquimia finissecular), buscando entre a angústia da influência e o brilho da originalidade, a implicação de quem a lê.

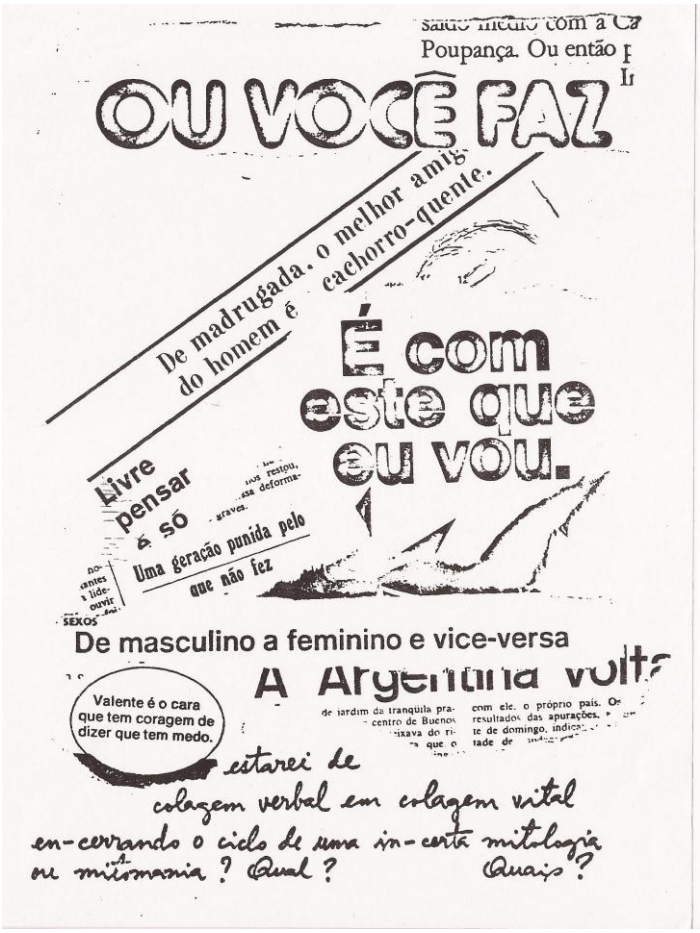
A consciência (responsabilidade) social e de classe, apresenta-se principalmente enquanto consciência de cultura, o ser em suas interseções, relações circunstanciais. Entre a

voz do sujeito-poético e uma possível voz social instalar-se-ia a *ambiguização da referencialidade* que também expressa as (in)adequações de relacionamento entre o pensador e a sociedade, em multiforme volatização do "eu" enquanto *personalidade*. A linguagem (dessacralizada) refletiria o impasse e as múltiplas possibilidades da lírica (o que não exclui a antilira). O texto em meio ao jogo dos elementos textuais, recifra-se, não se quer eco de respostas antigas, põe a própria crise da representação em vórtice linguístico e a referencialidade em torvelinho antimetafísico. O estranhamento gramatical diante das símiles e das oposições obriga o leitor ao *exercício* (o qual o próprio autor pratica). O leitor, mergulhado na linguagem jomardiana é conectado a uma rede de percepção, numa tessitura que expõe seus bastidores sem esquecer o mundo e as respostas precárias que são oferecidas sobre diversas questões existenciais. Tem-se assim a convergência entre textos possíveis, em pastiche, paráfrase, paródia, citação alusiva.

O ser do sujeito-poético em interlocução com a *outridade*, combate a mímesis individualizadora e a representação de cenas e personagens em figuração mítica. Propõe a desdramatização, sem *psicologismos*, no ludismo como prova dos nove da modernidade brasileira (com olhos livres). Assim essa escritura jomardiana não se preocupa em nomear coisas, antes dissolve nomes, funde termos multiplicando possibilidades da realidade e da linguagem (pondo a referencialidade em constante *deslizamento*). Se o referente quase nunca é tranquilo neste texto, a presença da coletividade também está em tensão permanente com o sujeito-poético que usa constantemente várias linguagens sem deixar que sua consciência se dilacere pela diversidade de espaço e tempo, ou que haja uma dependência (entre a história e esta poeticidade).

O termo *escrevivendo* remete ao emblemático 1968: Assim José Lino Grunewald intitulou sua própria obra poética, *Escreviver*: Viver, ver, escrever (*Correio da manhã*, 04.02.1968). Arte e vida ao mesmo tempo: um *viver viçoso*. O funcional e o belo em significação social: O esteta aqui seria dialético, agnóstico e conhecedor da teoria geral da informação e dos conceitos fundamentais da semiótica.

A arquitetura textual jomardiana apossa-se de textos e estilos alheios através de alusões, apropriações. Seu pensamento, aí, se dá *com* e a *partir* deles, em *re-presentação*, trazendo-os para o seu *escreviver* onde a recusa do sujeito põe em xeque a noção de autoridade (o que inclui a linguagem). A antropofagia se estende abissal entre a prosa e a poesia em *enigmagens* festivas, provocadoras. Observe-se esta página do *Escrevivendo*:



Fonte: Britto: 1973, p. s/nº

Trata-se de uma colagem utilizando recortes de jornais e revistas (trabalho dividido, neste *Escrevivendo*, com Thelma Cidade e Ofélia Rodrigues). As manchetes ironizam: "De madrugada, o melhor amigo do homem é o cachorro-quente", "uma geração punida pelo que não fez", "de masculino a feminino e vice-versa", "valente é o cara que tem coragem de dizer que tem medo", "é com este que eu vou". Orações que certamente trazem à tona o tom de *escracho* diante da situação atordoante em que se encontrava o Brasil na virada dos anos 1960 para os 1970. Em escrita cursiva, lê-se: "estarei de colagem verbal em colagem vital encerrando o ciclo de uma incerta mitologia ou mitomania? Qual? Quais?".

No *Escrevivendo*, JMB coloca em dissecação poético-fenomênica, em crise permanente o conceito tradicional de literatura. Dissolve-se a aura do poeta e o texto assume a primazia, o primeiro plano, a linguagem (em originalidade e na estrutura do texto) *despoetiza* o poema. O uso da técnica de paginação, a tática das manchetes, o método particular das montagens jomardianas, neste livro, refletem uma experiência dinâmica em termos de espacialização, na dialética de imagem, termos, sonoridade, visualização, montagem de efeito, embaralhamento. Aqui a poeticidade trabalha expondo paradoxos, pondo o humor em

interface com o cinismo ideológico vigente (a ditadura militar), utilizando-se de um conhecimento profundo do idioma-base, numa espécie de balé do intelecto em meio às palavras-valise, a seriedade do trato com o lírico sem esquecer do ridículo, do humor e da ironia (justamente o que se percebe neste método jomardiano de contrapor imagens).

As perspectivas de uma época não tornaram a poeticidade jomardiana rarefeita em suas ideias, estilo, pesquisa. Desde a publicação deste seu primeiro trabalho em poeticidade até 2011, tem-se nele o pensador como "antena da raça", no dizer poundiano, como num filme de Godard (*O vento do Leste*) no qual o cineasta Glauber Rocha aparece na bifurcação de uma estrada, onde nada se define, nada acaba, para um poeta participante em plena vontade de jogo. Contrastando com a poesia puramente discursiva ou metafísica, esta poeticidade prefere livrar-se de velhos jargões, evitando "poetizar" por demais o poema e trabalhando com recursos instigantes de pontuação, técnica de repetição. Inserido, no que Décio Pignatari chamou de *geleia geral brasileira* (em 1967, e que e Gil e Torquato Neto releram), JMB traz da filosofia, do cinema e da psicanálise alguns *argumentos* e *técnicas* de abordagem que dinamizam a ligação entre política (num sentido amplo) e vanguarda artística na sua literatura. Sem se enclausurar no culto à forma, opta por um ponto de vista longe do meramente técnico (embora se perceba rigor em várias das suas construções). O *Eu* é mantido a uma calculada distância ou apresentado em múltiplos cruzamentos.

Com relação ao hermetismo, em possíveis passagens deste livro, e da obra jomardiana como um todo, é bom lembrar que o horizonte teleológico (finalidade, sistema de relações, fins) oferecido pelo período tinha como características: o híbrido, o lúdico, fazer o leitor pesquisar / jogar com novas possibilidades, através dos seus enigmas, ironia, perguntas cheias de entrelinhas propositalmente/ estrategicamente localizadas. O humor aí presente também liberta a linguagem de qualquer camisa de força.

Tal e qual o Tropicalismo, que combatia a simplificação e mergulhava na contradição, este livro de 1973, traz um exercício reflexivo dos conturbados anos 1960; o autor transforma assim, a sua produção num signo de alta complexidade por onde passam várias orientações. Longe do *descompromisso*, a fusão de vários níveis, inclusive o circense (que será trabalhado à exaustão no seu filme *O palhaço degolado*) estabelece-se contra a estagnação do pensamento intelectual diante da tragédia nacional daquele período (e de outros). O festim que se instala no texto jomardiano incita o leitor à mudança. Muitas vezes estes textos aparecerão "encenados" pelo próprio JMB, nos seus super-oito e vídeos posteriormente. A lógica inclusiva, o signo da revolta, a linguagem erótica e irada têm como alvo a intolerância.

Sua ótica semiológica incorpora materiais os mais diversos à vontade construtiva. O que vai se comprovar nos seus livros seguintes, onde também desestabiliza os limites do poema.

A intrepidez espiritual do seu sujeito-poético, sua desenvoltura, desprendimento, faz parecer que a poeticidade devora, se sobrepõe ao autor. A maneira que se formam os ritmos, imagens, frases, do texto (que se faz coletivo, vontade ativa, palavra em formação), provocam no leitor ou ouvinte (como por exemplo, as letras desenhadas do *Escrevivendo*, as ilustrações ou formatações) a sensação de estar apreciando uma performance, um teatro, onde construção e desconstrução se enredam. Falar aqui em gesto textual do autor, suas referências, suas "instruções", o interdito, suas conexões, sua teatralidade semântica, é lembrar que a leitura vai inaugurar o espaço do sentido, fabricá-lo em relação de desejos e de signos. Aí qualquer unidade vira jogo, reconstrução através da subjetividade, o texto como ressonância de imagens, palavras da carpintaria *cênico-mnemônica-intelectual*. Tal interface com a significação que vem do outro (o produtor do texto), na movimentação dos signos, faz surgir o espetáculo (das significações) através da reorganização. O texto, quando recebido fora do contexto, no caso de JMB, exigiria práticas interpretativas que o tornassem auto-suficiente, independente. Assim a hermenêutica que avance sobre ele terá de trabalhar com conceitos de rituais performáticos dentro da sociedade. Seu caráter interativo e seu processo vêm associados a dados extratextuais, exigindo reconstruções permanentes. É texto-móvel, interminável, cujas costuras e remissões conduzem o leitor a um *espetáculo* onde ele também é um escritor potencial que tem o poder de desterritorializar. É o texto-roteiro, a redesenhar fronteiras.

Nossa tese é de que o discurso poético jomardiano é assim dramatizado e traz o discurso de Poder para dentro de si, usando a linguagem como performance combativa, realizando as coisas através das palavras. JMB seria o poeta performativo (responsável pela abordagem performativa) em ato proposital, intencional, em pragmática relação (entre intérpretes e signos), a fazer do ato linguístico uma performance fora da falsidade ou verdade, entre a comunicação e o escândalo. É a literatura como um ato de fala onde o leitor entra com a ilocução, forma particular de expressão, reconstruindo ou analisando do modo que o autor propõe. Tal *recepção ativa* por parte desta "comunidade" (leitores) dá-se dentro de determinado contexto. E aqui se pode falar de uma voz mais didática do que autoritária na relação voz poética / leitor e assim cada leitura sugere uma performance. Em tal construto dá-se o convite à interpretação. Como um jogo mimético, em comunicativa troca intuitiva, transformando o texto poético num índice verbal de ações com objetivos imediatos e globais onde a performance literária usa a vida social como base, suporte, matéria, em

autorreflexividade que abala a estabilidade e lança a percepção em volúpia libertária, fluxo, carnaval de interrelações.

A página jomardiana faz-se assim palco também de novos sentidos, intersecções no plano semiótico para se ler em voz alta, e, às vezes, ouvir o som para talvez compreendê-la melhor, como no texto teatral. Colocando vários suportes em conexão, em ação nova, trabalhando os signos disponíveis em dinâmica que aponta para um caudaloso rio informacional, onde ninguém se banha duas vezes. A densidade e rapidez de tal circulação é igual a dos atores (da comunicação) em interferência, em espiral de sonoridade e sugestão de gestos que não apontam para o clássico, nem para a nova escritura e sim para novas possibilidades de comunicação poética sem a obrigação de hierarquizar o que é essencial e o que é acessório, projetando e exprimindo diversidade de saberes disponíveis, a se reordenar.

A história de JMB, os interesses, interrogações, enunciações anteriores são postos em proximidade. O texto sugere, retrabalhada em tempo real, uma *emergência coletiva* permeada pela diferenciação das singularidades, no tabuleiro lúdico de posições relacionais não-excludentes, na transcendência textual desta escrita abundante. O que também remete a alguns conceitos de Octavio Paz:

> O poema é um conjunto de signos que buscam significado, um ideograma [...] giramos em torno de uma ausência e todos os nossos significados se anulam ante essa ausência. Em sua rotação o poema emite luzes que brilham e se apagam sucessivamente [...] conjunção instantânea do eu e do tu.[18]

Haveria em JMB um conceito próprio de *poesia*? Recapitulemos: nele a filosofia tem ligação forte com a política democrática (longe dos partidos políticos). Dentre outras propostas, rompe com a angústia no agir, quer existir *para fora*. Parece dizer que o *engajamento* existe quer se queira ou não, afinal ação e inação definem o ser e quem cala, consente. Então, se tudo é de algum modo político, este é um texto que se introduz combativo à supressão da liberdade. Daí reagir a alguns pontos de vista que se apresentam como universais. Nota-se também neste *Escrevivendo* certa desconfiança em relação ao estruturalismo, em voga no momento, isso viria possivelmente por se constatar nele uma certa *despolitização*. Seus textos poéticos estão constantemente a promover *deslocamentos* e são políticos não no sentido de estabelecer a "verdade", mas no de extirpar pretensões totalizantes. Inserem-se na representação da verdade/ poder e criticam também a obsessão institucionalizante. Perguntam ironicamente se o poder não é apenas uma ardilosa estratégia nas mentes que o detêm. Tal performance poética sugere em contraponto que cada grupo

realize a revelação do outro. Cada um deles seria sujeito na medida em que realizasse sua ação e sofresse a ação do outro, cada tática dessas prevendo outra tática, desarticulando-a mais ou menos e se fazendo desarticular. No caso específico de JMB esta poesia também se expõe através das aulas que ministra e das quais participa, seminários, livros, jornais, TV, internet, panfletos, cinema, contra a adestração dos indivíduos. JMB, como poeta panfletário dos atentados, por exemplo, teria uma dimensão de uma figura irradiadora que aglutina. Na forma do *lhe dar* e de *lhe trazer* o texto. Ele mal conhece uma pessoa ou não conhece e a entrega um texto. Isso num bar, num encontro de debates, num seminário ou qualquer coisa que o valha, em *qualquer lugar* que ele vá e que tenha uma coisa de *coletiva*, de *reunida*, ele vai levando os textos como um *educador incansável*, como lembrou o professor Paulo Marcondes (UFPE), em depoimento não-editado ao filme JMB, o Famigerado.

Talvez o conceito próprio de poesia em JMB seja o texto como forma de *contraconduta* no domínio do politizável, do liberal ironista, alimentado por uma independência incorrigível, re-significando, redescrevendo, longe da metafísica, em opção política, jogando com as relações entre o sujeito e o objeto, e entre a linguagem e o mundo fazendo com que o leitor/ouvinte reveja a validação de certas "normas", conceitos e leis. Sugerindo que o sujeito faça uma avaliação dos interesses aí implicados. Vê-se nele a palavra-coisa, *palavra-valise* (síntese desdobrável), crítica da vida, fundação do ser mediante a palavra, miragem que, em si, mira a liberdade da linguagem; uma tendência a não se conformar com o antigo. O novo instala-se assim na pergunta. Os espaços físico, ético e afetivo servem de tabuleiro onde modéstia, humildade, ternura, delicadeza, carinho, insuficiência, brevidade, mesquinhez, brusquidão, franqueza e repulsa movimentam-se em peculiar bailado com outras peças (e a conscientização parece ser a peça-chave que comanda o *jogo*). Sua criação remete a um trabalho incessante realçado pelo confronto que o poeta promove entre, por exemplo, percepção / imaginação / recordação, como se observará mais adiante na análise do seu livro *Arrecife de Desejo*, onde através da incitação dos sentidos ao lúdico, o gosto, o contato, a emanação dialogam com a visão e a audição num recorte do tempo e à medida que o objeto do poema vai se desenhando, os sentidos atuam apenas como meio de acesso / reconhecimento do assunto tratado. Ao perder o caráter de "per se" o objeto passa a ser produzido pela imaginação e captado pela mente do sujeito-poético, aí o medo e o nada são tidos como o feio e ele os enfrenta.

Nossa tese aqui é de que o novo e o antigo, o grande e o pequeno, o *belo* e o *feio* ao objetivarem-se (no texto jomardiano), traduzem interrelações, provocam efeitos simultâneos. Os *versos* sugerem a posição de alguém que se coloca diante das coisas para receber os seus

influxos. JMB apresenta os aspectos culturais dos objetos / situações, mas não quer o seu lócus nem no encantamento nem na recusa. A forma, os temas, o posicionamento e a linguagem incitam-no a lidar com tudo como se fosse a primeira vez (desconstruindo conceitos tradicionais, naturalistas ou sentimentais). O acontecer, o concreto e o fatual (o *ser*) surgem em primeiro plano. O poema busca um espaço mais amplo, móvel, aberto, dialético. Enche-se da reciprocidade múltipla dos polos da realidade e ao lançar mão do sentido filosófico, ele duplica o espaço da poesia cuja natureza dialética (entre negatividade e repulsão) termina por *negar a negação* e assim nem o feio aterroriza nem o belo frustra, quando não se pode fruí-lo. O fruir e a repulsão, enquanto transitivos exteriorizam-se aqui para provocar o poético (do sórdido ao sublime, evitando a distorção da visão idealista e esteticista da poesia).

JMB infunde às coisas um sentido humano; não atribui "poesia" às coisas. Estas ao provocarem o poema, já continham em si uma carga poética. O que o texto jomardiano infunde no leitor é a ideia do ser agente criador e fruidor da vida. É poesia como provocação que convida a superá-la. Literatura como prática cultural capaz de modificar vidas, longe da sublimação de frustrações pessoais. A provocação jomardiana retém a negatividade como em estágio insatisfatório e propõe um impulso modificador dessa situação no sentido de superá-la e não reduzir o mundo ao *seu* mundo. Na verdade é mais poesia de combate do que de simples fruição; abrange espaço vasto na virada do milênio, denunciando mais do que celebrando a existência, vista como uma sequência renovada de desejo – conquista – perda.

1.4.1 Verbivocovisual

Da poesia concreta o *Escrevivendo* traz o uso de neologismos, a decomposição das palavras, o peculiar aproveitamento do espaço em branco da página. Nota-se nele também algo da *Instauração – práxis* (palavra como organismo vivo, como pedia Chamie, geradora de organismos vivos: novos vocábulos, o texto *contaminado* por vários aspectos, na *concretude* do mundo). Os discursos são recriados nestes textos jomardianos com a intensidade da fala. Seria a escrita transgressora- poética da ação, contra os intelectualismos: poesia-práxis se abrindo para as contradições históricas, existenciais, a desconstruir conjuntos de "sistemas estabelecidos", como em Mário Chamie (1974). O diálogo de JMB com o movimento do poema-processo, desenvolvido de 1967 a 1972, cujo primeiro manifesto foi publicado na Bahia em 1968, representa mais uma prova do seu contato com grupos de vanguarda, no caso

deste destaca-se o lado urbano, a civilização técnica. Neste *Escrevivendo*, por exemplo, tem-se tanto a ideia do objeto artístico reproduzível, quanto o texto em duplo registro, afastando-se do antidiscursivo, mas atraído pelo *poema-em-si* como realidade *verbivocovisual*. Poema utilizando-se até de recursos gráficos outros que não as letras. A fragmentação de palavras, associação de vocábulos pela aproximação fônica, atomização de partes do discurso, ruptura com a sintaxe tradicional, o ludismo sonoro, dentre outros recursos, propõem, em permanente pesquisa semiótica, novas relações sintático-espaciais e também preconizam um *Estado Revolucionário*. Dácio Galvão considera o poema-processo como o último movimento que produziu o novo, vertente que foi da poesia concreta, transpondo e retomando as experiências de 1922, contra o verso "bem feito", indo desde o significado da palavra até a exploração mais ampla do universo sensorial e visual, transpondo a palavra, em linguagem própria que se expressa e expressa. O que JMB pratica no *Escrevivendo*, lembra o que o carioca Wlademir Dias-Pinto fez em relação ao concretismo (o livro *A Ave,* de Dias-Pinto, de 1956, era composto por folhas soltas e uma alta carga de sugestões gráficas, uso de várias linguagens).

Também não se pode esquecer Mallarmé por força do uso que JMB faz nos seus textos do espaço e dos recursos tipográficos ou e. e. cummings (estilo não usual de escrever poemas, muito particular de se utilizar das maiúsculas, da pontuação, interromper frases, ou palavras aparentando pouco sentido até que sejam lidas em voz alta, por exemplo).

A atitude lúdica e o *enigmatismo* estendem-se quando ele coloca em atrito a *palavra-energia* (que pede a ação do leitor no processo de multissignificação que o poeta estabelece ao relacionar palavras), a informação, a estética e a semântica. Instaura-se a dimensão experimentalista. A alienação e a tradição são discutidas sem que se acentue o simples formalismo. Vê-se nele, como pedia a instauração – práxis, uma visão crítica da realidade brasileira. Cedo, ligou-se ao grupo do Rio Grande do Norte que trabalhava o planejamento assumido no movimento do poema – processo lançado em 1967, que propôs a conscientização pública através de uma nova linguagem, nova codificação para o texto a partir do processo não só das palavras. Mas afasta-se completamente em outros aspectos. Ele não dispensa, como já afirmamos, o signo verbal. Não é exatamente uma poesia rotulada de marginal, mas em seu caráter artesanal (*Escrevivendo* eram fotocópias, páginas soltas e envelopadas) traz a "atitude opcional" ao esquema das editoras e livrarias. É poética do cotidiano, prosaica, eclética, intertextual, oralizante e permeada pela simplicidade linguística que recusa o "complexo grafocrático", para usar um termo de José Guilherme Merquior em *O fantasma romântico e outros ensaios.*[19]

O aproveitamento do espaço se dá de forma lúdica, como também o eram os happenings dos anos 1960. Os textos jomardianos intervieram como agentes a instaurar estratégias de deslocamento e ruptura:

Fonte: Britto, 1973, p. s/nº

O sujeito poético aqui questiona também o leitor sobre o potencial vanguardístico que titubeie entre o operante e o modismo. JMB propõe criticidade acima da real criatividade. Crítico, ele escolhe a diferença para nuclear os seus projetos e estabelece também diferenças entre realismo (o presente explícito ou latente), o "passado que nos enraíza", a ambientação que nos situa espácio-temporalmente, o plurifenomênico, e o meta-realismo, ou seja, projeção do imaginário operante a produzir novas realidades (pelo nível da consciência possível, superação). Daí a necessidade da vanguarda não ser consumida só pelos seus pares. Sugere que as obras produzidas pelo trabalho real do homem em condições determinadas o faz não operário de si mesmo, mas daquilo que, de várias maneiras, lhe escapa e de que só posteriormente se apropria. JMB rompe com a distinção entre o ofício poético e todos os outros aspectos do trabalho humano. Nele a arte é também contradição, na qual a realidade interior e a exterior estão em processo e aí o presente e o passado deixam de ser contraditórios.

Ele (re)trabalha o conceito de ação em textos que representam as "energias do corpo", "cansaço da alma", "exaustão do espírito", "imaginação corporificada", "como se toda escrita fosse um **escrevivendo**/ Escreviver?"[20] Retorna a Gullar, que contrapôs no seu livro *Vanguarda e subdesenvolvimento, Ensaios sobre arte,* o conceito de "obra aberta", urdido por Umberto Eco, ao "realismo crítico", de viés lukacsiano, que vê a arte como *reflexo e transfiguração* do mundo concreto (enquanto Eco amplia este conceito às "experimentações") e pergunta: algo como a comunicabilidade é questão de conteúdo? Que *efeitos* sobre o público são desejados pela vanguarda?[21] Quando retoma *Morte e Vida Severina* (Cabral), *Construção* (Chico Buarque), JMB cita os concretistas e a arte *engajada* ou menciona a montagem de *Galileu Galilei* (de Bertolt Brecht) pelo grupo *Oficina*, como "obra-prima, sem dúvida", um dos seus objetivos seria desconstruir: "a vanguarda se renegaria pelas suas obras-primas?"[22].

Os três pontos de interrogação (da reprodução mencionada) praticamente transformam a segunda pergunta em denúncia: vanguarda que não é participativa (e permanente, não programática) seria consumo de elite. É *tigre de papel*. Aqui o texto de JMB sobre vanguardas, dialoga com o de Mao Tse Tung (1956), onde se propunha que alguns países das Américas, Ásia e África lutariam contra os EUA até o fim, quando o *tigre de papel* seria destruído (até pelo vento e pela chuva). Não há ditadura permitida nos poemas jomardianos que buscam atravessar a relação triangular objeto / leitores / crítico através de uma renovação de procedimentos. O diálogo com as Vanguardas inclusive com o grupo concretista paulista, seus conceitos de negociação e exibição não necessariamente ligados à escritura (e outras práticas culturais postas em prática nos anos 1960) se refletem neste *livro-processo* de JMB. O *Escrevivendo* é produto direto da dinâmica de aula, com poesia de vanguarda e ainda sob efeito do Tropicalismo e da experiência neoconcretista. Esta obra faz-se intervenção cultural, enquanto expressão que é de uma escrita de persistência ativista. Retrabalhando a aparência estética dos seus poemas, JMB neste seu livro de estreia (como poeta), contextualiza seus versos no ambiente histórico-cultural e segue "escrevivendo", como se a vanguarda estivesse "fechadaberta para balanço". Fundindo sentidos contrários ele articula, põe em xeque a atitude dos concretistas e de Gullar. De que maneira o grande público poderia consumir a vanguarda se ela ainda permanecesse por condicionamento educacional, ligada ao plano dos intelectuais?

Fonte: Britto, 1973, p. s/nº

Aqui surgem diversas opções e o leitor é obrigado a girar a página ou inclinar a cabeça. “Perigo” se cruza com “palavra”, “gritar” fica no “grilar”. Medo é uma sigla. Cultura escreve-se com “K” (o que remete ao sentido freudiano, retomado por Marcuse). A palavra “nada” tem seu último “a” separado por barras, como se houvesse um hiato até dentro do nada.

Os *andaimes* que são usados na produção jomardiana são desconstruídos em pleno processo de feitura dos textos. Por exemplo: a própria concepção freudiana do inconsciente é colocada em relação ao sujeito na busca do outro. Freud é assimilado também como pensador da cultura, na psicanálise da cultura em espaço sujeito a intempéries. Quanto à legitimidade das perspectivas propostas pelo texto novo (de JMB), que não deixa exposta uma metodologia de análise estrita, ou uma específica técnica de análise: ele apresenta-se mais como um excitante estudo do fenômeno do mundo. Este é o seu *corpus*, isto constitui o seu *dado*. Suas técnicas de análise são geradas a partir da própria abordagem do objeto. Há nele uma espécie de *controle epistemológico* que diferencia o fenômeno concreto do *arbitrariamente* postulado. Dá-se a coerência entre os meios e os fins, na produção textual. Vem o máximo (em relação

ao objeto) e o mínimo fica para os *conceitos*. Os aspectos do objeto e sua especificidade não separam o que ele tem em comum com os outros (objetos). A poeticidade jomardiana convoca variadas *táticas* em vez utilizar a técnica como um racionalismo que vai procurar o que já sabia desde o início da busca.

Tanto as circunstâncias temporais quanto o próprio tempo da linguagem poética aqui parecem redefinir-se a partir da *instância do texto*, na fenomenologia da composição, revertendo a linguagem poética a uma investigação (quanto aos seus limites, em simultaneidade), catálise da experiência na cultura, como na palavra-montagem de Joyce, na esfoliação das palavras, fônicas conglutinações, palimpsestos.

O *leitmotiv*, crítica da cultura brasileira, surge assim em produção que também é *contracultura* (segunda metade dos anos sessenta e início dos setenta) e o autor propõe a transformação a partir do sujeito (que se fazendo objeto de reflexão mudaria o mundo mudando primeiro a si mesmo) que deveria liberar o seu espírito, o seu corpo, enquanto atitude política, longe do escapismo ou de vazio cultural. No eixo sintagmático está a "palavra", em cruzamento paradigmático está o "perigo", como oferta enganosa no campo semântico, oferecido talvez pelo condicionamento. Na troca de uma letra abre-se o abismo gritar/ grilar, como no quadro *O grito*, de Munch, o sujeito é elemento deslocado e provoca, ele também, deslocamentos em meio à institucionalização do M.E.D.O.

A contracultura que JMB (também) representa é a de uma época em que tudo florescia em esperançosa efervescência; ele pratica e contesta, simultaneamente, este furor no plano dos códigos verbais. No seu texto não há corpos mortos e sim restos dos vivos. Ele bebe da fenomenologia e é *proprietário* de seus prazeres, das suas aflições. Sabe que, ao modo de Wittgenstein, a gramática é enganosa quando sugere que ter dor pode significar que é a mesma ideia de "ter" (posse) um objeto, daí a necessidade de descondicionar o grande público.

Também os três curta-metragens iniciais de JMB dão continuidade, no ano seguinte, a este processo que se propõe libertário-pedagógico. Em nossa tese afirmamos que o público-alvo de JMB, embora seja minoria, enquanto leitores ligados a círculos acadêmicos, torna-se em número maior e cativo quando pensamos que ele estende suas publicações às aulas e aos encontros, o que inclui abordagens até nas ruas, com a distribuição dos *atentados*, onde ele atualiza sempre o que se viu e divulga o seu desejo de descoberta e inovação. Seus jogos linguísticos inserem a dúvida permanente em relação ao que se poderia chamar de destino coletivo, mas não abandona o encontro social. O tom de manifesto ajuda o trato de temas interditados ou colocados como de difícil compreensão. O modo como JMB representa o

Brasil no contexto vanguardístico do seu momento traz o viés do humor sério, o que o torna ridículo para intelectuais do siso, que também não levam a sério sua circulação marginal na malha urbana. Nossa tese é de que JMB, a partir deste *Escrevivendo,* tenta abrir novas perspectivas dentro da literatura nacional, no sentido de lançar, a partir de uma cidade periférica, como Recife o era então, um expoente que proporcionaria, quando bem entendido, acalorada discussão em torno de temas que vão da linguagem vanguardista ao nacionalismo pós-moderno, à cultura popular "interpretada" pela erudita, da psicanálise à pedagogia. Vejamos esta página que propõe a discussão sobre o papel da mídia contemporânea no contexto social desta produção:

Fonte: Britto: 1973, p. s/nº

Através do círculo que lembra o globo no interior da bandeira brasileira, o poeta, nos moldes de Marshall Mcluhan valoriza tanto o meio quanto a mensagem. É como se expusesse um tema a ser discutido numa aula. Trata-se de um *texto gerador* de várias discussões num momento que a mídia era usada pelos militares para alienar os consumidores passivos. O poema aqui surge como tema-gerador. Imaginam-se imediatamente algumas resposta e novas perguntas que surgem a partir daí. Abre-se o espaço construtivo e as perspectivas são sugeridas a partir da própria interrogação, numa obra de arte que não exige mais uma "aura". O caráter de escrita cursiva ainda torna a comunicação mais "viva", lembrando que o texto se aproxima através de uma atitude que se diz produção do novo ou, pelo menos, do re-novado, de um projeto instaurador, vanguardista que inclui o leitor ou ironicamente *tratando-o* (política, pedagógica e poeticamente) em meio à sociedade do espetáculo, do consumismo. A

quais horizontes de expectativas esta literatura responde ou interroga? Para refletir sobre isto retomemos alguns itens que são discutidos por JMB, neste *Escrevivendo*:

> 1 – o público (pequeno ou grande, elitista ou medianamente médio) tem como matriz de comunicação os códigos da língua, do idioma, da verbalização, da discursividade linear;
> 2 – Os autores de vanguarda pesquisam / descobrem / inventam a multiplicidade de linguagem... sonorovisuais, grafic / orais, dos gestos, dos objetos e dos não-objetos;
> 3 – da linguística para semiologia: da língua para as linguagens: para as metalinguagens ou linguagens autocriticadas[23].

Podemos observar que este *Escrevivendo* interroga-se como obra voltada para a ressonância renovada na leitura, liberta o texto da matéria das palavras, confere-lhe uma existência atual em diferença e/ou diferenciação. Tais textos são tentativas de intervenção, atitude de pesquisa sistemática. Em muitos deles não se pode ignorar o aspecto sonoro-musical ali contido, fazem-se espaço de discrepância e confronto, inserem-se no périplo vanguardista como que fechando um ciclo que se abriu em 1922, e continuou em Cícero Dias, Ascenso, Vicente do Rego Monteiro, João Cabral, os irmãos Campos, Pignatari, pondo-o em crise constante, permanente, algo como uma certa *violência retroativa*, em *neocubismo literário*, tornando dissímiles as influências. Este amálgama de palavras, esta fragmentações, disposições espaciais, experimentações linguísticas apresentam-se numa linguagem construtiva onde o objeto ganha o primeiro plano e o poeta/ produtor de texto não se quer circunspecto, taxonômico/classificativo ou niilista. É poesia inventiva no seu desenho e construção que traz perguntas às "respostas prontas" da sociedade brasileira em plena ditadura. Alguns intelectuais, no acirramento *pós-1968*, viam "alienação" na Tropicália, como Augusto Boal (posteriormente criticado por JMB, numa atitude de não se deixar subjugar pelos que submetem a arte às suas finalidades ideológicas imediatas, o CPC, por exemplo).

1.4.2 O corpo na Tropicália

> Se a entropia, segundo Umberto Eco, é a medida da desordem e do inesperado, a linguagem da "Tropicália" é entrópica de ponta a ponta. A linguagem da *Tropicália* é uma convocação desinibida de referências, temas, palavras, ruídos e frases de universos isolados no espaço e no tempo. Nela, o presente está no passado, o passado no futuro e vice-versa, segundo a excitação e a intemperança própria de certo temperamento tropical. Ergue um painel histórico confrangido, oferecendo em bloco, como se o ouvinte permanecesse num ponto ideal de equidistância face um panorama tumultuado de fatos, coisas e acontecimentos. Seus cortes e recortes abarcam citações e transcrições sem elo numa familiaridade convocada e invocada de convivência significativa. (Mário Chamie).

A palavra-conceito "Tropicália" (criada por Hélio Oiticica, em 1966-67) define um novo sentimento na cultura brasileira que também tomou JMB. Tal identificação se dá em forma de desdobramento das experiências vanguardistas com propósitos diferentes entre si. *Nostri Succhi*, o Tropicalismo foi uma árvore de mil frutos, "ninguém melhor instalado para sentir-lhes o fedor do que os fuçadores de raízes [...] vim com um show descontraído, olhando para as pessoas [...] olhando descontraidamente para o presente [...] para o passado comigo dentro", diz Caetano[24], em artigo publicado no jornal alternativo *O verbo Encantado*, n. 5, 1972, Salvador, Bahia. Qual Glauber, a sugerir que política e a poesia são demais para um só homem, Caetano tem um papel (que se afasta do porta-estandarte ou bode expiatório) de líder intelectual de uma geração, na miséria da intelectualidade brasileira, no final dos anos 1960. Ele leu nos jornais e revistas a frase 'é proibido proibir", uma pichação de maio de 1968, em Paris e intitulou assim a canção que inscreveu no Festival da Globo e fez daquilo um *happening*, chamando o júri de incompetente e a plateia de burra. A canção não é típica da Tropicália, porém retrata o clima em que se deu a afinidade de JMB com aquele grupo.

A Tropicália era contra a *paternalização* cultural asfixiante, reacionária, o fascismo cultural, o "folclore do verão carioca", a "pureza" na cultura brasileira do "bom crioulo". Outro fator marcante na trajetória de JMB foi o encontro com Gil, que pouco tempo depois estaria no exílio, *on the road*, em lugar nenhum. Naquele período a crítica reacionária apontava o trabalho do baiano como desarmonioso, inautêntico e incômodo. O intelectual posiciona-se então diante da "suculenta e colorida pasta de miséria tropical, sal, mal, mel, fel e fé" (a *geleia geral brasileira*), depois que a embaixada brasileira o declarou uma *persona non grata*, rejeitando falsas benesses do governo militar: "se a machadada tem que ser dada, marcha será dada [...] não há nada para ser premiado [...] somos todos muito pobres [...] estou longe, vendendo minha miséria para comer", declarou o compositor (Gil) em Londres, em carta publicada em *O Pasquim*, n. 39, 19-25, mar. 1970[25]. É bom lembrar que *O Pasquim*, jornal alternativo, nos quinze anos da sua existência, enfrentou o Governo usando uma linguagem popular e franca, mas também tinha preconceitos em relação ao homossexualismo e contra alguns vieses do feminismo, por exemplo.

É neste clima que é gerado o *Escrevivendo*: de Paris, 31 de maio de 1969, Hélio Oiticica escreve (em inglês) o artigo *Tropicália: O problema da imagem superado pelo problema de uma síntese*. Trata-se aqui do que seria uma análise da Tropicália enquanto "imagética brasileira" e (paradoxalmente) a possibilidade de superação desses mesmos elementos: "para mim, como urgência cultural, era da maior importância [...] compará-la com a influência americana e subverter o domínio desta influência"[26]. H. O. resgata coisas

deixadas de lado pela ostentação burguesa: flores de plástico, samba, papagaios, e dá nova forma a coisas mais profundas. É isso que JMB também faz com o seu texto, na relação que mantém com os processos de formação cultural, sua pós-antropofagia, cujo limite de síntese é variável, não ficando preso a fronteiras estáticas, mas conectado em nova relação com as raízes populares, em corrente contrária ao conformismo, testando a eficácia revolucionária da arte.

O Brasil (na virada 1960/1970, quando o *Escrevivendo* foi produzido) estava vivendo a *luta* pela democracia (com toda a carga ideológica possível). Autores como Chico Buarque e Ferreira Gullar serviam como *guias intelectuais*, cada qual ao seu modo. O exílio de Arraes e Paulo Freire trouxe a evidência da luta. A explosão da Tropicália acentuou o desbunde. O carnaval embriagava a tirania, desnudando-a, propondo-lhe novas atitudes. Músicas como *É proibido proibir* com Caetano e *Os Mutantes* serviam de parâmetro. O mundo era outro. Glauber cita *Martín Fierro*, poema do argentino José Hernandez, escrito na *língua do povo* e que trata do caráter independente, heroico e sacrificado dos habitantes dos pampas, no seu filme *Terra em transe* (Trilha estadunidense/ jazz, *macumba*, ópera, canto lírico, tiros...). O clima de 1968 era explosivo e assim era o filme. A "negatividade inovadora" concretista, já soava como vanguarda "integrada-quase-oficializada". É neste contexto que JMB estabelece, em contraposição, o comportamento escrachado, autogozador, "empulhativo", de cunho anarconiilista, como pergunta ao 'transbunde" tropicalista, lidando com a transgressão de forma criadora, inventiva. Os artistas-processo rasgavam obras-primas dos poetas da literaticidade, e a peça *Roda-viva* de Chico Buarque, ou o antidiscurso (na *antiapresentação*) de Caetano em *É proibido proibir*, e até o assim chamado lixo cultural serviam de estopim para toda *culturanova*, toda *deskulturação*: do lixo cultural *vivo*, mas afinal: "Seria possível complementar uma produção de vanguarda através de uma didática vanguardista?"[50], pergunava-se JMB, cuja ironia vinha também contraposta ao fracasso do plano das esquerdas (que foi do final dos anos 1950 até 1968). O que ele chama de vanguarda permanente se posicionava contra os ditames ditatoriais do consumismo. Seu projeto de uma didática de vanguarda se instaura numa escola sem paredes (adaptando-se *paulofreirianamente* ao público, sem concessões empobrecedoras), como política cultural em processo (que não se quer obra fechada), com possibilidades de outras versões, "manuseios"; obra a se realizar, projeto, obra-se-realizando-desrealizando-se: por meio de todas as aproximações entre arte e vida. Arte do instante. *Artevida* como antiarte. "Quando colocaremos a didática em processo permanente?"[27]

Vejamos como podemos aplicar nossas suposições, utilizando dois textos do Escrevivendo, onde o autor poetiza a *artevida*, *artetotal*, em tudo, inconclusa, imersa, emersa, como radar, polivalente, polimórfica, erótica, *ambientarte*, *em tudo*, *em todos;* o que o texto busca é a própria maturidade, um lócus que não seja de exclusivismo (ou qualquer outro "ismo"). *Artexistência* que já na forma revela sua peculiaridade, onde o lúdico (palavra que está no centro do primeiro texto a seguir) posiciona-se entre a sutil racionalidade, mas deixa as "janelas abertas" (título de uma composição de Jobin e outra de Caetano, *Janelas abertas nº 2*) ao irracionalismo, num jogo que indica que o homem não pode se esquecer de integrar o corpo na *arte de existir*.

Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa se re-ligam enquan
to símbolos concretos, vivos e vivenciados da inter-li
gação entre arte e existência, ARTEXISTÊNCIA, no
corpo a corpo da artevida, o novo da pro
dução criativa ou da permanente re
descoberta dentro da cultura
brasileira veiculada e ques
tionada através dos mass
media, como síntese
da criatividade
em processo, co
mo "etc." da
comunicação
processando
se entre a
lucidez e
o ludismo
entre a
sutil ra
cionalida
de e as ja
nelas abertas
do irraciona
lismo, entre o es
forço de coordena
ção e a impulsividade
das estruturas ausentes.
Por tudo isso, Caetano, Gil
e Gal estão sendo vivenciados -
do desnorteamento ao endeusamento -
dentro da crítica da cultura brasileira.
Seu erotismo - uma nova mítica ou mística????
Caetano : seu corpo é a quarta dimensão de seu c a n t o.

18

Fonte: BRITTO, p. 18

O
seu cor
po canta
como um/inco
mum todo. Desde
que ele se senta
numa simples cadei
ra tem início a anu
lação do espaço cêni
co tradicional.O corpo
se assume rompendo a li
da de um espaço convenci
onal. O corpo cantante es
tá naquele estreito círcu
lo porque primeiramente es
tá em toda parte. Ele sen
ta ou pode sentar, mas não
está sentado igual a para
do. Quem olhou e viu o mo
vimentoerotizante de su
as pernas cruzadas,descru
zadas, subindo e descen
do, como se os tamanc
ões inexistissem...
ou fôssem mais leves
do que a leveza de
seu corpo. Quem
olhou e viu???
Seu sorriso
outra ex
pressão
do

"eros"
do corpoa
mor - sorriso
fechadoaberto,
de quem se experi
menta liberto,em li
beração para os outros.
Erotismo da LevitAÇÃO.
Levitação do estar sim
plesmente presente, como
dado concreto,aparente,pal
pável.O jogo das pernas,os
lances do sorriso são signi
ficantes/significados de um
corpo cantante,que se liber
tou das tensões,das cadeias,
das amarras interiores. Um
corpo que se quer corpo,que
se sabe existindo,um corpo
que se veste como se despe,
um corpo que está na origem
de si mesmo,um corpo gra
vitando em torno de sua
própria fragilidade,um
corpo tão frágil capaz
de sacudir/ derrubar
as prateleiras se
cretas de cada
um.Até que (en
fim?) o cor
po se
?
19

Fonte: Britto, 1973, p. 19

Trata-se, como se pode perceber, de um texto produzido a partir da audiência de um show de Caetano Veloso, em período pós-londrino, figura andrógina e de vital importância para a obra jomardiana. As observações aqui contidas revelam o fetiche performático do baiano e sua atitude decidida e emblemática, algo que nossa tese encontra também na produção de JMB; algo que também se percebe em Gilberto Gil, entre a arte e a existência (*artexistência*), lucidez e ludismo na crítica à cultura através do *corpo cantante fechadoaberto*, representado aí em texto de formato côncavo e convexo, corpo Eros, "corpoamar – sorriso fechadoaberto" o corpo "se": são sugestões que serão exercitadas nas próximas quinze páginas. E vão ser trabalhadas no seu aspecto gráfico onde um meio-círculo/ disco, ocupa um espaço em branco da página. No conceito jomardiano o corpo realimenta a si próprio, autoconsumindo-se, autossuperando-se. Corpo ator. Corpo como supersigno, biodiversidade corporal, deboche lúcido (entre lucidez e ludismo), *corpocantante*, como o de Caetano no seu show, metamorfose de si próprio, *corpotodo*, escrevivendo-se na linguagem crítica do cotidiano. E aqui ele utiliza a metáfora da aranha tecendo com tenacidade, tão visível sua ação quanto seria subterrânea sua contemplação, tão invisível o seu agir quanto exposta a sua trama, aranha "em sua mais pura e antiliterária naturalidade. De início ao fim sem fim é a função *co na ti va* da linguagem (vide Roman Jakobson)".[28] JMB se encaminha para o receptor ou destinatário da comunicação e continua: "o lugar onde o sol se esconde é o mesmo onde ele mais se expõe. LUGARAÇÃO". Observe-se a ação proposta pelo sujeito-poético é a de integração total do artista na fusão obra/vida e o texto se completaria com o leitor. O neologismo (*lugaração*) escrito em maiúsculas exemplifica esta atitude decisiva frente ao presente e ao devir/devenir.

Caetano, que sentiu o *roxo londrino, tão diferente do roxo pernambucano*[29], estreitava, através de JMB, sua ligação com a *Pernambucália*. Era volta dos tropicalistas exilados ao Brasil. Não foram poucos os encontros, inclusive na casa de Celso Marconi, em Olinda, com JMB. Em comum esses pensadores tinham a mundividência, contemplação da inteireza do mundo, e a certeza de que não se pode cultivar um sonho passiva ou "medrosaMENTE". É necessário ter 'determinação' para "descobrir o encoberto, manifestar o mais velado"[30]. O texto do *Escrevivendo* retoma *It´s a long way* (cantada por Caetano, no referido show) e dialoga com essa perspectiva: "Se o caminho for longo como sempre foi vamos viver tudo isso sorridentemente, não esmagados pelo desespero das frustrações. Sorridente, rapaz: com exigência, mas com serenidade"[31]. Ao "sorridente" de Gil (*Oriente*), JMB acrescenta: serenidade. Como se determinação fosse, antes de tudo, disponibilidade. A Tropicália aditivou a experiência jomardiana, sempre antenada com novas correntes, e isso foi potencializado

desde 1967, ano da *instalação-ambiente* "Tropicália", de Hélio Oiticica, no MAM do Rio de Janeiro. O apoio de críticos como Mário Pedrosa às vanguardas foi importante, porém foi Caetano que catalisou o processo de síntese vivencial, também praticada por JMB.

Caetano cantava *Tropicália* (no Recife) em homenagem aos tropicalistas de Pernambuco, sobretudo JMB, que ele conheceu em 1968, e que fora uma espécie de interlocutor para ele e para Gil, em várias andanças. Neste sentido é interessante o depoimento do próprio Caetano Veloso, concedido em 2009 a Luci Alcântara (que nos cedeu por e-mail a transcrição na íntegra, publicada pela primeira vez através desta tese) e Sílvio Osias, em João Pessoa, por ocasião da gravação do filme *JMB, o Famigerado* (dirigido por esta última e lançado oficialmente em 2011):

> Sempre que vou ao Recife, Jomard vai me visitar no hotel a gente sai, conversa e ele vai ao show, leva pessoas amigas. Geneton Moraes, e outras pessoas maravilhosas, eu conheci graças a ele. Ele mantém um grau de exigência no topo. Isso pra mim é importante porque é como se fosse a melhor parte do meu superego; se eu tivesse sido desleal com o embrião das nossas transgressões, ele reagiria. Eu disse que o Tropicalismo é filho da lição de Pernambuco, porque o Gil veio passar um período em Pernambuco àquela altura e quando ele voltou do Recife ele voltou com as ideias que vieram a desaguar no Tropicalismo. Ele próprio atribuiu isso à vivência em Pernambuco. Ele sentiu no Recife, a força da cultura popular brasileira e, ao mesmo tempo, a capacidade que ela poderia ter de comentar a cultura global e *porque* isso tinha aparecido em Pernambuco.

Gil ficara em Pernambuco algum tempo e ouvira a banda de Pífanos de Caruaru. Isso lhe deu uma perspectiva que confirmava umas coisas que vinham se esboçando. Interessante é também notar esta mistura de popular e vanguarda, exposta por Caetano no seu reconhecimento da parte que cabe a JMB e a Pernambuco em relação à Tropicália. A nova atitude queria se livrar de sistemas fechados e mergulhar na experimentação. A linguagem fragmentária diante de tantas informações no último quarteirão do século. Os estilos de Glauber e Godard (preocupação social, câmera na mão), nesta época injetam, também na poética de JMB, um ritmo frenético-existencial, ritmo de edição, montagem cinematográfica, dialética, de olho na comunicação mais rápida, do cinema ao poema-manifesto. Era preciso acabar com essa ideia derrotista, de que um país subdesenvolvido só poderia produzir uma arte subdesenvolvida. O complexo colonial metropolitano híbrido se desfaz, se mistura a novas perspectivas, a uma visão planetária, no "descomplexo existencial", como sugere Mário Chamie no artigo *O trópico entrópico da Tropicália*, no jornal Estado de São Paulo, em 04/04/1968.[33]

Na sua Tropicologia, Gilberto Freyre afirma que não perderíamos a personalidade luso-indígena nem diante das máquinas, enquanto no tropicalismo Caetano batia na cabeça do nosso instinto surrealista e artesanal, apontando para as incoerências da "perenidade diacrônica" que durante quatro séculos e meio predominava no Brasil (com cumplicidades ultramarinas). JMB dialoga com estas visões, interrogando-as, destacando a provisoriedade sincrônica feita de elementos heterogêneos e díspares, em campo aberto, colocando o leitor num ponto de equidistância em meio aos acontecimentos. Por exemplo, como um cronista, JMB retrata Woodstock (pelo repertório de Gil, na música *O sonho acabou*) e ao mesmo tempo questiona os rumos que tomaram alguns artistas da Tropicália:

> sonho de pureza, protesto lírico, sonho de "acampar"("quem não dormiu no sleeping bag nem sequer sonhou..."), músicapop como símbolo da *artetotal*, sonho das viagens e cabelos encaracolados, festivais de amor ao ar livre como símbolo da *artevida*, sonho da mística do sonho: Esse sonho pluralizado findou bastante grilado ou piradíssimo? Para re-começar hoje? Hoje mesmo? Hoje ontem? Hoje amanhã? Onde estará a continuidade do sonho de adão???????????????? [...] no astronauta libertado???????[...] na falta que faz um xodó?[34]

O pensador cerca seu objeto, e dialoga também com *2001* (Rita Lee/Tom Zé) e com *Eu só Quero um Xodó* (Anastácia / Dominguinhos, gravado com sucesso por Gil). Cortes, colagens, como em visualização cinematográfica, no "Kitsch mais englobante da (im)própria *geleia geral* brasileira em suas grossuras e sutilezas [...] o lírico de mãos fragmentadas pelo grotesco, o épico mergulhado no piadístico". Ao citar Gil tocando no rádio, JMB fala do *metakitsch* "a partir do kitsch, a sua própria autocrítica e auto-superação [...] o seu senso de humor é razão e consequência da metalinguagem do Kitsch."[35]

"Pelo avanço da tecnologia no ilimitado sonho dos computadores [...] nessa espiral, subindo em ziguezague, abandonando todas as linhas retas" (referindo-se à música *Expresso 2222* de Gil- "do percurso-vida/na terra-mãe concebida") e diz que Gal seria uma "pessoa que não se assusta consigo própria. Alguém que vem assumindo uma posição, um papel, uma decisão dentro da existência e da criação cultural brasileira".[36] Sim, parece uma definição da obra do próprio JMB, que já em 1973, reafirmava o seu próprio *plano-piloto*. Nossa tese é de que ele teve participação no processo que se catalisou na Tropicália, no mínimo em termos de receptividade, afinidade. Neste ponto é interessante retomarmos a fala de Caetano Veloso a este respeito por ocasião da entrevista que concedeu ao longa *JMB, o famigerado*:

> Gil teve a ideia inicial de criar alguma coisa que veio depois ser chamado de Tropicalismo e foi a passagem por Pernambuco que deu a lição. Jomard é Pernambuco e é Tropicalismo, o que veio se aproximar da atitude tropicalista em seguida, mas com uma perspectiva pernambucana. Havia lutas camponesas enfim, é toda uma tradição de política de esquerda onde ficava mais evidente a opressão exercida pelo governo militar, isso ele viu também e por outro lado a resposta cultural que ficava condensada, que aparecia nas conversas. Depois do exílio, a figura de Jomard se tornou mais concreta, mais presente e mais definida pra mim; de uma figura relativamente presente para uma figura definitivamente muito presente. Jomard é muita coisa, porque ele é uma dessas pessoas em constante movimento e ele é uma figura que, pra mim, catalisa no Recife uma série de movimentos da alma assim entre muitas pessoas. Eu acho que ele profetizou o que veio acontecer no Manguebeat.

Não seria absurdo sugerir que a própria atitude de JMB tem uma maneira de ser que é profundamente pernambucana e ao mesmo tempo parece ter a necessidade e a capacidade de intuir de superar as coisas de Pernambuco, "as travas", como já sugeriu Caetano a respeito.

No *Escrevivendo*, também, ao distinguir Bethania de Gal, JMB metaforiza: a primeira é *animus* (faca, terra, lâmina, se lança, nordestina), a segunda *anima*, (flor, sonho, língua, íntima, chorando pelos espaços infinitos): "Uma sendo *o sol negro* da outra. Ambas demonstrando a permanência de Jung [...] desse inconsciente que raramente suportamos e que tão facilmente nos derruba"[37]; *Sol Negro* é composição de Caetano do ano de 1965, gravada por Bethania e Gal (que convidada pela primeira, fez sua estreia nacional). Citando Jung, o texto jomardiano dialoga com a psicanálise mais uma vez.

"De Gal tudo se pode esperar, desde que possuída pelas suas próprias vibrações. Cultivando seu múltiplo olhar: entre expectante e provocativo e etc. e tal [...] sua barriguinha como se fosse um brinquedo consciente e concretíssimo".[38] JMB, neste ponto, brinca com o uso da sensualidade na Tropicália e observa os gestos mais significativos de alguns membros do grupo, como por exemplo, Gal, quando a baiana levanta o punho em seus "grandes finais", onde ela demonstra saber através do corpo "devorando a plateia [...] banquetes da música viva popular livre brasileira". A liberdade e o corpo presentificam a postura jomardiana enquanto agente histórico artístico, como a perguntar se o leitor ainda tem medo diante do "irracionalismo como palavra fascinante porque perigosa? Faca de dois mil gumes? Que sobre / sub / vive À MARGEM de todas as tentativas de verbalização linear [...] do irracionalismo como forma de nos DESEDUCARMOS de todas as fórmulas (1, 2, 3, 4, 5...) KULTURAIS?"[39]. Aqui o autor fricciona as palavras em seu texto de modo a convulsionar o leitor (que em choque reagiria com a ação libertadora?). Evitando o *ensimesmamento*, expressa, talvez, um contraponto ao racionalismo decifrador que vai da vivência para a consciência do processo, concretização de novas linguagens. "Solidão solidária,

fragilbrusquidão repentinamente" (como ele mesmo diz ao analisar a interpretação de Bethania para *Janelas abertas nº 2*, de Caetano).[40]

Ao citar o processo criativo como "gratuidade fundamental: desejo mais forte do que qualquer explicação: desejo que nem se sabe desejo: motivação mais desinteressada / consumatória / gratificadora de todas as (im)possíveis racionalizações: *desejomotivação* originando-se do eu mais profundo? Do eu que sou mim mais você mais nós:?:", o poeta, através de neologismos, toca no *eu* como em máscara e põe a interrogação entre dois pontos, como pairando sobre a primeira pessoa, faz-se objeto do "você mais nós". É o *eu-todos*. Para o qual o desejo e o processo criativo seriam o "acontecer do acontecimento: repentinamente: alegria do acontecer do acontecendo: liberação num gesto / ato / atitude: alegretude: do corpo como ponto de partida: do corpo como ponto de chegada sem fim: alegria da espontaneidade: onde encontrar suas possibilidades????" Um eu que se explica em corpo que vê surgir o espontâneo, em alegria / atitude: *alegritude*, espontaneidade. As possibilidades desse *insight*, poetizar a constatação de que o armazenamento mental (ou manipulação) dos fatos não se quer passe de mágica. O poeta é também expectativa, enquanto sujeito-poético, pensador da cultura e pergunta: "onde alcançar as suas limitações?/ ??????????????????????????????"[41] Ele se quer sem compromissos com o passado e está permanentemente aberto para o novo. A perguntar se arriscar pelo sim ou pelo não corresponde a arriscar a própria vida em jogo.

É interessante observar como está representada a memória do país nesta recriação artística, a interrogar a si mesma, a confrontar-se. Aí talvez fosse possível falar num "eu" jomardiano a dispensar sentimentalismos intermediários no enunciado da realidade. Esse problema de identidade e/ou não-identidade do poeta com o sujeito-poético criado pelo autor, sem biografismo exagerado, não é isso que busca na experiência do poema? Esta obra coincide com a experiência do poeta na sua vivência intencional, sujeito vivencial que traz o objeto da vivência para dentro do texto poético, equiparando consciência à vivência, expressamente. É a intencionalidade de consciência, enquanto consciência de algo, razão porque lhe dá o nome de vivência intencional. O que nos remete neste momento a alguns conceitos de Käte Hamburger (numa definição que incorporaríamos à nossa sobre o sujeito-poético em JMB):

> Neste sentido epistemológico, ou seja, fenomenológico, é legítimo empregar a noção de vivência para a enunciação lírica, sem limitá-la à noção de vivência mais restrita, compreendida no conceito de lirismo vivencial […] A vivência pode ser "fictícia" no sentido de invencionada mas o sujeito vivencial e com ele o sujeito-de-enunciação, o eu-lírico, pode existir somente como um real e nunca fictício, porque é o elemento estrutural constituinte da enunciação lírica que como tal, não procede diferentemente do sujeito não-lírico.[42]

De 1964 a 1968, uma espécie de *irracionalismo consequente* se apresentou dentro da cultura brasileira partindo da violência para a violentação, uma crítica a isto está no personagem do poeta no filme *Terra em transe*, ou na abordagem de José Celso Martinez para *O Rei da Vela* de Oswald. Mas como se daria este *irracionalismo consequente,* aí criticado? O *Escrevivendo* propõe:

> a) A situação-limite-confluência-superação entre o bom e o mau gosto;
> b) choque entre o caos e a disciplina, entre os fragamentos e a totalidade, entre a lógica e o absurdo;
> c) disposição – intencionalidade de agredir, de "currar" o espectador, não somente através de um distanciamento crítico, mas sobretudo por meio de uma violentação que ia do plano físico ao nível ético-estético;
> d) síntese conscientemente precária entre as tendências secularmente barrocas e a atualização do antropofagismo oswaldiano;
> e) tomada de consciência-tornada ação, entre desesperada e tranquila, entre perplexa e perturbadora, entre o trânsito dos educadores e o transe dos artistas[43]

Na situação-limite, entre fragmentos e realidade, lógica e absurdo são postos em confronto, na perseverança da carnavalização, da filosofia do corpo enquanto *trânsito* onde o educador e o artista se interrelacionam na constatação de que "a arte não pode nem deve arrogar-se a nenhuma missão salvadora".[44] No momento em que o novo jeito de vida e arte no Brasil surgia do casamento dos jovens da cidade com os tradicionais marginais do país (os pobres). Do ventre da violência surgia uma "nova devoção: pela alegria [...] mais uma *enforiaingênua*? Mais uma pseudo-dramática capitulação?" O *Escrevivendo* vê aí uma "sexualidade polimórfica: juventude de um corpomutante: corpo-em-música: corpo partido alto do rock ao mambo à calada do sambão."[45] Através dos neologismos "corpomutante" e "euforiaingênua", exibe-se um poder de síntese crítica, voz poética em tom carnavalesco.

"Tudo em torno d'O Herói destroçando heroísmos, cordialidades, metarraças, unanimidades".[46] pensando em Guattari, vemos no *Escrevivendo* também esta *vivência esquizorrítimica* "entre a escola e a floresta", em "equilíbrio precário, desequilíbrio necessário e reequilibração talvez utópica"[47], que JMB revisa na nova edição (2009) do seu livro *Do modernismo à bossa nova* (a outra é a de 1966). A destruição dos heroísmos e unanimidades, esquizorritmicante vivencial é *escrevivida* através de uma polifônica, dialógica e carnavalizadora "descrição fenomenológica na frente e por trás de tudo". Sobre isso é interessante o depoimento do professor Paulo Cunha Filho (UFPE) que foi concedido para o filme *JMB, o famigerado*: "No princípio Jomard começou a defender que não adiantava querer renovar as coisas mantendo uma linguagem conservadora. O lugar onde JMB funciona é o lugar do pensamento e esse lugar não pode ser aprisionado a espaço algum".

Encontramos neste *Escrevivendo* o *ser prismático* da carnavalidade brasileira que reafirma o direito permanente à pesquisa estética; atualização artística; estabilização de uma consciência criadora nacional. O ser-prismático, expresso neste sujeito-poético, exercita a bricolagem, o contraestilo diante do Devir, na situação-limite, na necessidade de transcender a história sem anulá-la, muito além do princípio do prazer, em linguagem artística que trabalha conceitos culturais; onde a memória aparece como registro vivo de um divertimento assumido a partir do próprio corpo "divertimento ligadíssimo nos outros / alegria compartilhada sem alergia [...] abertura terrestre / cósmica [...] multimutante [...] errante, sem fugir por medo [...] loucura lúcida [...] otimismo ingênuo: serenamente trágico, alegretrágico..."[48], eis como o *Escrevivendo* se define em fusão de palavras sugerindo, com novos termos ("alegretrágico"), sugerindo novas possibilidades.

O que foi vivenciado pelo autor aparece transposto em forma literária, em texto que vai sendo tecido em ruptura com a marcação de parágrafos, alternância irregular de maiúsculas e minúsculas e no uso próprio dos sinais de pontuação. O pensador põe em xeque o "porraloquismo", mas não descarta a alegria "apesar de todas as ameaças de grilações". É interessante observar como o autor trabalha com as gírias da segunda metade dos anos 60, sem se reduzir a apelos de qualquer subjetividade narcisística, nem se identificar com as "curtições" do momento, ele aborda conceitos como o "da corporalidade como projeto concretizável da carnalidade, enquanto obra se analisando como trabalho a ser produzido / inventado, daí o corpo cantante: do corpomutante" que exige do autor este apanhado linguístico, reinvenção da linguagem, na linha de Luiz Carlos Maciel, Jorge Mautner, Fauzi Arap, autores com posições da então chamada *contracultura*, que também são inseridos no seu texto e na crítica a qualquer

> ensino falador sem humor nem calor humoroso
> teorização destituída de vivenciação
> verbalização ignorante dos recursos não verbais
> [...] predisposto a exigir sempre menos do que o mínimo do leitor [49]

Eis uma alternativa à *imbecilização*, como a promovida pela *múltipla escolha induzida* (nas provas, nas pesquisas, nos shows de TV), à qual se submetia boa parcela dos cidadãos. O texto faz referência à padronização de comportamento, às "videotapeações do imaginário" e posiciona-se contra

> a substituição da vida pelo simplesMENTE CONTRA/ CONTRA a reposição dos ídolos campeões de tudo/ CONTRA a desinformação do que está ACONTECENDO/a todo momento[50]

Deste modo o texto se contrapõe ao que não seja comunicação criativa, torna-se impactante e alveja a mídia que trate o dizível como o pré-dizível. Faz-se assim o *Escrevivendo*: "sal a cegar contra a euforia açucarada edulcorada"[51]. Sal e doce. Sal nos olhos. "Subterralama", onde o autor via enterrados uma parcela dos brasileiros "vivos pra cachorro": "nos enterramos ou nos enterraram???" E a estratégia do texto seria aqui colocar a comunicação em pânico: "vamos agredi-la?", pergunta sobre a mente que não quer se abrir. Observe-se aqui que o autor faz da audácia o primeiro salto para que se possa "escreviver melhor depois..."[52]. Não é fácil trabalhar contra o processo de recalcamento dos desejos, dos menos aos mais inofensivos, numa época, 1973, quando contra argumentos mais sensatos existiam fatos como as mortes promovidas pelo regime militar. JMB segue em livre associação, ou variação sobre o mesmo tema. Poderíamos querer separar a urgência de uma retomada do poder, isolando tal fato do resto do processo humano como um todo, mas nossa tese é que JMB, mesmo exibindo um fator de repetição na sua temática, a crítica da cultura brasileira em sua dinâmica interna, inerente, imanente, latente nas próprias criações ou produções culturais, exercita o trabalho revolucionário que deve integrar o homem em vieses diversos, como por exemplo o caráter individual e o sexual.

Vejamos um exemplo que comprove nossa ideia: ao voltar a Gil (*Oriente* e *Procissão*) e Caetano (LP *Transa*), ao *Poema Processo* e ao cinema de Joaquim Pedro (*Os Inconfidentes*) para exemplificar o que ele chama de linguagem crítico-criativa (da cultura brasileira), algo que seria próximo de um futuro "presentificando-se", o autor utiliza como ferramentas críticas a intertextualidade com Lacan, Althusser, Lévi-Strauss e Foucault, aguçados e "metacriticizados" neste *Escrevivendo.* Ainda que se coloque um pouco fora do alcance de um público mais amplo (até o universitário brasileiro, 1973) estas sugestões, traduzidas em versos brasileiros alargaram a oportunidade para enfrentar as provocações socioculturais daquele momento. É como Gilberto Gil declarou, em depoimento a Luci Alcântara, em entrevista para o filme *JMB, o Famigerado*:

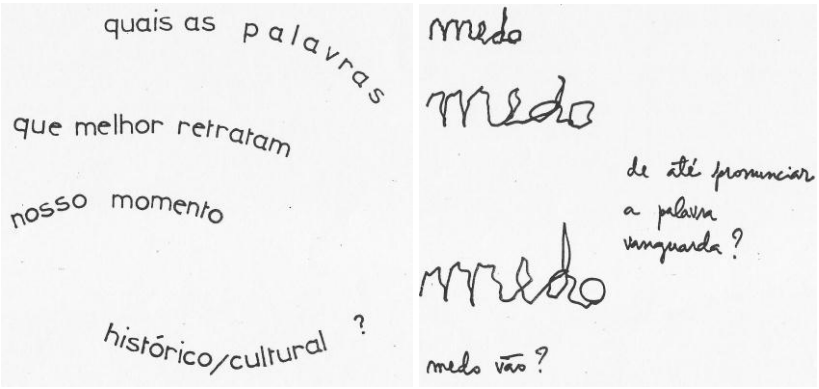
> Jomard é profundo, na maneira de ver as coisas, de encarar as coisas, de entender as relações entre cultura, alta cultura e cultura popular, um homem muito afeito às coisas das gentes, nordestinas e tal, brasileiras e muito antenado nas questões internacionais também, ele se manteve ali, na órbita de nós todos. Tive oportunidade de privar muito com ele, de estar na casa dele, com a mãe dele, enfim a nossa aproximação chegou a esses laços de família, o que é muito bonito**.**

Por ousados neologismos, construções sintáticas mirabolantes e citações a vários autores simultaneamente, o texto jomardiano é apontado, às vezes como hermético. Um

exemplo: JMB criou um neologismo, o "PEBA**",** Pernambuco – Bahia. A Bahia, Gil sugere, seria uma coisa mais malemolente, mais suave e Pernambuco uma "coisa mais enfática", com a ênfase na expressividade e tudo. Os dois estados formariam um eixo importante, primeiro para o Nordeste, para a formação e para as grandes articulações da cultura nordestina, depois para o Brasil de um modo geral. Então, historicamente são duas culturas muito próximas, muito ligadas, JMB sempre teve uma percepção muito clara disso. Mas lançar a palavra "PEBA" ao leitor desavisado poderia deixar o texto mal compreendido.

1.4.3 O medo e o riso

Eis aqui mais duas páginas não-numeradas do *Escrevivendo*:



Fonte: Britto, 1973, p. s/nº

Novamente a letra cursiva das páginas não-numeradas do *Escrevivendo* retoma a questão das vanguardas e do momento em que o livro foi produzido. Ler JMB é observar o período em que ele viveu. Vivencia-se aquele período sem uma ótica subjetiva (em excesso?) desse autor, mas conectando-se com seu meio sócio-cultural-histórico. A palavra *medo* está escrita como se por uma mão trêmula e o "histórico/cultural" parece, em sua curva, o desenho de um sorriso. Medo até de pronunciar a palavra vanguarda (um leitmotiv do *Escrevivendo*)? Diante do medo vão? Enfrentando medos e modos, o autor adentra tanto o "Udigrudi" (underground tupiniquim) quanto à mídia brasileira em geral: "Corpo inteiro me levanto / da máquina para buscar e transcrever e subscrevivendo / uma frase martelada por Glauber Rocha um dia: 'a televisão unifica o Brasil. Emburrece o Brasil."[53]

A *cor Ipanema* seria a nossa "mais jovem *aldeia global*", diz ele, usando a expressão de McLuhan e superando dicotomias, como estar engajado ou não, e propõe simultaneidade

cronológica diante das vivências nacionais simbólicas em busca de uma ação transformadora e lúdica diante do conservadorismo. Intercambiáveis, os seus versos se sobrepõem como as páginas (podendo mudar a "ordem" de colocação), como a negar uma conclusão, ou deixar que uma mensagem se sobreponha a outra. Esta ruptura com a linguagem tranquilizadora e com o clima de repressão reinantes no país na virada 1960/1970, propõe uma literatura dissonante, em ritmo envolvente sustentado no pastiche

> Tudo em volta está deserto, tudo certo
> detalhes tão pequenos de nós dois
> se intere da coisa sem haver engano
> pra aquietar
> pela constelação do cruzeiro do sul
> atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu
> tudo que começou vai ter que acabar.....[54]

em nova intertextualidade com caetano e Gil, seurgem os "detalhes", da canção de Roberto Carlos. O "acabar" é seguido por pontos que vieram de uma máquina de escrever e soam como balas de festim. Era o início dos anos 1970, o *desbunde* e a liberação sexual atingiam níveis altos: "aquém e além das frescuras do primeiro, segundo, terceiro sexos [...] são quantos?// o sexo atonal? O quarto sexo? O sexo no teatro vivo? / peça meu livro querendo lhe empresto". A mixórdia textual é vertiginosa e inclui nomes como Clarice Lispector: "pressinto de modo sutil essa felicidade ainda não me (ou mim) pertencendo, talvez por estar *perto* demais *do coração selvagem* ou da *água viva* vivida... [...] nem estou com ansiedade de respostas. / Vou caminhar. / Vou pela estrada ... de manhã?"[55]

Rompendo com a passividade e a tranquilidade, o texto parece querer unir-se ao leitor *vivencialmente*, afastando-se da homogeneização explicativa e pacificadora. Percebe-se então, desde este primeiro exemplar da poética jomardiana (*Escrevivendo*) o seu "método das contradições" (questionamentos, *abismos*), onde versos sintéticos expõem miséria e gozo, mesclando o selvagem e o urbano, o Real, o Simbólico e o Imaginário, no devir da poesia (página enquanto espaço e começo de outro espaço, quebrando a visão longitudinal do mundo, representação de momentos simultâneos, em vários setores). Espalha-se no texto a interpenetração de várias zonas, em linguagem dessacralizante, furor coloquial, em campo minado, indiferente ao júbilo, em voragem diante do abismo. Seriam mesmo este "abismos" o cerne de uma *profissão de fé* jomardiana, desse *Escrevivendo*?

> Essa é a CONTRA-POSIÇÃO- não podemos nos esquecer nunca dos ***abismos*** da pernambucália. Escrevivendo através deles. E quem diz abismo com-diz perigo. E quem penetra no poço pro-fundo não se pergunta por 'quando chegará a vez'. E quem en ten de os **afetos abissais** não se perde na **sub-fície** sem-ti-men-ta-lis-ta. E quem? Ou não?
> [...]Didaticamente**?** Mas eu não sou um professor? Ou um comediante? /independente?
> Para uns, é possível gostar de tudo, aceitar culturalmente todos. Você acredita? Para outros, gosto não se discute. Você se enrosca?
> Para os 'faturistas' o mais importante é a "comunicação toootal". Quanto você gasta por mês?
> para eles, o trabalho realizado é o que conta. E o que você está fazendo agora? Lendo? E S C R E V I V E N D O?
> Para nós, **antiprofessores do escrevivendo**, mais vale uma escolha significativa do que certezas fa-ci-li-ta-das. [grifo nosso][56]

O livro termina de maneira performática à beira do abismo ("sub-fície"), a entregar as rédeas ao leitor para que chegue a algumas conclusões. O autor parece concluir que qualquer uma delas nunca poderá ser a definitiva. A inquietante *marca jomardiana dos abismos* é a de desconstruir qualquer boa intenção que não seja ética e tecnicamente estruturada. Não adota estereótipo de espécie alguma e não faz questão de magoar ninguém. Quando diz "antiprofessores do escrevivendo", isto pode ser muito bem uma das suas armadilhas. Um ardil que atraia desprevenidos.

Os espelhos desse abismo refletem também o autor? O professor e o humorista em interface, neste livro conversam com o leitor, se autoanalisam. Seria ele mesmo esse "antiprofessor do Escrevivendo"? O escreviver desnudando possibilidades outras: "Mais vale uma escolha significativa do que dez certezas fa-ci-li-ta-das. Você prefere escolher ou ser escolhido? Escolhendo????" Quatro pontos de interrogação e o convite para reler as páginas em outra ordem. Eis a visão do *carnaval-abismo* jomardiano em 1973. Seria a hora de checar a problemática deste sujeito-poético.

1.5 Inventário de um feudalismo cultural (1979)

> Roland Barthes qualifica Gilberto Freyre de escritor místico-erótico -Loyola tropical. Olhar guloso. Evitando o peremptório em seus ensaios. Sociologia do gosto e do paladar […] A essência do mistério na sociologia de Apipucos é a cópula metarracial entre o luso e o trópico, espécie de sinestesia sociológica. A metarraça obnubila o esperma. Os marujos de Cabral, falando a língua de Camões, pisando em índias nuas. O amavio erótico translinguístico. A cópula do senhor com o escravo seria arcaísmo pré-burguês. (Gilberto Vasconcelos)

Em *Inventário de um Feudalismo Cultural,* livro publicado em 1979 (em formato de revista), a autoria é dividida com o artista plástico Sérgio Diletieri Lemos (ilustrações que não dialogam muito com o que está escrito). Aqui o texto que se faz espelho de uma crise de linguagem a rondar os "fantasmas da fenomenologia e do estruturalismo", propõe acordar as aparências e "deflorar inconscientes". Este exercício de literatura confunde o estabelecido, conecta diferenças, se faz uma linguagem diferenciada. Mais uma vez a crítica alternativa de JMB põe em interface ética (pensamento divergente, dever de negatividade) e estética (desdobramento criativo de prazeres e fruições). Entre a carência e o consumismo surge um inventário ("desejante") onde as pulsões de transformação de uma prática social são (re) trabalhadas. Vários pontos do *Escrevivendo* são retomados, como por exemplo: "pulsão", "desdobramento criativo", "pensamento divergente", "negatividade", *vanguardas* (elas se confrontam e se contracomunicam como idioletos, às vezes de rara decodificação) e os "lances de *cruel afetividade"*.

O radicalismo a acender e atiçar a "luta cultural" parece ser outro viés deste *inventário*. "Uma crítica que não 'arrombe a festa' pode ser tudo menos crítica cultural".[57] Vemos aqui uma citação a uma canção de Rita Lee (uma crítica à MPB), que nos anos 1960 acompanhara caetano e Gil, ao lado dos Mutantes. Retornam as referências aos círculos de cultura (da proposta de Paulo Freire) e o texto faz-se espaço para a educação e trocas de saberes através do *diálogo*, sendo este entendido como uma comunicação horizontal e livre entre todos os participantes do círculo, sem se estabelecerem relações hierárquicas entre os saberes de uns ou de outros.

> Está se tornando cada dia mais duro (escridura) roer o osso
> da vanguarda operante – não operística – que abrefechabre as frestas
> como voyeur do mais suspeito narcisismo de todo mundo
> no grancirco tragicômico docebarbaro sem milagres
> deste país do futebol ou país do carnaval de todas as palavras (escridura)
> ismos e asmas sempre engolidos com muita sede do que seja o investimento
> pobre de todos nós nudificados em ação
> cooptação arrebentação em busca de um lugaração cada vez mais estreito /
> (escridura)[58]

Entre as "dívidas e dúvidas nos perigos desta nossa vida normal", transcorria o ano de 1979, quando voltavam os anistiados. O pensador "exilado", "errante por todas as inovações" (por escolha), observa o que ele chama logo de "restos de janta abaianada ou pedradas / dos reinos encantados da onça malhada" e põe novamente em evidência o *prazer do texto* no trato da questão dos significantes ("tão maleáveis / em sua ambiguidade - abertíssima?"). "Quem é que diz isto que digo e a quem o diz?". A comunidade à qual o texto se dirige é a do processo

de abertura política. A poeticidade crítica (em meio à ambiguidade dos signos, uma ambiguidade sistemática que gera a crítica) parece assim ser a tentativa de descobrir sentidos outros, múltiplos, sempre voltando à dúvida de onde se origina. Tal poética permutacional possui coerência metodológica, utiliza a interrogação para deixar as hipóteses em suspenso, em intermitente dúvida metodológica, num processo que foge de esquemas rígidos, visão não-historicista, mas que situa o homem na história, enquanto entidade particular e concreta, o que faz lembrar Sebastião Uchoa Leite ao comentar a produção de Octavio Paz, quando afirma que a história do homem ainda não teria sido concebida como tal, existindo apenas a história das civilizações. A história do homem seria uma história da linguagem, já que tudo é linguagem, "tudo está povoado de signos" e a criação poética "transcende as afirmações históricas pela afirmação de um momento [único] [...] o poema afirma e nega a história a um só tempo" [59]

Ao querer ajudar o seu leitor a conviver com a própria interioridade e mostrando que não é necessário isolar-se nem sentir repúdio à realidade, esta escrita jomardiana faz da exposição do fenômeno uma experiência decisiva. Tal poesia instala-se como um fator de sintonia entre o leitor e o mundo ao seu redor, incentivando a possibilidade de reconstruir o ser coletivo no tecido social, mesmo quando há o esgarçamento. Nossa tese é de que o *leitmotiv* desta obra é preservar essa dignidade da condição humana mantendo-a consciente da complexidade que forma o substrato do ser. Este *inventário*, enquanto cifra da condição humana, é também recurso contra o silêncio que sufoque, foge à história e é testemunho dela contraditoriamente. Seus interesses intelectuais (crítica da vida contemporânea, de arte, política, antropologia, filosofia) buscam o que há atrás das máscaras brasileiras e também do não-eu. Afastando ilusões idealistas (anulando o eu como obstáculo), este ato poético se expressa assim como objeto da cultura, num mundo que é texto a ser decifrado, onde o significado do símbolo é outro símbolo.

Vem daí, talvez, a identidade entre mensagem e meio, dentro da realidade enquanto tecido de significações. A poesia é tear, é voz e sempre quer dizer outra coisa, talvez além do "dizível", dizer o máximo possível. "no es poeta aquel que no haya sentido la tentación de destruir el linguaje o de crear outro, aquel que no haya experimentado la fascinación de la no-significación y la no menos aterradora de la significación indecible" [60], já disse Octavio Paz.

E é neste contexto poético que se retece a história, em didática deseducadora, abordando várias *modalidades de pensamentos*: *O dualista* (razão é a medida de todas as coisas). *O permitido*: legal (discutido: paradoxal). *O pré-moldado* (pelos manequins da

manipulação). O *desmistificado* (pelos corpos da transformação) através do qual esta poesia de *ação libertária* é exercida. O sujeito-poético usa os dispositivos inventados pela cultura (exigindo orientação ética na abordagem da condição humana) e como um psicanalista quer refletir sobre o sentido da ação (reflexão ética), sabendo que a objetividade é impotente para abordar a complexidade do psiquismo humano. Vai à filosofia e aos seus pressupostos e se depara com o abismo (tema oferecido ao leitor desde o *Escrevivendo*).

O que escapa à possibilidade de ser abordado pelo universo da lógica da consciência é captado poeticamente por este *inventário*, que se tece como espaço vivencial. O texto trata as aspirações prospectadas, discussões das dificuldades, exposição das situações de desamparo, irreverência e pensamentos *autocrático* (coerções), o *autocrítico* (correções), *convergente* (o centro é o certo), *divergente* (a margem e o cerne) dentro da sociedade apontada como feudo cultural que é posto em julgamento e isso se dá também sob o império de Eros (sugerido também nas ilustrações) em que a libido (que cobra constantes investimentos) exibe também a sua outra face: o ódio àqueles que aprisionam/ adestram o desejo. A rede da linguagem vai se tecendo para desconstruir o "poder" monocultural. O texto não permite a mera posição ressentida e não se quer nostálgico; investiga então os recursos simbólicos e imaginários ao nomear o que faltaria para nos desvencilharmos da repressão no corpo, na mente e quebrar o vínculo com a repressão.

O *Inventário* então indica (e vai subverter) pulsações entre a energia libidinal jubilosa, incessante, indomável e o contexto social em saber substantivo, em surpresas e suspeitas, interpenetrações que põem tudo em crise (e gozo), em travessia flagrante, balas no vitral da literatura edulcorada e propõe convivência sem conivência. Isso se dá em crueza poética, lirismo de crueldade artaudiana, sem subserviência ou subterfúgio, com verbos diretos, sem vacilar ou se envergonhar, em abrangência temática e problemática, ciente de que o medo diminui os homens. Foge assim do intelectualismo como ausência de paixão existencial e não se entrega ao antirracionalismo intuicionista.

No apelo à libido, intensifica-se a visão da transitoriedade, do desassossego, da confrontação como no inconsciente, onde os opostos não se anulam. Os ditos espirituosos, humor (sem buscar semelhanças nem abolir diferenças) querem desestagnação (e também rigor, para se livrar do aniquilamento).

A pulsão (poeticizada) busca aqui a energia que rege a dinâmica do eu-poético e, por paradoxal que pareça, a dessubjetivação, no sentido de despojamento da ancoragem que a subjetividade promove. A relação do sujeito com seu "sofrimento" não obstrui os canais para obter satisfação, gozo: prazer e dor se entrelaçam. E aí a problemática do sujeito ultrapassa a

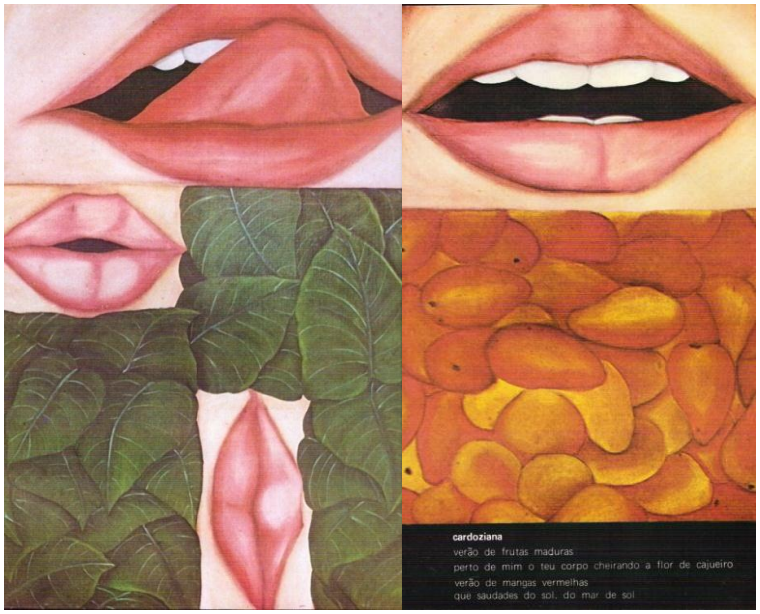
posição queixosa, pois o texto empreende o trabalho de abrir caminho na avalanche de vivências. Não quer ascender ao gozo parcialmente, antes *joga* com neurose, psicose, perversão, promovendo *ventilação*. Não se quer pessoalidade e sim averiguação da emergência do sujeito. Sabe que o sintoma é melhor do que aquilo que ficaria encoberto, se não latejasse.

Em seu livro *A convivência Crítica*, Hildeberto Barbosa Filho (1985) sugere que JMB ao apreender e problematizar a realidade brasileira, escava suas fissuras, ronda suas complexidades, apropria-se das "marcas" que a tornam um real perante o mundo, recriando-a "até onde se revelam viáveis os limites do conhecimento e do imaginário [...] se o projeto se inicia no signo não se esgota nele".[61] Vejamos então como isso se dá neste Inventário jomardiano: a cultura brasileira é representada (numa construção) em abismo: o sujeito *não-subjectum* (não-submetido) vai vislumbrando um gozo a mais, outras "verdades", talvez, desnudando o *proibido* através (dentre outros artifícios) da transgressão, que começa com a releitura poética da cidade do autor:

> Na planície molhada, Recife sempre de molho (onde mofo) [...] povo abatido em fisionomia-nua e crua-/ nos matadouros da oficialidade competente [...] em rima dor-mente [...] desde ontem [...] desde hoje [...] boa viagem [...] apontada como uma espécie / de copacabana nordestina [...] uma cidade anfíbia / geograficamente terá sempre uma cultura ontologicamente ambígua?[62].

Ao constatar o povo *abatido* (aqui o duplo sentido: cansado/ morte no abatedouro), o poeta coloca a *oficialidade* na ambiguidade da cultura, e o povo entre a liberdade e enclausuramento. No paralelismo sonoro pelo trocadilho (anfíbia/ambígua), dá-se também uma microanálise da ideologia desta cultura e a infinitização do ser em contraste com qualquer delimitação definitiva (ambíguo na essência). O sujeito-poético, por outro lado, não propõe simples comparações Sudeste/Nordeste, que hierarquizem posições. A praia de Boa Viagem não se oferece aqui como nenhuma Copacabana (*macaqueada*) para o sujeito desejante que está além de fronteiras territoriais e amortece o impacto da dominação cultural através dos subsídios da linguagem, tão anfíbia quanto seria a cidade.

Na página 20, por três vezes aparecem os lábios dominando a parte de cima da ilustração, a língua roça o lábio superior e os dentes. Na segunda parece soprar e na terceira estão os mesmos lábios (na vertical), fechados hermeticamente (entre folhas que os emolduram e seu verde em forma de coração). Tais ilustrações lembram o fetiche machista do corpo feminino:



Fonte: Britto, 1973, p. 20 e 21

Na página 21 os lábios se entreabrem, sob eles, num outro espaço, frutas tropicais. Finalizando a parte preta da página está um pequeno poema: "Cardoziana":

> verão de frutas maduras
> perto de mim o teu corpo cheirando a flor de cajueiro
> verão de mangas vermelhas
> que saudades do sol, do mar, do sol[63]

Eis um atentado poético onde as "saudades", que não combinam com o nosso pensador, dialogam com ele, ou têm, como em outras ocasiões uma carga de ironia, pode-se notar, neste caso, um intertexto com o lirismo de Joaquim Cardozo, de forma complementar e dialética, sem perder a criticidade ou oferecer condescendência. Mais adiante o texto pontua outros aspectos, mas sob o mesmo viés:

> Quem fala diz, quem escreve condiz?
> quem fala afaga? Quem escrevive ofega?
> ou ofende?
> quem fala repete, quem escreve subscreve?
> quem fala parte, reparte, quem escreve é par ti do?
> ou repartido? Ou compartilhado? Ou contracomunicado?
> quem fala pronuncia, quem escreve é pronunciado?
> ou tudo vira (do) uma questão de pronúncia?
> ou denúncia? [...] quem fala perde, quem escreve perde também?
> quem fala some, quem escreve consome ou é consumido?/ ou **consumito**?[64]

Aqui em vez do cheiro, sabor e da sensualidade do sol na pele, vem a fala entre pronúncia e denúncia; em inquietante metalinguagem e o grão da voz se faz ouvir no registro

entre o "falar" e o "escreviver", pelo qual o poeta se "contracomunica"; quando é lido se pronuncia, se reparte e assim seria *par ti do*. Usa o espaço da página para extrapolar o significante, compartilhando com o leitor a sonoridade do texto. A palavra "consumito", neologismo utilizado pelo autor, está em negrito, como a sugerir aversão ao consumismo mitificador ou o consumo do mito? JMB injeta poeticidade em qualquer fato e em vez de reduzir o *como* e o *que* à mesma coisa ele, de modo peculiar, diferencia (através da poeticidade) a natureza do argumento. No seu estilo, que é o do interrogatório intermitente, a realidade do mundo e do ser é captada por um processo que se quer autônomo e também prefigura, mas não imobiliza, o leitor que o lê (este que capta a *voz* jomardiana, a brotar nas linhas e entrelinhas).

Há, nesta voz poética, a *outra voz*, para citar Octavio Paz (1993) um modelo de sobrevivência fundado na fraternidade austera, como se quem tecesse o texto o fizesse qual equilibrista em delicados fios de atração e repulsão, e sobre o fio principal, o fio condutor, o *quehacer* poético estaria armando-se, desarmando-se e municiando seus leitores com *insights*, permitindo-lhes fazer leituras aparentemente delirantes, fazendo-os refletir sobre o próprio ato de escrever poemas. É uma voz de solidão e comunhão, no ocaso/renascer de uma vanguarda-fênix em constante e inelutável transformação; voz em ritmo frenético urbano, ecoando por vários salões, ruas e descampados. Voz intranquila, mas controlada em brechtiano distanciamento. O Devir é sua estrela-guia por entre a neblina dos mitos e "consumitos", perfurando temporalidades nas "saudades do sol", não se acomodando em qualquer vanguarda que seja *tradição de ruptura*, o que inclui uma relação de *estranhamento* entre presente e passado. A voz jomardiana testa os canais de som, checando, neste final dos anos 1970, qual seria o lugar da poesia nos tempos que vinham pela frente. Daí outras significações e releituras.

O trabalho de JMB com a forma nunca esvazia o conteúdo. Ele desenreda-se do lírico, dos mitos, utilizando seu peculiar humor ácido (o que talvez prejudique a exposição da sua análise, e transforme em *clownesca* sua postura investigativa) enquanto operador temporal que se articula nas inconclusões, nas contradições abissais de outros tempos, perguntando-se "quem falafalafalafala.../quem escreve o que terá para dizer?/ (que a fala é uma fada e a **escridura** uma bruxa?) / quem consente, quem escreve, cala?/ Ou é calado?"[65]. Aqui, por exemplo, a *fala* sugere naturalidade e a *escridura* uma árdua reflexão literária. *Fala* e *escridura*: os arquétipos antitéticos "fada/bruxa", unidos no texto em aproximação (como *fala/ fada*) fonética e escrita, entrelaçando-se para uma renovação crítica, ou seja, um *modo alternativo* de compreender o próprio exercício crítico aplicado (aqui) ao se afastar das

idiossincrasias. É a utilização da linguagem em intersemiose (literatura, cinema e artes plásticas) sob ótica pedagógico-filosófica, incitando o leitor. A este respeito, Hildeberto Barbosa Filho, em depoimento para o filme *JMB, O famigerado*, declara:

> Jomard tem uma rara capacidade de estimular digamos assim, não só a sensibilidade como a criatividade daqueles que o cercam. Eu digo sobre Jomard uma frase que o escritor argentino *Ernesto* Sabato disse quando leu Dostoievski: ele disse que não era mais o mesmo, aconteceu comigo exatamente depois que eu conheci Jomard e convivi com ele, eu nunca mais fui o mesmo. Ele operou uma transformação na minha maneira de perceber e capturar o mundo que eu diria radical, no sentido positivo. Eu acho que Jomard é aquela figura, vamos dizer assim não só do calor estético, mas é uma figura do bem (figura do bem, é uma figura pedagógica, naquela antipedagogia dele, naquela necessidade de desconstruir, desordenar, de desorientar). Ele é o grande orientador de todos que os cercam, dos seus alunos etc. Eu acho que ele é uma figura por excelência pedagógica no bom sentido da palavra. Vejo nele uma mistura por exemplo de Sócrates, Jesus Cristo e Nietzsche. Nele a alegria é uma prova dos nove... (como em Oswald de Andrade) dificilmente você vê Jomard triste como desistente. Ele sempre é aquela figura pra cima, lutador, é um guerrilheiro da cultura e uma espécie de professor da vida, com pedagogia viva, incorpórea, concreta, de forma mais radical possível.

Esta fala do professor Hildeberto é esclarecedora quanto à alma da produção literária jomardiana que é fiel ao estilo de vida do autor. Outro dado a se observar é o triângulo proposto como metáfora ao pensamento de JMB: Jesus/ Nietzsche e Sócrates. É paradoxal se pensarmos no Anticristo de Nietzsche? Nem tanto se percebemos que o autor concatena tensões produtivas no contato com formações discursivas diversas, como neste texto a seguir onde ele discute os *abismos* entre fala e língua:

> quem fala gasta, quem escreve desgasta?
> quem fala flui, quem escreve frui?
> quem com fala/fala com escrita será fala(li)do?
> quem? [...] a língua que se recusa ou a linguagem que lhe acusa?
> você é quem eu sou quem somos nós somos o que falamos?
> [...] palavra antes de quem?
> a escrita-escritura ou escridura – depois do quê? de quem?
> a escridurante por quem?
> (a linguagem que se contrapõe ou a língua de que se dispõe?)
> quem fala cala, quem escreve... [66]

Revertendo de máximas tais como: quem com ferro fere, com ferro será ferido, o autor indaga e segue desautorizando ideias pré-concebidas. Exemplo disso é também a ausência de maiúsculas no texto. Ao retirar também a pontuação do meio desses versos o autor sugere novas possibilidades de leitura desta escrita. Ao promover o atrito entre os

termos, o texto apresenta mais um neologismo a intrigar o leitor: "escridurante", trata-se da ação, do presente contínuo (acontecer *durante* a *fala*), do texto que se propõe como construção permanente, em árduo prazer ou em guerrilha cultural, *escridura*, muitas vezes prazerosa (*torturante prazer?*).

1.5.1 As figurações do leitor jomardiano

> Aperfeiçoamos tanto nosso individualismo que vai ser treta retomar o contato com nós mesmos (Marcius Cortez).

Quais seriam as figurações e as condições deste leitor empírico neste *Inventário* que envolve sociedade e memória em amálgama onde o entendimento do dado externo está em fatura interna ao texto, dubiamente pisoteando tradições, preconceitos, o que é "antigo", o consentimento universal, a autoridade, em escrita que pensa por si mesma, prefere o que decide e não o que é imposto? Nossa tese é de que o autor joga com o pluralismo e o equilíbrio de diferentes poderes ao mesmo tempo em que se esquiva da autossuficiência:

> "sempre existe a intenção /de salvar e ressalvar ou ressurgir / tantas coisas: raízes regiões radicais rupturas raridades? [...] é preciso e urgentíssimo que alguém / escreva para não para nada salvar [...] nem recuperar passado algum do patrimônio perdido [...] nem telefonar pedindo socorro por amor venha correndo / nem ligar. O aparelho (de TV?) [...] É preciso e / urgentíssimo / que / ninguém."[67]

Sim, o leitor tem que ser forte também, esta é a sua configuração não importa em que condições. O texto execra os *monstros salvadores* e interrompe-se bruscamente em meio ao próprio abismo, a página branca. Nas ilustrações seguintes, uma figura feminina exibe seu corpo, barriga e coxas, short entreaberto. Divide espaço com mamões, carambolas, mangas e bananas: "as frutas da senzala adornando açucarando amargando / as salas de jantar das casagrandes"[68]. A referência a Freyre vem mais uma vez num contexto de estranhamento (coloca-o como porta-voz de uma classe).

É sobre Freyre que na *Revista Symposium*[69], JMB teve publicado o seu artigo "Através dos abismos da EMPATIA". Em primeiro lugar, ele chama a atenção dos leitores para a "volúpia dos advérbios" (num só parágrafo são detectados oito advérbios de modo). Além de comentar o conceito de "tempo tríbio, outros dois conceitos fundantes do sociólogo são comentados: 1º) *Empatia* (espécie de neologismo na tradução de Freyre diretamente da língua

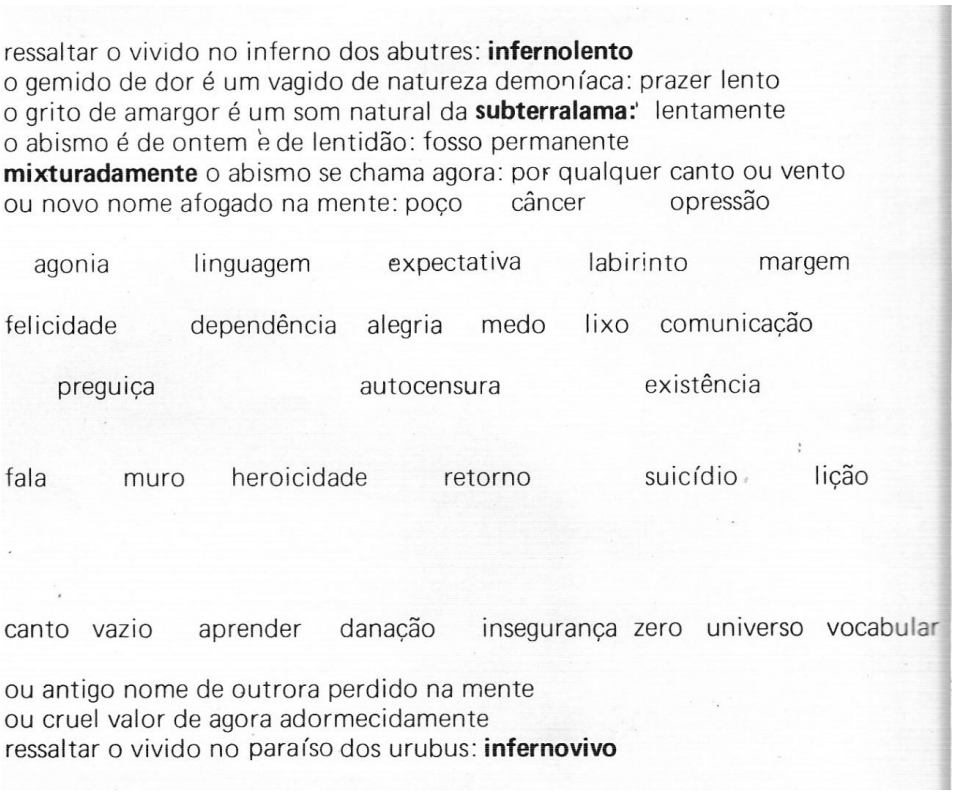
inglesa): “Abolindo as distâncias entre o senso comum e a cientificidade, dispensando e superando, assim, todo e qualquer corte epistemológico. Empatizar como fonte perene de projeção / identificação / transfiguração com os outros”, analisa JMB. 2º) *Co-colonização* (por parte dos africanos em relação ao Brasil) é ironizado já pela cacofonia que provoca e como contraponto para exemplificação de algumas ideias (contraditórias), do *Mestre de Apipucos* que escreveu: “Na verdade, a escravidão no Brasil agrário pouco teve de cruel” (in *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*, em seu trabalho de Mestrado [do jovem Freyre] Ed. Artenova / IJNPS, p. 5) e “A grande sensibilidade à música possivelmente terá tornado alguns escravocratas brasileiros particularmente benévolos e delicados em suas relações com os escravos” (idem, p. 81). Pode-se aqui utilizar a afirmação anterior, em relação aos advérbios de modo, para perceber como Freyre personaliza seu texto, e como JMB o trata com a intimidade de quem conviveu no ambiente ainda dominado por suas ideias (Recife, décadas de 1960 e 1970).

O autor de *Casa-Grande & Senzala* seria (ironicamente?), no texto jomardiano, “um Proust franciscano”, de “saber tão barthesianamente saboroso”, um “Joaquim Nabuco de nossa tragicomédia de escravidões”, o “nome do pai-fundador. Personagem-Instituição. Patriarca escritural: Pai dos trópicos. Pai-narrador-decifrador”, em “encenações heraclitianas. Em meio a “tropicalismos pré-socráticos” no tempo tríbio “do mesmo nos outros. Do outro nos mesmos”. Um “herdeiro de Boas”, em busca de “reabilitações valiosas para a cultura brasileira”, “um Joyce tropical?” Observe-se a imposição do pai (singular) perante o grupo (o coletivo). JMB observa também que o estilo freyriano coloca vírgulas sob suspeita, dispensando-as “em nome da fluência e da mental flutuação”. E o tom irreverente continua: “Marshall McLuhan dos trópicos”, “tudo é reinvenção, para ele, do mais retrô ao mais futurrível / futurológico”. Agora a comparação com o canadense que dizia que o meio (mídia) era também mensagem vem acompanhada de dois neologismos: “futurrível” (futuro terrível ou possível) e “futurológico” (como herança maldita). Até o *“sabor” do texto* freyriano é apontado como farto de teor ideológico.

O discurso e o ato, na concepção de JMB, se fundem, mas não se confundem. O reino frágil da memória revisitado (através do discurso) por Freyre (com certo *autoritarismo*) exigia não só o silêncio como a concordância. Foi deglutido, jomardianamente, por uma poeticidade que também atingia as salas de aula (cabeça e coração da sociedade), atacando certas ciências sociais que por trás de investigações *científicas* trazem ideólogos disfarçados, mas na figuração do leitor na *poeticidade pedagógica*, que este *Inventário* oferece, o passado deixa de ser *ideal eterno* e se fragmenta, mostrando os perigos do fator ideológico, da servidão política.

Às vezes, detecta-se também a brutal (obscena?) suspensão de todas as proibições morais: "você também pode, caro leitor", "ressaltar o vivido no inferno dos abutres: **infernolento** / o gemido de dor é um vagido de natureza demoníaca: prazer lento" (p. 28).

Como muitos outros textos do autor, este também receberá *releituras* em obras posteriores (como no CD *Pop filosofia,* a partir dos anos 1990, no qual JMB estreita os seus laços com o universo da música). O *infernolento* seria a mistura de dor e prazer, gemido e vagido de natureza demoníaca (ou dionisíaca). O leitor é levado a uma explosão de substantivos e neologismos na obra de JMB, à ***subterralama***, ao abismo como se vê no trecho abaixo:



ressaltar o vivido no inferno dos abutres: **infernolento**
o gemido de dor é um vagido de natureza demoníaca: prazer lento
o grito de amargor é um som natural da **subterralama:** lentamente
o abismo é de ontem e de lentidão: fosso permanente
mixturadamente o abismo se chama agora: por qualquer canto ou vento
ou novo nome afogado na mente: poço câncer opressão

agonia linguagem expectativa labirinto margem

felicidade dependência alegria medo lixo comunicação

preguiça autocensura existência

fala muro heroicidade retorno suicídio lição

canto vazio aprender danação insegurança zero universo vocabular

ou antigo nome de outrora perdido na mente
ou cruel valor de agora adormecidamente
ressaltar o vivido no paraíso dos urubus: **infernovivo**

Fonte: Britto, 1979, p. 28

Através de um texto que na forma lembra o concretismo, o sujeito-poético denuncia o efeito pseudolibertador das atitudes esteticistas (e supostamente despolitizadas) e compara a subterralama ao abismo (metáfora do jogo linguístico do poeta, aqui). O leitor é "condenado" a desfrutar "suas vidas" e realizar os seus "eus" em meio aos discursos paralelos que se interfalam nos labirintos da felicidade à repressão. Estes eus estariam dispostos a desbravar novas trilhas nos inventários da liberação, sendo este um dos fundamentos da sua crítica. Num campo semântico minado pelos paradoxos, a palavra *abismo* é cravejada de substantivos que vão desembocar no neologismo *infernovivo*, habitado por urubus.

Na página 30, os "pensamentos nordestinados" inventariam o "feudalismo cultural" ironizando a interpretação do Brasil que servisse de "cristalização metarracial", feita pelas "oligarquias açucareiras" e "monarquias sertanejas". E a partir do discurso de Ariano faz a sua releitura político-psicanalítica destas visões: "a rainha do meio dia é / nossa mãe mais pré-post-edipiana-suassunástica": que tomou a tradição pela região e vice-versa, no "progresso das ordens", onde o sertão e o cosmos se entrelaçam, "da casagrande nossa cosmovisão – o resto está na/ senzala da casa grande de detenção da cultura". A crítica à interpretação freyriana e ao *mercado cultural* instalado nos anos 1970, na antiga *Casa de Detenção,* às margens do Capibaribe no centro do Recife (lá JMB rodaria o seu filme *O palhaço degolado-onde afirma* não aceitar a "cultura popular" administrada por intelectuais no Governo ou nas Academias). É interessante neste momento contrapor que se não fosse pela intervenção de Ariano Suassuna, o prédio da Antiga Casa de Detenção, transformado em *Casa da Cultura* na segunda metade da década de 1970, teria sido demolido. E sobre este paraibano é oportuna a leitura do registro de Március Cortez, que depois do golpe militar passou tardes com ele. Suassuna, e refere-se ao fato como uma "comédia na qual você não consegue parar de rir", ressaltando a ladina sabedoria de Ariano que pedia "pra gente parar de ser preso porque ele não aguentava mais ler as peças e poesias do general". Explica-se: o tal general era uma figura de proa do novo governo, que tinha pretensões literárias e escolhera Ariano como, diga-se assim, *consultor*. Se tinha um amigo preso, Ariano se derramava em *elogios*: "General, tem um amigo meu que está preso. Mas ele não é comunista, não. É como a gente, é um dos nossos, gosta de poesia, dessas coisas". Este texto é bem representativo de um tipo de pensamento e do Recife "daqueles dias medíocres", como ressalta Cortez, "quente, acéfala, emburrecida, imersa num vazio tumular". Pouco depois ele partiria da cidade, convencido que fora por Costa Lima. Resistira até onde pudera pelo riso e não pelo desespero, como talvez o tenha feito o paraibano, afinal o riso é "dicção que valoriza a curiosidade pelo revés, prática da simplicidade, do original, a coragem de fazer diferente", sintetiza. "Não renegamos o Recife, fazer isso seria uma estupidez [...] como escritores que somos, temos o dom de tornar as ideias verdadeiras em algo permanentemente vivo".[70] Concordamos com alguns conceitos de Cortez.

Não são as simples suspensões do uso ordinário da palavra, o fingimento, o entrecruzamento de discursos ou a problemática estética da recepção e do efeito que fazem a especificidade da escrita jomardiana. A intuição / expressão que nela se escreve, oferece-se como crítica à verdade "imanente", "inerente" às coisas, concepção substancialista de verdade. Não apenas o signo (que pode ser arbitrário), mas a própria base dos discursos é

solapada. É como se a escrita criasse um ponto zero, em que quase nada é afirmado. Faz relaxar a ***doxa***, apresentando-se como texto menos antirrealista do que reflexivo, enfrentando a aproximação insuficiente. Esta escrita trans-histórica indica que ao homem cabe instaurar o novo no contexto histórico social (afastando-se da meta-história), reinterpretando o passado. Não seria a escrita da história, e sim o processo (histórico), a desconstrução da, assim chamada, sociedade estamental (com suas autoridades burocráticas) o que se destacaria nesta escritura jomardiana.

> a tradição é a região e vice-versa no progreso
> das ordens: o sertão é o cosmos, da
> casagrande nossa cosmovisão – o resto está na
> senzala [...] o tempo é **tríbio** porque o futuro se conserva
> no passado de passagem trivial: no reino do
> **quase** (política) e do **talvez** (poesia),
> reprodução dos burocratas líricos: entre
> inúmeras afirmações inter-mediárias (sem mediações concretas)
> [...] apenas uma dúvida / poético-política ou estético-ontológica:/ somos ou não somos um povo moreno ou quiçá / um povo castanho? salvos na eterna síntese / entre **apolíneos** e **dionisíacos**: presente de
> gregos **nietzscheanos** para nós ou voz: nossa
> cultura é nossa (com)postura repleta de barões e brasões: nossa kultura pertence ao povo com letra maiúscula, desde que somos
> **uma elite a serviço**[71].

Como se o futuro se conservasse no passado entre a política e as *belas letras* e o pensador não permitisse ao leitor validar esta visão discutindo o ser e a forma, o sujeito-poético nega "barões e brasões" e anuncia, como num desfile de circo: "nossa Kultura" (única palavra com letra maiúscula até agora no texto do *Inventário*, freudianamente em oposição ao termo "civilização") segundo os projetos de Freyre e Suassuna, do Brasil "ame-o ou deixe-o" (slogan da ditadura militar brasileira). JMB critica os "antropólogos e doceiros, sociólogos e umbandistas, bacharéis e videntes, historiadores e a-políticos / dramaturgos e criadores de cabras"[72], aqui uma referência às criações de Ariano no sertão. Até que ponto não estaria o Brasil desde sempre envolvido com estas tramas de domínio da sociedade através da filtragem ideológica de certos pensamentos? O ataque desferido por JMB não é simplesmente dirigido a estes dois intelectuais nordestinos. Parece toda uma maneira de encarar a história é que é veementemente contestada. E o que JMB propõe em troca? Uma crítica irreverente a desafiar o já crepuscular poder que em vários pontos lembra os tempos medievais ou da escravidão açucareira.

Com a introdução do pensamento de Nietzsche e Freud, o sujeito-poético parece querer levar o leitor a outros pontos de observação. Mais consciente do seu próprio

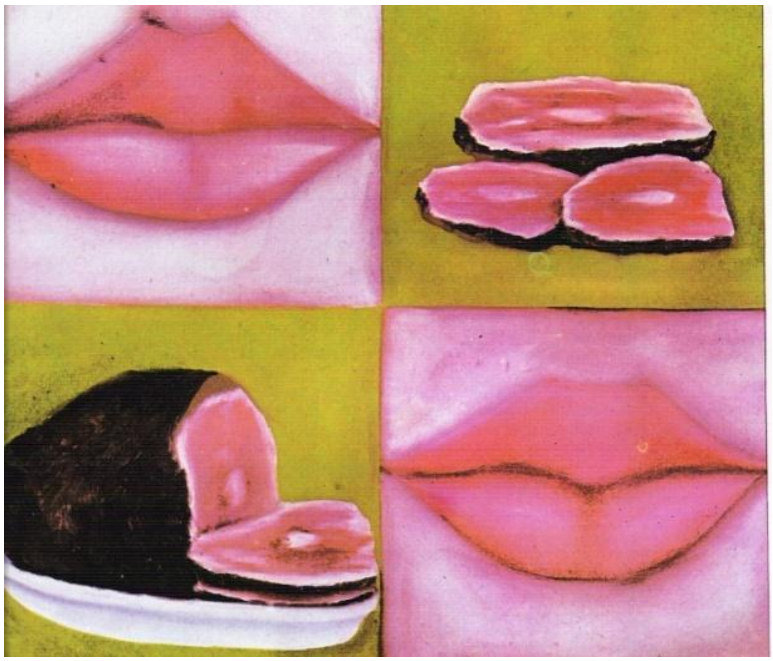
pensamento e menos conduzido pela história oficial, que, convertida em farsa, também tem seus bastidores revelados. Como a insatisfação de JMB em relação às denúncias que Freyre (entre os "homens de confiança do poder") publicava nos jornais (os nomes dos que eram contra o regime militar).

O *humor amargo* jomardiano *torna* a história lúdica, no sentido de desconstruir a *ordem social* (cujo sentido seja eliminar as ideias *radicais* e transformar o desinteresse numa atitude louvável) e ressalta a importância do pensamento dialético, e que fique claro que não se trata de um desmerecimento da obra freyriana. O que está em jogo nesta escritura é colocar em julgamento (e o faz até em relação aos modernistas de 1922, Mário, Oswald) os que "pretenderam nos colonizar culturalmente: em vão: somos fortes e cordiais e/ amarelinhos como nosso regionalismo".[73]

Em justaposição aos pensamentos "nordestinados" da página 30 vêm os "desnorteados" da página seguinte e o "inventário" prossegue: "onde escavar no nordeste as mais legítimas e fecundas raízes da cultura brasileira?". Numa ironia em relação ao *movimento armorial*, ou mesmo de um certo tipo de "saber universitário" ou "sabor aristocratizante".

O sujeito-poético observa também a "pedrada eletrônica" (o aumento do poder da televisão durante o regime militar) e a entronização do pensamento feudalista das oligarquias da cana, couro e algodão, estabelecidas agora na capital (Recife) da *província*. Contra a "nostalgia incomum dos meninos de / engenho tão traumatizados" e refletindo sobre "o que sobrou da bagaceira para os ultradependentes", as "vidas secas" no sonho da "grande cidade" que vão definhando nas mãos dos "imperadores armoriais", o sujeito-poético interroga: "a praça é do povo como o céu é dos poetas?"[74] e detecta que a abertura política (que se anunciava então) tinha um quê de *baile de saudades carnavalescas* e da irônica conclusão de que muitos debates eram sufocados entre canecas de chopp e nos "auditórios universotários". O eu-poético fugindo ao cerco e vislumbrando novas expectativas ainda pergunta: "onde encontrar a deseducação nossa de cada dia?// qual a saída para o intelectual burguês que não seja / o boêmio intelectualizado? No Clube Batutas de São José ou / nos pragramas de mestrado?"[75] Mas aqui o autor não esquece de manter o distanciamento em relação à Academia *(universotários* e *pragramas*: de pragas + programas?) e no jogo subversivo com os trocadilhos, neologismos, no caso através da fusão de termos, continua a desenvolver o seu *Inventário* no país ainda *sitiado*.

1.5.2 O lugar do sujeito



Fonte: Ilustração de Sérgio Lemos para o *Inventário de um feudalismo cultural:*
pele e lábios róseos em contraste com pedaços de carne fatiada (*in* BRITTO: 1979, p.35)

Na página 36 o *laboratório de sensibilidade* tanto experimenta quanto pesquisa:

> Mais vale uma banana no inciso
> Que duas maçãs no paraíso
>
> entre o fruto e o dente
> qual o lugar do inconsciente?
>
> mais vale uma fruta na mão
> dois desejos em vão?
>
> entre o dever e o prazer
> como a libido satisfazer?

O referido texto, com modificações e em processo de intratextualidade, também está publicado em Stereo/ Invenção Recife, coletânea poética 2:[76]

> LABORATÓRIO DE SENSIBILIDADE
>
> entre o fruto e o dente
> qual o lugar do inconsciente?
>
> mais vale uma banana no inciso
> que duas maçãs no paraíso.

entre o prazer e o dever
como o libido satisfazer?

mais vale uma fruta na mão
que três desejos em vão.

entre memória e esquecimento
qual o mais gozar do sofrimento?

entre razão e com-paixão
existe o devir-povo-da-nação.

Este recurso de refazer o texto, como em palimpsesto é uma marca jomardiana, seus discursos recorrem a alguns leitmotivs. Aqui, por exemplo, ressurge a discussão sobre o eu e o outro, o lugar do inconsciente, a libido, o desejo e o prazer. A banana no inciso é o fálico em contato com o cortante, dente perfurante, muito além da repressão pelo pecado ou intenção de qualquer paraíso religioso. O dever aqui não pode ser entrave à satisfação, e o texto expressa tal concepção com provocante sensualidade, expressa poeticamente com as metáforas do dente e da fruta, a pulsão no intervalo. Se não está ao alcance sensorial não passa pelo gozo. Aqui é a pátria que serve de cenário: o devir-do-povo incorpora-se no trocadilho danação (*da-nação*), o que também carnavaliza tal *Devir*. Neste processo fenomenológico, o texto parece querer recriar as experiências como elas aparecem. Agarra as ideias e recoloca-as em processo.

Como averiguar a ação dos signos na consciência brasileira? O *Inventário* questiona o pacto coletivo de representação sígnica. O espaço-tempo irradia-se tentando romper os limites daquela *abóbada ideológica*. Em interface poética e crítica são representados o compromisso coletivo e o hedonismo individualista. O brasileiro entre a espontaneidade e a alienação / determinação que lhe são impostas (no espetáculo da gratuidade), da nação entrincheirada, casa-grande, senzala & pedra do reino dos escravos livres a "devorar as frutas como se / devora a fome de / vi ver / com lábios livres".[77]

"Vi ver", passado e infinitivo. "lábios livres" na "fome de viver". "Onde estão?" é a pergunta em linha vertical na página 39: "as marcas de qualquer sentimento? / os cercos deste tormento? [...] as entrelinhas dos (im)possíveis humorismos? / as cercas desse imperialismo? [...] as linguagem parodiadas? / as convicções iluministas? / as rimas inutilizadas?"[78]

É como se a política cultural (ainda) vigente afirmasse; "o intelectual que não pode viver, morre!", num reforço ao "Brasil: ame-o ou deixe-o", slogan do governo militar nos anos 1970. Afastando-se de sensualidade trágica e do niilismo lírico, este *Inventário* prefere um posicionamento intermediário, até certo ponto neutro e equidistante entre os radicalismos

de esquerda e direita. O sujeito-poético apresenta-se como algo próximo da "fenomenologia da revolta" apresentando violentas contradições tanto no seu fazer poético quanto na sua ótica em relação ao processo cultural num texto que parece "amar o brasileiro que não existe ainda". Lembra-nos às vezes o Camus de *O homem revoltado* (obra na qual o autor aborda Dostoievski, Nietzsche, Rimbaud, a Revolução Russa), como se o pensamento independesse de direita ou esquerda.

Mesmo nascendo sem razão, prolongando-se por fraqueza ou morrendo por acaso, o homem supera o absurdo da sua existência ocupando-se com outra pessoa, mas resta saber: o fenômeno está no homem ou em algo que o transcende? O sujeito-poético pergunta e parece não querer deixar fissuras por onde se introduza o nada. Sabe que o homem é o ser pelo qual, o nada vem ao mundo, que o nada é secreção do homem possibilitada pela consciência e que a continuidade psíquica é constantemente bombardeada pelo nada, que liberdade é desprendimento do passado e que talvez a angústia fosse o modo ser da liberdade (como consciência de ser): daí uma "poesia primeira pessoa singular plural", escrita duramente no corpo, "falada em gesto / amor daçada, em brutal silêncio não escolhido / poesia percorrida em poemação / em morno cotidiano medianamente"[79], em jogo com a associação livre na busca de iluminar as montagens encobridoras do sujeito (que não queira se conhecer), o pensador quer expor o recalque, sacudir o recalcado, unir o que foi dissociado na consciência do alienado e fez com que ele nada quisesse saber sobre isso (ato de defesa por excelência de um sujeito, que recalca o *desejo proibido*).

Longe de querer emitir juízos críticos e morais, tem-se a poeticidade em instância de *questionamento interpretante* a querer que o sujeito/leitor se interprete (como em selvagem psicanálise?) e pratique os desdobramentos no texto da vida. O escritor aqui traz o desejo do plano do inefável ao da sua poeticidade, expõe aqueles que alienam o povo com explicações falseadas sobre o ser e o estar na sociedade, reflete a experiência cultural no plano ***R***eal, ***S***imbólico e ***I***maginário, criando textos nos quais a palavra é apelo que visa resposta libertária e permite ao sujeito-leitor o *dom ativo*, para que ele aborde o seu desejo (e possa realizá-lo), o torne real em sua existência e não seja mais um na massa de manobra do poder oficializado (mesmo sabendo que o sujeito é uma coisa que tanto mais existe/ se realiza mais é elidido, abolido, borrado).

Tem-se assim o discurso subvertendo o lugar e o modo como qualquer saber pode ser produzido, trabalhando com a ideia de que tornando as coisas significativas o homem não as torna mais bem conhecidas e que pensamento e linguagem são matérias de ordens diferentes. Ao desmontar o discurso da cultura oficial, este texto interroga a autoridade que formula

juízos, aponta identidades, faz analogias e conexões, modela de sentidos a realidade. Como essa autoridade se firma ideologicamente? Pela linguagem que revela, mas também oculta (em sua opacidade), sua ambição, vontade de poder, vaidade. Isto nos faz lembrar algo que o professor Carlos Felipe Moisés sugere:

> Esboçada a fórmula "Eu sou...", a expectativa alimentada pelo poeta e pelo homem consciente é de que o predicativo faltante venha ser uma definição efetivamente cabal e abrangente, capaz de apreender não um "acidente" de circunstância, mas a "essência" incondicional do sujeito que se interroga [...] no mundo moderno a identidade do sujeito é algo que se constrói, para logo em seguida se desmanchar e voltar a se construir, e assim indefinidamente [...] no bojo de cada qual se desenrola o continuado esforço de construção / desconstrução. [80]

Em JMB a noção de individualidade é contraposta à ação social no que esta poderia representar de fundamento epistemológico e ontológico num individualismo sem sujeito que se desloca do intérprete para a interpretação o seu centro de gravidade e mesmo quando os discursos (da direita e da esquerda) são o de poder, o texto jomardiano os refuta, desmonta-os, dá a tudo um tom de farsa, convida o leitor a perceber o caráter ideológico, a falsa evidência, a mentira *aceita*. Contraria o mito, mistura-o aos assuntos corriqueiros, faz com que ele se revele em árdua e hilária epifania. Une relações que passaram *desapercebidas*. Tal desmistificação aponta para o embuste, ajuda o leitor a perceber que a máscara do poder esconde a mensagem ideológica. Isso se dá em forma de provocação em sua crítica, permeada de imagens inesperadas, decifrando signos, desmontando discursos, funcionamento de sistemas, apontando estruturas subjacentes. A escritura de JMB surge quando críticos, como Costa Lima, buscavam novas alternativas. Além das perspectivas antropológicas de Lévi-Strauss, divulgavam-se as pesquisas de Lacan, os textos de Foucault e Roland Barthes causavam espécie na França, onde fervilhavam os *Seminários*. Surgiam novas ideias como as de Júlia Kristeva, Deleuze, Morrin, Lyotard. A pós-modernidade era debatida.

Analisando o texto de Eric Hobsbawn, *Interesting Times: A Twentieth-Century Life*, em que ele aborda um pouco da experiência de militância no Partido Comunista Britânico e trata de uma certa incompatibilidade da velha geração de esquerda com a nova geração, o que já constatava no *maio de 1968* parisiense, Marcius Cortez observa "a diferença entre êxtase e política, entre poder real e poder das flores, entre voz e ação" e conclui que "a injustiça social deve ser denunciada e combatida, pois o mundo não melhora sozinho".[81] As chances que a literatura tem para interferir na sociedade, desvelar o que não se *vê*, promover a socialização

das descobertas através da poetização da existência, faz dela uma voz que em meio à maioria silenciosa, torna bufa a desgraça, à luz dos paradoxos.

Num tom mais inquietante diante do dilema pós-moderno, Cortez vai se perguntar: "como ter esperança no mundo se o homem é mau por natureza? [...] encontrar algo para pôr no lugar da utopia é urgentemente vital. Será possível sobreviver sem o sonho? [82] Para quem testemunhou um regime brutalmente totalitário, a ideia de vida coletiva não deve parecer vagamente desacreditada? E se o pós-modernismo achava o consenso tirânico, em JMB, a solidariedade só seria desprovida de alma quando fosse propaganda e obrigação. Rejeitando totalidades, valores universais, grandes narrativas históricas, ele mostra-se cético a respeito da *verdade* enquanto unidade para o progresso e opõe-se ao que vê como elitismo na cultura prefere observar o pluralismo, a descontinuidade e a heterogeneidade e não apoia a conformidade no indivíduo. A questão das margens e das minorias, dos descartados e ignorados, sua língua e sua fala, é retrabalhada no *Inventário* que ataca o normativo.

JMB não se resigna e quer ser livre para o *si-mesmo*. Vê que normas são inevitáveis e que as palavras que *achatam* e nivelam as coisas e podem homogeneizar a diversidade, também não devem *glamorizar* as minorias. Atiçando o lúdico, fazendo das palavras objetos de *fruição* (no sentido barthesiano), contra o autoritarismo e o *não* do Pai, o texto jomardiano intensifica sua criticidade poética diante do feudalismo cultural, deslocando o lugar do crítico e do poeta, fazendo da possibilidade de múltiplos sentidos quase um *lócus* alternativo para sua *voz*.

O distanciamento integrado e humorístico do autor explicita-se em linguagem de viés metalinguístico e perguntas de tom filosófico, no limite da *carne* e do *mundo* (como escreveu Barthes no seu *O Grau zero da escritura*), retratando o sujeito em instâncias provisórias, em processo, em escrita que convida o leitor a ser autor, a perceber em si uma pluralidade de desejos e ao mesmo tempo ser crítico da linguagem como canal do poder.

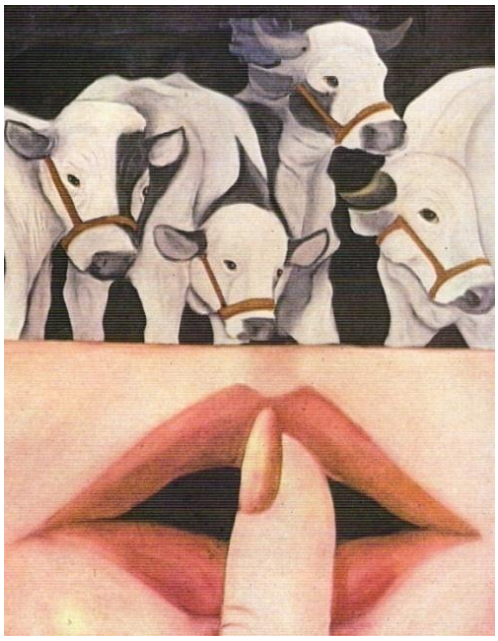
Provocando estranhamento, ergue-se contra os discursos de arrogância, triunfo, *certeza*; atenta contra as linguagens velhas – opressoras, os vícios ideológicos, intersecciona contradições do homem brasileiro. É inventário também dos *abismos* e *buracos* (signos recorrentes nas suas obras seguintes). Anuncia de dentro da própria linguagem as suas contradições, ou propostas de *contradicções* e o que parecia estabelecido fragmenta-se, torna-se artificial, sob essa ótica que justapõe o intelectual ao sensual, subverte o desejo, expõe falas em conflito, dentro de um projeto crítico, subversivo, que se escreve/inscreve ativo contra estereótipos. Ao citar o *paiudeuma concretista, por exemplo,* ele joga também como o prefixo

"trans", como na "transpoeticidade" (a poesia ativando filosofia, história, etc. que os poetas de São Paulo sugeriam),

> a irmandade dos **campos** inaugurou as cercas da vanguarda / nas mais livres de-marcações trans-históricas: / sousândrade no norte, ao sul oswald de andrade / **a palo seco** joão cabral, no idioleto das minas guimarães esotérico: / joyce e mallarmé e cummings e teoria da informação.[83]

O Nordeste é citado como *literatura severina*, JMB não se conforma com delimitações sufocantes dos que querem dominar, ter o controle do fazer literário. O que não significa que ele não aprecie os concretistas, e também as artistas (neo)concretas Lygia Clark e Lygia Pape e mesmo o *pós-moderno* Hélio Oiticica com suas maneiras de somar o situacional e o ambiental, a antimoda, o bandido favelado (o *seja marginal seja herói*), JMB tem, simultaneamente, ótica de aproximação e distanciamento deste grupo (como em relação a outros já citados).

Ao rever as "geografias literárias" vindas de São Paulo e impostas como *programas*, discute a questão da arte "regressiva" ou "progressiva", "herdada" de velhas oligarquias ou recém-adquiridas. Diante dos materiais herdados ele propõe uma posição evolutiva, transformadora. Na página 40 deste *Inventário***,** vê-se a ilustração do silêncio ao "gado". Novamente Sérgio Lemos fetichiza o ser. A unha comprida e pintada sobre os lábios maquiados servem de base para a ilustração que exibe bois com focinheiras. A vida de gado e o silêncio proposto pelas elites misturam-se à proposta de uma relação cínica de variadas proporções:



Fonte: Britto, 1979, p. p. 40

Este *Inventário* é invenção sem hierarquias, uma poesia de montagens, viva e cheia de humor, poesia câmera na mão, moderníssima. Ora, uma poesia de colagem, didática e que trabalha com a análise do discurso, pode até não soar muito bem aos ouvidos *refinados* com a *alta poesia*, porque trabalha de forma subversiva, como por exemplo, quando observa a *espetacularização* promovida pelos irmãos Campos, a fusão da poesia com tecnologia, e não é como leitor passivo de tais poemas que sua atitude vai posar "do mais terra às insondáveis galáxias. / no paideuma de tão vária fundamentação / teria que arrebentar numa poética exportação".[84]

Este livro também é resposta ao feudalismo embutido na atitude dogmática por parte dos concretistas. Já em relação ao Tropicalismo não havia dogmas e sim descobertas e desde o início JMB sugere que é e não é tropicalista. A poesia praticada ao modo jomardiano, no que toca ao lado de colagem didático-discursiva expressa ambiguidade, violência simbólica e seu roteiro performático parece buscar mais o efeito do que a forma poética do sublime. No caso específico das vanguardas, para este autor, tanto estas servem como referência quanto são desconstruídas quando se sistematizam e ele tenta escapar às amarras fazendo ver que a Tropicália**,** por exemplo, já estava em Oswald e que este esteve presente também na radicalidade das *teorias concretas* (que os irmãos Campos quiseram, em determinado momento, *impor* de modo sistematizado).

A postura do eu-poético jomardiano é a de uma atitude, muitas vezes, paródica diante da heterogeneidade e temporalidades superpostas. Permeia-lhe quase toda a obra uma lógica parodística, de "pastiche" e não de exclusão. E não há como dizer que isto se destaca *mais* em qualquer um dos seus livros. O efeito buscado por JMB, algumas vezes, é diluído por não ser de fácil acesso, no sentido do entendimento e do choque violento, da repulsa que seu obsessivo questionamento (*abismos*), às vezes, provoca até nos que estão mais perto dele. Quanto à questão da sua intervenção cultural, há que se levar em conta que tais atitudes se converteram em construções semióticas e são (ou solicitam) resposta artística e sociocultural. Lembremo-nos de que longe da preocupação com qualquer estética tradicional, em alguns textos do *Escrevivendo* temos poemas-objeto, o trabalho com a eliminação do verso, o uso paranomásico dos fonemas, os neologismos, a decomposição da palavra e a sugestão das possibilidades múltiplas de leitura e o cuidado com a comunicação visual, que também é a forma de expressão de todas "poesias concretas". Todo tipo de associações, cruzamentos, sobreposições e citações provocam o distanciamento e vão marcando esta escrita, o que nos remete novamente ao que se refere o professor Anco Márcio Tenório Vieira, em depoimento à

cineasta Luci Alcântara por ocasião das gravações do documentário *JMB, o famigerado*, nos lembra:

> Em termos de linguagem, eu não vejo *uma* obra mais importante de Jomard. Ao mesmo tempo em que ele incorpora uma série de elementos que surgiram com a poesia concreta, por exemplo, com a *poesia Praxis* no anos 50 e 60, ele não abandona a poesia discursiva. Ele não abre mão, muitas vezes, do elemento visual, da colagem. Mas também não abre mão da poesia discursiva. E aí você não pode dizer, esta obra é mais ou menos importante que aquela, porque todas elas, de alguma maneira, se dialogam.

As variantes são diversas: ao deslegitimar as imposições "canônicas", que segundo ele, pareciam estar retornando no espaço asfixiado das perspectivas editoriais. Observa assim o *modus operandi* dos autores da poesia práxis, suas "aliterações proféticas", a palavra retomada em intertextualidade e enquanto organismo vivo que gera outros organismos vivos, isto é, outras palavras. JMB, através da sua obra, amplia fronteiras e faz da estética um modo de entender a localização física e corporal do sujeito no mundo; ele trata os perigos do abstrato, do racionalismo político, que requer para o estético, justificativas utilitárias, algo que pode ser retomado na atualidade. Para este *Inventário* cultura é tensão entre o feito e o que está a fazer, o que é compartilhado e o que é comumente criado. Posiciona-se também contra a recepção passiva. O senso comum é denegrido, enquanto depositório ideológico, e as dimensões (trans-históricas?) expostas apontam para a descontinuidade na experiência humana, numa atitude anti-historicista em aversão às continuidades.

O ecletismo e a linguagem elíptica, cheia de humor mesmo diante da "morte da história" (inspiração fenomenológica?) não defende logicamente nenhuma *conclusão*, numa cultura em que reinam slogans. Se os parisienses em 1968, sugeriam "Sejam realistas, exijam o impossível" (ou outros bordões, *sentenças-valise* que inspiraram a Tropicália), JMB também, de certo do modo, indica que o "real" não é, exatamente, um conceito estático e não deve ser apreendido por slogans (não se pode conter o mundo em palavras, em meio a pulsões tão variadas). "Que nossa condição precise ser destruída para que possa ser recriada não é um processo impossível, mas é um processo trágico", lembra-nos Terry Eagleton[85]. Transcender a tragédia é transcender a si mesmo.

O esgotamento de um modelo de poesia social é posto diante de um novo caminho na penúltima década do século XX: Os anos 1980, aproximavam-se no horizonte, mais de dez anos depois da Tropicália, dos festivais e as manhãs de liberdade insistiam em fantasiar medianas ilusões ideológicas que se insinuavam entre cercas e arames farpados. O que caberia ao pensador recifense (JMB) naquele momento? O que fazer quando poetas-professores,

como ele, tinham que enfrentar a difamação? O sujeito-poético, na dinâmica das transformações artísticas, nega a inutilidade da sua poeticidade, quer a poesia participante, livre de sujeições, da intolerância e primarismo na cidade caótica e aberta, babélica permeada por disparates onde era "proibido atravessar os calçadões / da cultura (auto) remunerada [...] lixeratura: diarreia da classe média ou derrame de populismo?"[86]

No espaço semiótico da cidade, o espaço urbano (em tensão permanente, através da *linguagem dos abismos)*, identidade e metamorfose (no material poético) se fundem, separam-se, e trazem em si também a *incomunicação* e a memória. Em meio à fragmentação do mundo (onde o poeta quer maior mobilidade, maior abertura), ele tece o texto que inclui os novos sujeitos no espectro que a palavra poética permite.

> Dialética oportunista: / a indústria cultural engole tudo
> até a própria denúncia de sua dominação
> da cultura popular policiada em folclorização
> [...] As frutas da manhã vermelha
> na cidade velha e sempre adolescente
> as frutas da manhã cinzenta
> na cidade (tão) moderna e decadente
> as frutas do amanhã
> na cidade sem clã?[87]

Confrontando o pior, libera-se a capacidade de ver o melhor, ciente da farsa e de que é possível transformá-la. Em vez de desdenhar o mundo comum, o sujeito revolucionário em JMB age no sentido de transformar sua própria desconstrução numa reconstrução da sociedade (sem garantias ou gozo de segunda mão). Ao sartreano inocente culpado é oferecida neste *Inventário*, uma libidinosa energia diante dos estereótipos. Ouvir o tom e sentir a textura desta escrita, perceber suas mudanças de ritmo ou de disposição das palavras, sua atenção à materialidade do significante, é penetrar num materialismo mais ontológico, é receber de volta a energia confiscada, politicamente produtiva, é ter a possibilidade de obter experiências preciosas em meio a uma sociedade alienada. Sua filosofia popular aplica à ética o real, o simbólico e o imaginário (lacanianos).

O real enquanto estranho e íntimo ao eu, é algo a se reconhecer em sua maleabilidade e há os aspectos do ser humano com os quais a política não se envolve tanto, é aí que o texto nos faz lembrar que *pessimistas* como Freud servem mais à causa da humanidade com seu realismo desolador do que alguns reacionários. É neste sentido que desponta a questão fenomenológica neste *Inventário*. Quanto ao que não é possível alcançar com uma revolução política (o sofrimento, a tragédia, a mortalidade, crueldade e exploração) cabe ao pensador

engajado, como JMB, retrabalhar isto e possibilitar pelo menos a emancipação cultural dos seus leitores para que eles não estejam *desarmados* em meio ao caos.

Se em *Arrecife de desejo* (outro livro de JMB) observa-se a negociação do *flâneur* com a imagem-desejo, no *Escrevivendo* e neste *Inventário* o sujeito-poético põe-se a desconstruir o discurso de hegemonia nacional presente também nas *vanguardas*. Evitando a máscara de espectador tardio, o autor faz do seu texto tribuna, estrada, via para possíveis trâmites de sentidos. Desdobra o signo, através do longo poema (que é este *Inventário*) cujo elemento central é a reação da escritura à pasmaceira da *geleia geral*. Vincula a literatura com as formações nacionais, o que já estava no seu primeiro livro de ensaios, *Contradições do homem brasileiro,* e estará no seu terceiro livro contendo seus versos (*terceira aquarela do brasil*). Ele chama a atenção da literatura para as questões da sociedade e da memória. Faz-se ruptura. Debate a tradição e o lugar do escritor. É consciência da existência social, do ser. Em sincretismo, misturando alta cultura com cultura popular.

1.6 terceira aquarela do brasil (1982)

> *Tristes Trópicos* me arrebatou. Eu era fã de Sartre. Nunca esperei que uma inteligência de ordem tão diferente, mesmo antagônica, se impusesse com tanta rapidez sobre meu espírito. A visão do Brasil que apareceu ali esquentou meu coração. Um pessimismo relativo à civilização brasileira. Fazia sentido que, em oposição ao ateísmo apaixonado de Sartre, surgisse uma espécie de misticismo frio. Lévi-Strauss detestava a promiscuidade entre alta cultura e cultura popular que via sendo praticada por seus famosos contemporâneos mais jovens: "**pop philosophie**", pensadores citando Bob Dylan e escrevendo sobre cinema, linguistas estudando letras de rock. O Brasil é figura grande na geografia de *Tristes Trópicos*, mas está incluído numa visão sombria que cobre toda a zona tropical ao redor do globo. (Caetano Veloso, em depoimento ao jornal *Folha de São Paulo*, por ocasião da morte de Levi-Strauss, em outubro de 2009).

Os textos que compõem o livro *terceira aquarela do brasil*, têm como tema a cultura brasileira, em suas contradições, através de uma releitura poética, relacionando o problema da educação com o da arte e o da ciência. Glauber Rocha referia-se assim a JMB: "se recolhendo continuamente, sempre deixa prever um bote, e quando larga é golpe certo no ponto vital". Este recifense mostra-se, também nesta *terceira aquarela*, "despido de princípios sagrados", e com um grande interesse pela vida que o cerca, a que vive nos "inesperados caminhos do hoje". Neste livro as vozes de uma crise surgem como "tumores líricos que explodem nos tempos de guerra", segundo o mesmo Glauber que pressente em JMB, nos anos 1960, um

"pintor sem receios, sem necessidade de afirmar cultura ou fazer pregações de falso apóstolo". Sua intenção seria "dar ao leitor conhecimento de causa".

O início do envolvimento de JMB com a crítica cultural dá-se justo no ano em que conhece Glauber, este atuando como assistente de produção em *Rio Zona Norte*, de 1959, tendo direção de Nelson Pereira dos Santos, com quem o baiano estruturaria o *Cinema* Novo, ao lado de Cacá Diegues, Sgazerla e Joaquim Pedro de Andrade. Estética e ideologicamente poderíamos comparar certos aspectos da obra de JMB com a do líder da *Geração Mapa* (excetuando o caráter épico que caracteriza parte da obra de Glauber). Contra o cansaço da linguagem estabelecida vem, em JMB, a criação (linguagem reinventada) a exprimir a experiência do mundo político-cultural. Mostrando o homem ao homem, através da arte literária, tão difícil quanto o amor, a lutar contra a tacanhez (na vida e na arte), sem aceitar nenhuma cartilha.

A arte original jomardiana faz-se cúmplice, contrasenso, problematiza, é tensão permanente. Ele escreve como se fizesse cinema com câmera na mão, usasse luz natural, no desnudamento dos valores coletivamente adotados no Brasil, o foco são os problemas sociais. Nossa tese é a de que são obras que exigem leituras mais atentas, para não serem taxadas de *herméticas*, e provocam o choque (do reconhecimento). A geração de JMB é a vanguardística, libertária, contra a burocracia como prática na cultura e a desenfreada produção glauberiana tem, sim, pontos em comum com a de JMB: há algo neles que vai além de simples manifestos, proclamações ou ensaios, é algo que ultrapassa conteúdos ideológicos e entrega-se, por inteiro à experiência do conflito com a integração, do corpo a corpo com o mundo, de modo dinâmico, suscitando novas leituras, numa percepção que põe em diálogo as formas da memória social e que passeia entre o totalizante, o imaginário popular do país e a fragmentação do ser. Glauber e JMB negam ao consumidor de cultura qualquer possível "passividade". Em vez do círculo vicioso, um *círculo virtu*oso, a sugerir o corte seco, as diferenças em lugar da empatia tendenciosa.

Em 1964, JMB lançou *Contradições do homem brasileiro*. Nesse mesmo ano, *Deus e o diabo na terra do sol*, acompanhado pelo manifesto *Estética da fome*, eram gerados dentro da linguagem cinemanovista. Estas três manifestações / análises / propostas em reação à cultura nacional expandem-se além dos dados fatuais. Vão do consciente até à sondagem mais profunda do ser e estar no mundo.

O caráter fragmentário de JMB, sua recusa do floreio, sua frontalidade estética, a busca de caminhos em meio à aridez, também aproxima o seu texto do fazer artístico de Godard (e do seu grupo, o *Dziga Vertov*) que com o seu filme de 1967, *Fim de semana à*

francesa, apresenta novas opções/montagens em relação à sua arte e tem-se aqui também a intersecção com Pasolini (os dois citados em textos jomardianos) no que trata da provocação, do confronto, da não submissão, da perturbação na fruição.

Ao recusar o naturalismo psicológico e o realismo socialista, JMB, nos mesmos moldes de Glauber, busca camadas submersas nas profundidades do ser e que ao serem abordadas instalam-se como uma espécie de outra realidade. O cineasta baiano é um dos que aparecem na capa de *terceira aquarela do brasil*. Seu fascínio em romper tabus, precipitar o que é encontrável em algumas situações, a atitude antiliteral e metateatral, nos fazem lembrar o *aproach* jomardiano.

Vejamos o momento em que se encontraram pela primeira vez: Glauber foi informado que estava havendo uma palestra de JMB no curso de cinema, no Círculo Católico, em Recife, no qual funcionava o *Cineclube Vigilante Cura*. José Luis Libonate apresentou Glauber ao palestrante e a partir daí ficaram amigos. O que ambos buscavam era menos uma explicação do que uma sondagem dialético-revolucionária, a desconstrução dos ícones, o descondicionamento, através da utilização de situações aparentemente gratuitas. Eis o espírito de uma época que pôs em andamento uma poderosa máquina libertária.

Um ano depois da publicação do seu *Escrevivendo* (1973), JMB lê na revista *Visão* o texto em que Glauber aponta Darcy Ribeiro e o general Golbery como gênios da raça brasileira (o baiano também visitou o general Figueiredo quando estava em Portugal). Como colega do baiano, o nosso objeto de estudo soube ver atrás disto a irônica dialética que também serviria de combustível a Glauber no polêmico programa *Abertura*, levado ao ar pela rede Tupi aos domingos (sob a *batuta* dele) entre 1979 e 1980.

Tanto em Glauber quanto em JMB os "conflitos fecundos" vão sendo exibidos, afastados dos sentimentos individuais e promovendo o desejo de libertação, num viés, talvez, de uma pop-filosofia da Cultura Brasileira, em *Vanguarda participante*: em arte crítica de emoções sociais.

Nota-se em JMB, um ***método das contradições***, que implica a construção em abismo e teria como características: apontar aspectos díspares, flagrantes opostos da realidade, dimensões contraditórias, contrastes fecundos, oposições criadoras, historicidade de uma "situação momento", de uma época, de um povo. Há então a hipótese de uma compreensão dinâmica, temporal e sintética, entrelaçamento de uma determinada situação com a época que a circunscreve, assim como se o círculo menor da situação fosse abrangido pelo círculo maior da época. Esta problematização se desenvolve no modo operante jomardiano: uma ponta de ligação entre as personalidades abordadas e o povo, entre as elites intelectuais e a

comunidade popular. Seu estilo e a seleção dos seus temas-problemas sugerem que captar a realidade é sinônimo de apreender todos esses vínculos e que compreendê-la é percebê-la como um *processo*: gênese, desenvolvimento e consequências. Neste *método das contradições* há uma multiplicidade de planos e variedade de projeções na tomada da consciência criadora (dos artistas). As hipóteses que se lançam sobre a "historicidade" humana, aqui, teriam o mínimo de juízos prévios. Tal reflexão (e peculiar ótica) sobre a cultura brasileira, traz no seu modo de pensar um estilo de vida intelectual, uma experiência íntima e social que se uniria e se ampliaria entre demolição/ruptura, blague/seriedade, tendo o passado como lição, não querendo reproduzi-lo, mas buscando algo renovado, livre da rotina. Em meio ao caos surgiria a surpresa e o inédito, a variedade de planos, imagens em movimento, superpostas, fundidas umas em outras, desaparecendo ora lentamente ora associadas com as seguintes, a partir de inusitados ângulos, formando um vasto painel desta *aquarela*.

JMB parece querer atingir os limites da criação artística e ao mesmo tempo dialogar com o leitor, ver sua abordagem ser reconstituída, reinterpretada pelo público. Quer liberdade para enfrentar os problemas da vida contemporânea, nas bases do anticonformismo. Surge o texto para ser gritado, os *poemas-manifesto*, no qual desapareceriam as barreiras entre o poeta e o crítico, o artista e o intelectual que quer conhecer o mundo em profundidade. O *método das contradições* nasce assim do confronto entre liberdade individual e a necessidade de analisar problemas atuais. Querendo ser consequente consigo e em relação aos outros o pensador contrabalança os preconceitos da opinião pública e interfere culturalmente.

A *terceira aquarela* é uma das mais emblemáticas obras de JMB. *O* próprio *contexto* no qual ela foi produzida, e que reflete de maneira abissal, a morte de Glauber, Lula e a fundação do PT, o processo de abertura política, os políticos de "esquerda" voltando ao país, dentre os quais Paulo Freire e Miguel Arraes, é marco de um novo rumo, nova maneira de discutir a ideia de nação. "Mas ele abordava todos este pontos de uma maneira completamente diferente. E ficou marcante em mim uma frase que tinha nesse livro: 'Não me engane nem se engane.' Eu acho que essa frase foi muito marcante para mim, dentro de toda obra", reflete o professor Anco Márcio, que na época tinha 17 anos. Vejamos, agora na íntegra, o poema citado pelo referido professor, e aqui acrescentaríamos que, como sugere JMB: quando alguns poetas dizem, ao concluir o seu poema: "está pronto", ele declara: "agora que aprontei a primeira versão, vamos reconstruí-lo". O texto abaixo não está na íntegra na edição original da *terceira aquarela*, vai ser retomado no CD *Pop filosofia*, e aí ele é retrabalhado (intratextualidade, comum ao autor) com Aristides Guimarães e em outro momento com

Ricardo Silva (que segue a mesma ordem da Revista STEREO: *A lua luta por Lula*). Neste texto, entre o sensorial (luta dos corpos) e o social (a luta de classes), Lula é representado de modo ambíguo, o eu-poético reflete: "nunca se perde a esperança de que alguém escreva a palavra liberdade". Observando que não encontramos no original de 1982 (*terceira aquarela do brasil*), o poema impresso, na íntegra, utilizamos aqui a versão impressa na Revista STEREO[88]:

A LUA LUTA POR LULA (OU NÃO?)

a lua não é menos
materialista
do que a luta.
a luta de classes
não é mais dialética
do que a luta dos corpos.
a lua luta no céu da boca
beija o estudante
e mija o operário
ou pelo contrário
beija o sindicalista
e mija no universitário.
a lua luta por lula
assim como lula
mija e beija na lua
.....
não me engane
nem se engane
nem toda lua luta por lula
mas todo sol arde sem terra.

O *Zeitgest* no qual se desenvolve este livro (início dos anos 1980) é o da sociedade patriarcal em plena dissolução e sendo afrontada. É assim que o *nome do Pai* se inscreve nesta obra. Os fundamentos ideológicos postos em xeque em meio às transformações do poder econômico e militar e o liberalismo (que se seguiu). Tendo como motor o questionamento social e os fundamentos do ser; a *terceira aquarela do brasil* retrata uma sociedade lidando com os seus conflitos, festas e gozos no crepúsculo do (decadente) regime militar, é texto que exerce sua função social, escritura que aponta intenções dissimuladoras e relações ocultas, tendo a cultura como o seu eixo central, ponto nevrálgico onde tudo se intersecciona.

Dizer o novo não significa deixar de falar no que já é conhecido, mas abordá-lo como um *pensamento não pensado*. Força expressionista em condensações e deslocamentos, declarações, sobre o que não quer ser recalcado, não quer se disfarçar, *terceira aquarela do brasil* é texto de humor e horror com acessos líricos sob o "trópico de pernambucâncer", "câncer e abismo ser e náusea" da "Mauritsstad que não fomos mas ainda que tardia

seremos", como observou o professor Antônio Cadengue em texto contido na *terceira aquarela,* onde o trocadilho com o lema da *Inconfidência Mineira* dialoga com a citação ao romance de Henry Miller (*Trópico de câncer*) fundida a Pernambuco. O referido professor classifica JMB como "soldado da República, defensor interino do Brasil. Mariorandradianamente".

"É permitida a reprodução total ou parcial, revista, ampliada e plagiada, desta obra, sem a prévia autorização do autor". Abre-se assim este livro de 1982, escrito em ***Proezia***. O "z" viria da proeza, da audácia desta escrita? É assim que o próprio autor a anuncia na ficha catalográfica: "Proezia", proeza de misturar poesia com prosa, no limite, sem hierarquias entre o texto oral e/ou escrito em "retórica minimalista"; literatura alternativa, entre a linguagem "coloquial-discursiva ou prosaica" e a "condensação intuitivo-metafórica das poéticas", na percepção de que tudo ainda podia continuar sendo misturado.

Canas entrelaçadas como uma coroa de louros emolduram os "agradecimentos" (que incluem o nome do cineasta, e amigo de JMB, Celso Marconi – que também assinou os Manifestos *Tropicalistas- ou- não,* no Recife).

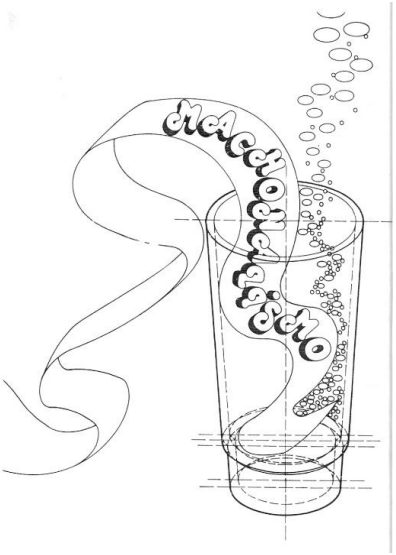
Sobre o índice duas fotos de JMB: numa ele está caracterizado como o "palhaço degolado", a outra o mostra com longos cabelos, ainda escuros, com óculos, camisa de manga comprida. Instauram-se assim os contrastes que se estenderão pelos trinta e seis textos do livro.

Wilson Araújo de Sousa (WAS), poeta maranhense que veio morar no Recife em 1970, assina o prefácio ("artevida atrevida"), no qual destaca a "presença exuberante" de JMB, seu carisma, poder de persuasão, personalidade, o élan de intelectual educador (sem pose pedagógica, a eliminar a distância entre corpos docente/ discente), em "didática desmistificadora do romantismo maternal da educação".[89] Sousa sugere também que JMB além de desmistificar a "autoridade paternal", não quer "nem a educação pela pedra nem a pedra no meio do caminho". Seria uma didática que não sistematiza o "brasil" (com minúscula inicial) "didática de exercícios" (ou o Brasil acaba com a demagogia ou a pedagogia acaba com o Brasil) a questionar os "fascículos oficiais" (a editora Abril, por exemplo, publicava coleções da história "oficial", ditada pelos militares). WAS detecta em JMB um "fleuma britânico", desfeito em ironia, "irreverência de espírito" ferino, "só lâmina na carne" (aqui Sousa une Plínio Marcos -*Navalha na carne*- a João Cabral -*Uma faca só lamina*). Em que "carne" penetra esta "ferina ironia/faca"? Na carne da vida cultural "oficial-feudal-burocrático-aristocrática". Irrequieto, militante na vontade de viver excluindo a hipocrisia e incluindo "angústia, ambição, delírio [...] exorcizando o caráter pernambucano e

erotizando o corpo social."[90] O Brasil flagrado neste livro é o da "abertura", mas JMB é *antimemorialista* e opta por uma condição muito existencial do presente, sem memorialismo ou heroicização que implicariam numa espécie de narcisismo, por isso "da primeira missa ao primeiro míssil": *terceira aquarela do brasil* com "óculos arregalados nas barbas do lula", retrata o Brasil no início dos anos 1980, com irreverência peculiar.

O processo para as ilustrações de Anacleto Eloi difere radicalmente dos dois outros livros anteriores (*Escrevivendo* e o *Inventário de um Feudalismo cultural*): no primeiro, o próprio autor usou o espaço da página para estabelecer diálogo da escrita com outros signos. No segundo, Sérgio Lemos como que sobrepôs suas cores e sua estética à reflexão jomardiana. Desta vez o diálogo com o ilustrador será mais intenso. De todas as ilustrações dos livros de JMB parece que foi com Anacleto Eloi que se deu o maior entrosamento (pelo menos no que diz respeito à produção jomardiana até o início dos anos 1990).

As releituras continuam: Olhando o(s) abismo(s) das situações-limite o poeta defende para si a liberdade e assim a defende para todos. Seus versos são contra lugares-comuns, aqui incoerentes e contraditórios, contra a "preguiça mental". Esta *proezia* serve de *espelho* (não-mimético, paradoxalmente): espelho que mais revela do que reflete, exaltando a polissemia, oferecendo semelhanças e diferenças. Há um esvaziamento de tudo que esteja impregnado ideologicamente, isto é, banalizado. O ufanismo é desconstruído junto com o machismo que justifica o nome do Pai em nacionalismo sexista. Observe-se na p. 12 a dissolução da palavra "Machonalismo"



Fonte: Britto, 1982, p. 12

Em cadinho onde se fundem o sólido, o líquido e o gasoso. O patriarcado é solapado e toda a estrutura que o sustenta parece mergulhada em efervescente carnaval. A interface

sintetiza a fragilidade das construções de identidade, algo que vai ser retomado no poema *TAMBÉM JÁ FUI BRASILEIRO*, publicado no *terceira aquarela do brasil.* Vejamos:

TAMBÉM JÁ FUI BRASILEIRO
Ou ainda sou macunaíma
EU TAMBÉM JÁ FUI BRASILEIRO COMO VOCÊS.
Eu também já fui jeca tatu pela democracia
Racial como vocês.
PONTEEI VIOLA, GUIEI FORDE
E APRENDI NA MESA DOS BARES
QUE O NACIONALISMO É UMA VIRTUDE.
Cantava ponteio no meu **calhambeque** em disparada
E decorei na mesa (universidade) dos bares que
Tudo começou com jk.
MAS HÁ UMA HORA EM QUE OS BARES FECHAM
E TODAS AS VIRTUDES SE NEGAM.
Mas há um instante em que os bares (pensões) se calam
E descansam as invenções (inversões) do homem.
EU TAMBÉM JÁ FUI POETA.
BASTAVA OLHAR PARA MULHER,
PENSAVA LOGO NAS ESTRELAS
E OUTROS SUBSTANTIVOS CELESTES.
MAS ERAM TANTAS, O CÉU TAMANHO,
MINHA POESIA PERTURBOU-SE.
Eu também já nasci geração 64 (ou 69?).
Bastava contemplar as vivis de nabuco. Pensava logo em fenos, canários,
Sapotis e outros alimentos terrestres
Mas eram tantas, o céu da boca tão sedento,
Minha poesia pirateou-se.
EU TAMBÉM JÁ TIVE MEU RITMO.
Eu ainda tenho impulsos.
FAZIA ISTO E DIZIA AQUILO.
Comia isto, contradizia aquilo.
E MEUS AMIGOS ME QUERIAM.
MEUS INIMIGOS ME ODIAVAM.
E meus amigos me odiavam,
Mas meus inimigos me queriam.
EU IRÔNICO DESLIZAVA
SATISFEITO DE TER MEU RITMO.
Eu tragi-gay dis-corria
Contente de ter meu rito
de ser meu grito
MAS ACABEI CONFUNDINDO TUDO.
Mas comecei permitindo tudo.
HOJE NÃO DESLIZO MAIS NÃO,
NÃO SOU IRÔNICO MAIS NÃO.
NÃO TENHO RITMO MAIS NÃO.
Hoje não disparo mais não,
Não sou sutil mais não,
Não tenho medo mais não. [91]

O diálogo paródico dá-se com o poema de Drummond que aparece na íntegra, escrito só com maiúsculas (*Também já fui brasileiro,* do livro *Alguma Poesia*, 1930). O atentado

jomardiano encorpa-se já a partir do subtítulo ("*Também já fui brasileiro*" vira "*Ainda sou macunaíma*", o que traz à baila o romance de Mário de Andrade) e já diz a que vem a sua *interferência*: novas possibilidades, outros horizontes, comparados aos do mineiro. O Jeca Tatu, aqui, como na maior parte dos substantivos próprios neste livro, aparece em minúsculas e o poeta discute a "democracia racial" brasileira promovida desde o caldeirão modernista até a ótica da lusotropicologia e do movimento armorial. Reconhece-se aqui a *autoironia* também, sem vícios esteticistas, em *autoeducação*, na síntese entre a sensibilidade e a razão, intuição e raciocínio. O escritor do finito e da matéria revolta-se, sem histerismo, realizando uma montagem-interpretação do seu tempo, desmontando metáforas e símbolos, no diálogo com um dos maiores poetas do Brasil. Na dureza da comoção, em lição de ironia, JMB exercita sua obra como fonte de conhecimento de si e do outro. Uma vontade de mudança diante da realidade, uma espécie de ânsia de despojamento e luta íntima contra o intelectualismo, na pluralidade de pontos de vista. Racionalidade e argumentação (cerrada) esbarram nas emoções, dissipações e reflexões emotivas.

Com tantas perguntas e suspeitas sentimo-nos diante de uma representação brechtiana. O eu-antilírico dribla a armadilha dos gêneros e retrabalha a mímesis, que aqui, não se confunde com *reprodução* do dado: a própria linguagem é agente de transformação, de produção. Mímesis que não está resumida à arte: está presente em cada ato da vida.

Onde o impulso jomardiano se mescla ao ritmo drummondiano "fazia" vira "comia", "dizia" fica rasurado como "contradizia" e o ódio dos inimigos reverte-se para os amigos, ou o querer dos inimigos. O eu irônico de Andrade vira "eu *tragi-gay"* que em vez de deslizar, *dis-corre*. Ritmo vira *rito* e *grito*. "*Confundindo"* vira *permitindo*. "Deslizo" vira "disparo", "irônico" vira sutil, "ritmo" vira medo, em versos que pressupõem a perda e a transformação deste lastro proposto pelas instituições.

Longe de ser apático (sem *pathos*) o ver-com-lucidez que esses versos pedem se intersecciona com o ver-com-desejo: olho e contra-olho, paixão e *contrapaixão* supõem a insatisfação consigo mesmo, por extensão, a insatisfação com o lugar em que está. A vida simulada (impossível), diferente da que poderia ter sido, introduz outros diálogos ficcionais simulando relatos da realidade numa poesia de desmistificação, caleidoscópica, em que os desejos e as calamidades, o vago ou o compactado em excesso, combinam-se de modo impiedoso. Mas como fica o original de Drummond quando recebe este "efeito pessoal"? Se observarmos a inter-relação das peças que combinam o texto jomardiano com o do mineiro, perceberemos a presença do oposto especular enquanto poema e *contrapoema*.

Por não ser prosélito (sectário, a assimilar novas doutrinas), JMB instala, em repto (desafiando, provocando), seu corrosivo espelho de inversão (do sentido mítico). Esse "desvio" (que ele propõe) talvez corrobore, fortifique, o horror às homenagens de qualquer espécie, a ojeriza à sujeição, dependência, vassalagem, consumo passivo. Daí o poema dialogando com outro eu-poético (enquanto leitor ativo) interagindo em magma discursivo que rejeita a contemplação do óbvio.

Pondo-se longe de toda a passividade este fazer poético se torna usina, compara certas *contradições* brasileiras com um "câncer coletivo", e propõe um mergulho direto na paradoxal "luminosa escuridão" do discurso "interrompido, sufocado e arrebentador brasileiro" anunciando: "o brasil não é meu país: é meu abismo" e que

> já não se fazem mais poetas da escravidão como antigamente / novas formas de escravismo colonial. Formas alternativas de amar e odiar numa mesma oração afro-brasileira. Porões de áfricas, raízes, narizes e varizes do brasil, paubrasília, no pau caindo nas costas dos mais fracos […] os porões de hoje se chamam periferia, salário mínimo sem saída, clube mixto de merengue e discoteca, maiorias oprimidas, entre os clarões das usinas nucleares e as escuridões dos poços dos navios e naufrágios.[92]

Como registra em *o abc de castro alves ao abecedário alternativo*, em que o passado no presente, o local fundido ao universal, servem de escafandro a revisitar o navio negreiro de Castro Alves, que assim ressurge em superposição com a ótica dos anos 1980, de forma nem lírica nem épica, "nem demente nem desmentido, nem boçal nem marginal, nem patrulheiro nem patrioteiro"[93], mas em encadeamento liberador dos pares antitéticos que continuam numa escrita ativa e ativadora, praticada por um sujeito-poético solidário, um intelectual de classe média em fúria contra hipocrisia. Aqui as *escravidões* que não se escondam atrás de novos rótulos, pois a aquarela olha atrás dos palimpsestos, em incansável sugestão de temas-problemas: "Procura-se uma feminista – viva ou morta que não se irrite / ao ser chamada de *fe- mi- nis- ta* / pelos inevitáveis porco-chauvinistas." [94]

Desta vez o autor usa a separação das sílabas como recurso de intensificação em intertextualidade paródica, tendo como fundo um país demasiadamente / plural, polivalente, patrimonial, polimórfico e parodiável em texto que pede menos Lukacs e mais Sartre. Entender o outro, o país, significa aqui expor fatos, nomes e notícias, num avesso de rapsódia, popularizando a alta cultura, o que não quer dizer reduzi-la a um vocabulário mínimo, sintaxe simplificada, nem manter respeito à linearidade.

Os textos desta *aquarela* também podem ser lidos como os *caligramas* do *Escrevivendo* ou como a prosa ensaística, de partes do *Bordel BRASILírico Bordel* (Britto,

1992). Ao fazer da sua literatura sua pátria em seus mais diversos vieses, o autor trilha caminhos da cena pública e privada do seu país. No subsolo da sua produção ferve a chama rebelde, uma linguagem subversiva, a vontade de fusão com a voz do homem comum. O seu *insight* também traz um processo de renovação interior, abertura para novos ângulos de visão, enfrentamento das origens, que inspiram atos e discursos. É o que se dá, por exemplo, no texto *caetano, caetanave* onde o baiano é apresentado como "Nem herói, nem predestinado" mas como um intérprete em vertigem visionária:

caetano, caetanave

se joão gilberto continua significando um divisor de águas
na aquarela musical brasileira, caetano veloso permanece
o mais novo multiplicador de áreas: da sonoridade ao
comportamento. quando caetano irrompeu em 67, com alegria,
alegria, não se tratava apenas do irmão de maria bethania,
autor de é de manhã, revelado por ela no show opinião,
64/65. coexistiam, legitimados pela sigla nobre da música
popular barasileira, os remanescentes da bossa nova e os
incandescentes da canção de protesto. mas os acordes
dissonantes já ecoavam no espaço do eterno porque
moderno, pelos infinitos de joão a jobim. enquanto isso,
o tempo de participação sócio-política, apesar de edu
lobo e chico buarque, se armava como ilusória militância
desde que a canção de pró-texto se consumia como
auto-consoladora. daí, carnavalescamente, caetano teve
o magnetismo, o saque, o salto de abalar todas essas
legitimações, saudosismos, seriedades, lirismos e
valentias. contrariou a postura universitária da mpb,
abençoando a cópula entre os sambas de roda e as guitarras
elétricas, transpirando canções para roberto e circulando
as iluminações dos jorges, ben e mautner.
goleou de cabeça contra o campeonato cultural dos cariocas
versus paulistas, driblando as centralizações
usp/puc/pasquinianas e chutando pelas raízes da
desprovincianização. desafiou as vergonhas do "machonalismo",
através da des-represssão corporal, pulando como xangô-menino
e homenageando a pequena miranda notável. a bahia deixou de
ser figura de retórica populista. a cultura nordestina
reconheceu, enfrentando, os problemas da dependência
cultural interna. abaixo as explicações baseadas em
determininismos mecanicistas. o brasil é mesmo demasiadamente
plural, polivalente, polimórfico e parodiável. Nada absurdo, tudo musical, menos luckács, mais sartre. cortes brutais: 69/72: meses de cadeia [...] estupidez do nosso subdesenvolvimento [...] vertigem visionária de pássaro.[95]

A canção de protesto vira "pró-texto", na crítica ao jogo de cartas marcadas Rio-São Paulo que os baianos modificaram com a Tropicália. Não é só a arte em si que interessa a JMB. É a atitude do artista e sua capacidade de atuar na transformação social, também. Pelos chamados "acordes dissonantes" de Caetano, JMB faz ecoar, muito além da ilusória militância autoconsoladora a ordem que seria abalar, contrariar (inclusive a postura universitária), driblar (até o eixo Rio-São Paulo de domínio cultural do país). Novamente a palavra "machonalismo" é usada como referência à liberação sexual (Caetano incorporou algo

próximo a Carmen Miranda num show polêmico que marcou sua volta do exílio ao Brasil em total desrepressão corporal) rompendo tabus machistas. JMB reencontra no *antigo* tropicalista a novidade manifesta: abaixo o determinismo mecanicista, o Brasil é plural. É bom ressaltar aqui que o campo semântico desse texto toca em duas "paixões nacionais": carnaval e futebol.

O "menos luckács e mais sartre", reafirma o existencialismo, revisitado aqui dois anos após a morte do francês que o divulgou mais amplamente no mundo. É interessante observar mais uma vez o intenso diálogo das ilustrações de Anacleto Eloi com o texto jomardiano, na produção deste livro. Caetano, "pássaro proibido", surge na página ao lado do texto com asas formadas por canas ampliando a dimensão discursiva. É um Brasil localizável, porém configurado como um lugar à parte. Desconstruído. Linguagem recriando seu tempo, espaço e ação. Deslocando-se, provocando deslocamento, realizando e desrealizando, retratando horizontes de expectativas, o fenômeno da virada política, no apagar das luzes do governo militar, incluindo o leitor (de modo impessoal?) convidando-o à visão caleidoscópica na experiência radical que expõe os questionamentos os da lógica *oficialesca*. A escrita jomardiana exibe o caráter ambíguo do homem brasileiro no final do século passado, cisma em averiguar a dureza do sentido e aponta nele significados que lhe parecem provisórios. O Brasil da *terceira aquarela* não é só um lugar. É um ser / estar em lugar nenhum: abismo, buraco, rede de significações. O texto sugere que os *oprimidos* (ou os que assim são *classificados*) transformem a si mesmos em sujeitos ativos, superem o período de intensa manipulação do governo. E Caetano é apontado como intersecção dessa experimentação coletiva que passa pela relação com o corpo. O texto na página seguinte suaviza o tom exaltado e o "pássaro proibido" se faz fênix. O autor retoma o tom filosófico. A interlocução estabelece vínculos mais abstratos.

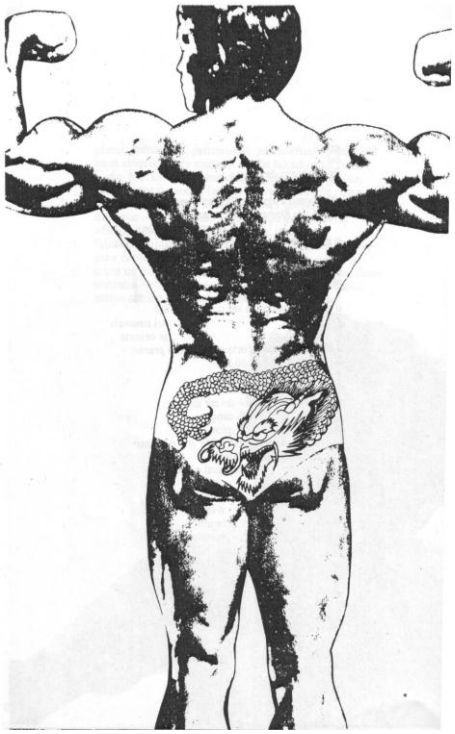
Olha como a água brilha no açude
nele um homem pode morrer
morrer sem saber
o gosto de mel pode ter calor de fel
sem sofrer
[...] saber do sul pode ser medo do sol
sol nascente
se oriente
a ideologia é mais forte e fria que o prazer
às vezes nós, grilos do sol
frutas no chão
as linhas dessa natureza? Do melhor do ser melhor
grades nos terreiros das canções
do pior do pior do ter pior
a ideologia é mais forte e fria que o prazer
mas o prazer é mais carnal

> carnaval e força
> que o poder
> e nele um homem pode nascer
> viver
> lamber
> crescer[96].

Entre o prazer carnal e a carnavalização das frutas no chão, o texto reintroduz a ideia de que os homens melhoram na consciência da liberdade com responsabilidade. O tom lírico inicial desemboca no tratamento das questões de ideologia e à gíria une-se o olhar para si com distanciamento, entre mel e fel gosto e calor, no jogo de sinestesias e antíteses em escrita sempre a estabelecer diálogos, do imaginário à realidade exterior captando os 'ritmos sociais', linguagem literária se deixando (inter) penetrar pelo extra-artístico, ao fazer com que imagens do pensamento negociem com os "arquivos" do histórico (criticado) e se matizem de acordo com o contexto em que ambos são reinseridos. Em caráter metonímico uma cidade como Caruaru (PE) pode ser o país que a contém. A irreverência aqui parece não ter limites:

> no país de caruaru- país de políticos, empresários,/ dramaturgos, ceramistas, prestidigitadores- existe/ uma curiosa feira de necessidades: a feira do/ troca-troca./ certo dia ensolarado, um anônimo rurícula resolveu / trocar sua mulher, mãe abnegada de seus filhos, por / uma bicicleta sem freio. Ninguém perguntou pelos/ gaios da roseira do homem. Ninguém quis saber dos maltratos- ou melhor, malvadezas duronas- que a / mulher sofrera./ no mesmo dia, já menos ensolarado, um radinho de/ pilha foi trocado por um cavalo sem ó, ou seja sem/ popularidade./ ainda no mesmo dia entardecendo, um chefe de família,/ sem entender as vontades do filho de fazer teatro na/ companhia práxis- aquariana, foi trocá-lo por um/ turista halterofilista. Sem mais saber de trocas ou / de termas ou de academias romanas, aqueles músculos/ espartanos... aqueles pelos esplendorosos...aquela/ cintura e cicatriz...[97]

O tom bufo volta em toda força crítica neste texto intitulado "*vamos trocar*?" (expressão de cunho homoerótico). Por "feira de necessidades", entenderíamos a inclusão do desejo (também saciado nas termas para homens) vencendo complexos de castração, mesmo quando isto significa liberar-se do papel de pai de família, em nome do prazer (proibido). A colagem de imagens, das sugestões eróticas (*anarco- queer* ?), a crítica a uma política e mídia corruptas dão-se tendo como pano de fundo/ metáfora, o frenesi de uma feira, aí o texto se articula de modo diverso do convencional e traz o leitor para o centro do seu fluxo, arrastando-o ao mesmo tempo em que propõe diversos pontos de vista.



Fonte: ilustração p/ o texto *vamos trocar?* Britto: 1979, p. 30

Do mesmo modo que os cordelistas se apropriam de temas "populares", JMB vai costurando seu texto de modo picante, o homem que trocou a mãe dos seus filhos por uma bicicleta sem freios, o não-questionamento dos "gaios da roseira do homem", maus- tratos ("maltratos") ou "malvadezas duronas." , são exemplos disso. O papel do chefe de família é subvertido pela troca do filho, que queria fazer teatro em Recife, por um "turista halterofilista" de músculos "espartanos" e o pai que termina emaranhando-se nos "pelos esplendorosos" e fascinado por "aquela cintura" e, fetiche dos fetiches, "aquela cicatriz... aquele dragão tatuado na bunda...." (a utilização de reticências depois da palavra "bunda" ainda faz o leitor deslizar para um mundo cheio de promessas eróticas, num caramanchão orgiástico onde os gêneros se confundem). Algumas dessas construções também remetem às fusões praticadas por José Celso Martinez, Oswald de Andrade (o processo carnavalesco moderno-tropicalista). Os possíveis cornos do macho tornam-se galhos de roseira na escritura que rompe com as alternativas demasiado clássicas (o racionalismo positivista, por exemplo) e arregimenta ideias, fazendo a consciência fluir sem levar a termo os seus impasses.

A feira "vadiamente" (jeitinho brasileiro?) pode ser toda uma sociedade ("ferocidade"), expressão que o autor associa à cidade (expressa como ferocidade) a um "concretista retardatário com um talvez complexo de castração" e faz assim a transição interior/metrópole: o foco agora é um grupo de advogados, no Recife (Praça do Diário), metidos em falcatruas e ligados às "melhores famílias da região", fica o registro do fenômeno

através do recurso artístico-literário. À memória se sobrepõem a sensualidade, às hipocrisias advêm outras complexidades da alma humana. A referência direta à "euforia *aberturial* ou *aberturiante*", fim da ditadura militar quando o jogo político-econômico no Brasil mudava de mãos, aparentemente, é uma forma de analisar satiricamente o processo de *Abertura* política no país.

Os neologismos "aberturial" e "aberturiante" remetem ao chiste de quem observa sarcástica e atentamente a rapinagem no balcão de negociações em que a pátria era exposta/ vendida mais uma vez, em "novelho" processo. As alegorias, do "país caruaru", do "turista halterofilista", "forasteiro de belas nádegas", o escritório "funcional- ficcional" que abriga a corrupção que se espelha/ espalha na mídia, tudo isso é retratado num discurso que faz entender outro, é a "história" desconstruída/ metaforizada em linguagem esquizoanalítica que vai do centro às margens, numa poeticidade tanto em nuances críticas como em deleites abruptos, interrelacionando diferentes margens. Longe de lamenter a pureza perdida, o texto representa a insurgência da *outridade*, a reviravolta na fixidez das formas de representação, literárias ou não, dos costumes que oprimem, e chega até a questionar o *mascaramento* ideológico de alguns projetos ditos libertários.

O próprio socialismo é apresentado de modo dúbio no último quarteirão do século XX, deixando o povo mantido sob controle (das elites). Os líderes populares diante da euforia da "abertura" brasileira equilibravam-se precariamente entre pressões do povo e as forças globais. É isto que JMB expõe também no seu diálogo com as falas sobre o racionalismo neste jogo de interesses conflitivos. A luta de classes está representada no texto jomardiano, parar além da forma "nacionalista" (que "une" classes entrecruza com as questões de etnia, de sexualidade).

Dá-se assim o diálogo com a outridade (enquanto percepção de que somos outros), como nos lembra Octavio Paz: "sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte [...] quem és tu, quem sou eu, onde estamos quando estamos aqui?"[98] Deste apetite perpétuo de ser outro brota uma visão mais ampla de libertação. O autor, homem inacabado (que chegou heideggerianamente tarde para os deuses e cedo para o ser) sai em busca do seu acabamento (em *inacabamento perdurante*), paradoxalmente muito cedo e demasiadamente tarde. O país é (re)descoberto como figura do mundo na dispersão dos seus fragmentos; o texto é jogo de dados que não abole o acaso. É o próprio ato de jogar os dados. Retomando Paz, destacaríamos:

> Maurice Blanchot assinala que *Un Coup de dés* contém a sua própria leitura [...] não é a subjetividade e sim, como diria Ortega y Gasset, a interseção dos distintos pontos de vista que nos dá a possibilidade de uma interpretação. Nenhuma delas é definitiva, nem sequer a última (*Tout pensée émet un coup de dés*)"[99]

E justamente uma palavra-chave desta aquarela seria "talvez". Toda certeza é posta em processo de transição, todo objeto real se torna imaginário quando o mundo é linguagem, probabilidade infinita. Esta representação literária contextualiza e torna não-metafísica a *relação eu-tu*, enfatiza a criação de sentidos em ligação intrínseca com a questão da alteridade. Se só nos tornamos eu em relação a um tu, o sentido só surgiria a partir dessa intercolocução dialógica. A voz jomardiana se pronuncia também neste viés. A voz do objeto não é silenciada. Aqui se dá o *ir* e *vir*, mas não a circularidade presente em sistemas fechados. As relações construtivas, a partir dos elementos nacionais em interação, não tratando da apreensão do real simplesmente, mas também não excluindo a concretude deste real, no seu husserliano retorno às coisas mesmas. O sensível do Brasil naquele momento (o dado), o inteligível (o postulado), e os pontos de vista interno e externo são tensionados superando ênfases excessivas de um ou de outro e os respectivos aspectos incompatíveis. Ao abalar as bases de algumas propostas, apontam-se as falhas dos seus pressupostos e busca-se chegar às últimas consequências na relação vida prática-cognição, objetividade-objetivação (representação semiótica da primeira, isto é, do real concreto).

É assim que, recusando o teoreticismo e a abstração, JMB não apaga os fenômenos singulares em sua especificidade (o evento enquanto singular e o que ele tem em comum com outros), pelo contrário, dá-se a *poeticidade da vida*, *poeticidade do processo*, em que espaço e tempo ligam-se formando o continente da atividade, na apreensão do mundo, propondo mais mudar as coisas do que simplesmente interpretá-las. É a *poeticidade do corpo laborante* tratando das relações sociais, sem se perder em especificidades generalizantes, e sua integração filosófica com a consciência. O autor está no centro dos acontecimentos, em diálogo com a *outridade*, pois "nada distingue o poeta dos outros homens e mulheres, salvo esses momentos [...] em que, sendo ele mesmo, é outro [...] [o] sotaque da sua voz [...] a torna outra", como já sugeriu Octavio Paz.[100]

As imagens desta *aquarela*, enquanto anfíbias, buscam exercer a função que lhes cabe também enquanto pensamento político. O texto aí é arte de intersecção que acorda o homem dormindo dentro de cada homem. A palavra social faz-se pergunta no texto que fala da experiência de outridade, espaço *transfinito*, totalidade em meio a fragmentos heterogêneos, onde o sujeito-poético também se sente desagregado. O que mais uma vez faz lembrar

Octavio Paz, quando ele, no seu livro *Signos em Rotação*, disse: " Essa pergunta não é uma dúvida, mas uma busca."[101]

Nessa descoberta de outridade, o sujeito-poético recusa se alimentar da(s) mitologia(s) diante da perda da imagem de futuro e da transmutação do passado, enquanto farsa ideológica. Resta-lhe o agora instantâneo, interminável e simultaneamente efêmero e caberia à poeticidade esse contínuo (re)descobrir. Certamente ele propõe romper com conceitos hegemônicos (que queiram aprisionar a literatura numa forma rígida) e exalta a emergência de um pensamento liminar (tal Cesaire, Fanon, Babha, Silviano Santiago): sem "purezas", nos cruzamentos, entrelugares como uma nova modalidade epistemológica na interseção, *transmodernidade* (em contraposição ao termo "pós", pois este termo ainda aponta para uma continuidade do antigo sistema).

A *terceira aquarela do brasil* investiga, alegoriza, problematiza, aponta descontinuidades, utiliza-se de aspectos filosóficos (como lócus de anunciação) para (*re*)discutir práticas culturais, principalmente no que diz respeito às "heranças" e "influências". Num país maquiado por um falso moralismo, esta literatura (enquanto prática de oposição, engajamento político mais ativo, "política" aqui não no sentido restrito a partidos e cargos, e sim no sentido mais amplo de *negociação* social, como um todo, o que inclui afetividade, agenciamento), emergindo *dos* e respondendo *aos* legados, às *heranças* culturais, vai ultrapassando a subalternidade, repensando e reconceitualizando "marginalizações", reinscrevendo na história o que foi/ é reprimido pela *razão* oficial, sugerindo novas possibilidades de crítica. Algo reflete uma nova ordem mundial / nacional em uma relação dialética com a alteridade, longe da falácia constitucionalizante/ governamental/ institucional exigindo liberação política, econômica, biológica, erótica, pedagógica. Longe da intransigência, redefinindo / recolocando, transcendendo a linearidade em fluxo e reflexão. Neste ponto a luta de classes não é mais dialética que a luta dos corpos.

A crítica à sociedade une-se à crítica ao conhecimento. JMB coloca em primeiro plano o objeto ou o *sujeitObjeto*. O diferente é assim compartido na resistência contra o sofrer. Esse seria um princípio de liberdade que esta *terceira aquarela* propõe, ilustra, superando a dor na sua aproximação com o humor, no terceiro espaço *deslizante*, *terceira aquarela*: o território da palavra poética, o sujeito na história: desautorizando a repressão, a dominação de uns poucos sobre a maioria, *desmontando* as *formas de controle* dos poderes econômico–sociais (através de representações alegóricas na sua escrita), utilizando recursos naturais da poesia, como em

> abstrações via aliterações (…) água / alma do alfabeto / da arte como alimento / alvo do adivinho ou andarilho / agônico de uma alegria atordoante / arco de aurora acontecendo aqui e agora / amanhã aclarando e alvoroçando amores como acácias em / abismos de arruanda de anfíbias Américas aterradoras$$$$$$$$$$$ (…) o brasil não é o meu país: é meu antidiscurso. / são ideias e traumas / dentro e fora do lugar. / são corpos em tempo de fome / mesmo assim luzindo de paixão./ é ódio latindo / no peito dos poderosos[102]

Eis a *terceira aquarela* em resposta interrogativa às duas anteriores ufanistas (a mais famosa é a de Ary Barroso, outra poderia ser a *Aquarela brasileira*, de Martinho da Vila, mas há outras) da MPB. Terceira margem, lugar anfíbio, fome-paixão-ódio; entendendo que sucumbir à sedução significaria, arriscar a própria existência, o poeta usa a arte como ação, não apenas como filtro contemplativo. Sem recusar o gozo impotente, negociando com suas pulsões (emergindo do inconsciente, impulsos, diferentes de decisões), sem quer que elas interfiram no acesso à liberdade. Eis o sujeito-poético que vai de encontro ao pequeno-burguês ("peito dos poderosos") a se refestelar. Poética que se resolve enquanto *alteridade radical*, em seu direito à representação literária sem muitas ilusões, enquanto texto incompleto, buscando um leitor mais "verdadeiro", também ele ativo. Vislumbrado o signo em distância abissal dentro da ideológica luta de classes, de corpos e mentes que escamotearia o *mesmo* disfarçado de *outro* (o *outro* que é a tradição, ou, o inconsciente coletivo?). Aquarela onde se dá o choque que parece ser necessário enquanto contraparte desta obra onde o significativo funde-se ao fragmentário. Interrogar este texto em suas imperfeições, paradoxos, incongruências, asperezas, não significa insistir diante dos seus "enigmas", contradi(*c*)ções.

A autorreflexão jomardiana, no sentido do trabalho com a própria escrita, recusa a natureza como manipuladora, não aceita a reificação dominadora, a repetição do *sempre igual* que colabora para que o sujeito alienado caia no esquecimento das dimensões do humano (alienação aumentando o grau de barbárie na sociedade). Na luta contra esta alienação, o sujeito-poético desta *terceira aquarela* recusa-se a escrever em linguagem que perpetue ideologias. Sua cadeia de imagens vai desenhando o *brasil* (com "b" minúsculo), em poesia espasmódica (que não se quer hermética), na apresentação das rupturas e marcas, como no texto "nos abismos de pernambucália":

> quem não se decidir fica derretido.
> mas ao me decidir
> derreto-me todo.
> derreto-me ou derroto-me? A maiúscula é um
> vício sobrevivente dos tempos da escola primária e suas
> advertências ou adversidades[103].

Uma “ficção artístico-filo-sociológica”, eis como, um tanto quanto pretensiosamente, esta *terceira aquarela* se assume, diante dos ídolos “totêmicos”. Os textos tentam, cheios de humor, alertar seus leitores diante de uma reificação. Com tal crítica, esta escrita se oferece às *outras vozes* da cultura e enfrenta o mal-estar, não adaptando o eu à sociedade, simplesmente e sim sendo subversivo diante de uma sociedade que ainda (em boa parte *alienada*) titubeia ao respeitar as diferenças ou idolatra o nome do Pai, do político que volta do exílio. O texto se refere aos “ídolos perdidos e sempre readquiridos”, o que lembra mais uma vez a *Kultur* (forças mais enigmáticas da natureza humana, a pulsão e morte), que Freud estuda em *O futuro de uma ilusão,* onde o termo *civilização* estaria mais próximo à definição de cultura pela psicanálise.

JMB utiliza-se da sua erudição para o que poderia ser visto como pura gaiatice. Aí residiria o ponto nevrálgico que quando tocado lateja. Até que ponto isso prejudica a seriedade da sua crítica? Como se dá essa integração, essa relação amor e ódio na captura (da estranheza) do próximo? Qual a prioridade do social na constituição desse sujeito-poético que conta “até cem” antes de “escreviver a primeira pedrada de / amor na pernambucália”? Mas não deixa de romper o tabu.

Nossa tese é de que mesmo sabendo das possibilidades da pedrada virar contra ele mesmo, vigiando-o e punindo-o por “trocadilhar” com as “aristocracias remanescentes” e recusar o “escravivido”, o autor conclui que a promoção do desejo não legitimaria tal discriminação e ele próprio, enquanto sujeito- poético, não quer reprimidos seus processos da libido, da criatividade. Sabe que o perfil da *pernambucália,* como aqui ele se refere à sociedade onde vive, é

“altamente, impróprio: / para os menores de espírito de qualquer idade juvenil / ou senil ou juvesenil e só pode ser escrevivido assim /assado: pelo avesso sem qualquer direito de propriedade”. Isso o põe em estado permanente de alerta diante do supereu (proibitivo) que quer segurar os laços sociais como se fossem rédeas apenas, que oferece a consciência de culpa, que a cada renúncia se torna mais calculista. Então este sujeito-poético move-se entre as exigências da assim chamada *pernambucália* e a expressão das suas próprias pulsões.

Mas como seria esta relação entre JMB e seus “conterrâneos”? Ele ironiza, faz trocadilhos e traz à luz poética muito do que estava nos “subterrâneos”. Os habitantes da Pernambucália teriam muito *bom caráter* e seriam chegados a uma *mascarada carnavalesca*, ou ainda, aos dramas da paixão *tododia*, *doidodia* e esquecem com facilidade de tudo, o que incluiria o esquecer-se até de que se esquece.

Que aquarela é esta que este "eu" pinta com os seus versos, então? A de *corpointeiro*, da coragem afetiva, prospectiva. Aquarela *MemóriaRoeira* (bar Aroeira, frequentado pelo autor, anos antes) de tempos que não retornam, vida temperada em "caldinhos", "gosto de carne de sol", "coração (car)comido como / tripinhas de porco de cheiro fortemente sexual: com a inteligência das vísceras do tempo: aroeira é muito mais carne / voz / memória / símbolo / arrebentação". Alertando os esquecidos, "desmemoriados de todo esquecimento", o sujeito-poético denuncia o "bom gosto" pernambucano que nunca pode ser "desgostado" e percebe que o "grostesco sublime da pernambucália é assumido / audaciosamente / afrontosamente".[104] Misturados às lembranças de um bar que ele frequentava no Recife, voltam à cena o caldinho, carne de sol, tripinha de porco: iguarias da cozinha popular pernambucana, usadas aqui como metáforas (vísceras do tempo) para expressar uma pernambucanidade não-regionalista onde o afeto, a angústia, os sintomas neuróticos, a estranheza, a solidão, misturam-se na criação artística, que talvez encontre em si mesma a satisfação, diminuindo os poderes da repressão, colocando o desejo par a par com o devir. "No plurisentido das brincadeiras desmascaradoras": a expressão "satisfação libidinal" (tema por demais recorrente, nesta escrita) surge associada a um erotismo porejante, uma "paixão pelas putas", "ágil rudeza", erotização "nos limites entre a sacanagem e a religiosidade".

As pinceladas nesta *aquarela* deslocam os acentos da doxa, no encontro com a alteridade, hostilidade, sem pretender respostas absolutas e unívocas sobre o real. Pede antes associações livres, escrita do incoerente, do não-idêntico. E é essa inquietante estranheza que faz peculiares tais representações, como palimpsesto no lugar da cultura, mais como diferença cultural do que como diversidade, representação desimpedida, arte como prática de alteridade implacável contra a uniformização dos sujeitos, fantasia criativa que incita o leitor a avançar sem remorsos diante dos recalques, identificações, projeções:

> assim falariam meus maiores amigos e melhores
> inimigos psicólogos do psicologismo psicologizante...……
> como se o perfil da pernambucália, sendo altamente
> IMpróprio, ficção convertida em fricção, desmascaramento
> das imagens museificadoras, fosse melhor encontrável
> amorosamente pelo cais do capibaribe, pelos córregos de
> casa amarela, pelas esquinas dos mercados, pelas escadas
> cheirando a mijo dos infernolentos e dos prazeres
> perambulando em qualquer madrugada amanhecendo na
> ávida alma, pernambucália com apenas a essência dos
> perfumes mais baratos...[105]

Mais uma vez nota-se a representação do universo dos menos favorecidos, numa visão que quebra o excesso de proibição (tabu), em que o "sujeito-poético " desloca o local da cultura e não quer ter coibida sua satisfação irrestrita. Desconstrói o totem patriarcalista *feudal* e a ficção idológica vira "friCção" (com sugestivo "C" maiúsculo). Sugere-se um contato mais próximo na ânsia do retorno ao ilimitado e não o rótulo, o "psicologismo". Esta *aquarela* propõe o exercício contra aqueles que se aproveitam da fragilidade humana (diante do desamparo) – para fortalecer suas bases na *construção* / destruição da *cultura*. Aí este sujeito-poético expressa sua repulsa pela *pobreza ética* e, entre ambivalências e pulsões (nem boas nem más), desconstrói a superioridade da elite da "pernambucália", fazendo notar que qualquer "hierarquia entre *culturas*" só teria valor fenomenológico.

Esta aquarela também faz a crônica poética do *udigrude* pernambucano dos anos 1970. A percepção aguda do mosaico de situações aberrantes, a atitude em vez do silêncio diante delas, a personificação ("os bancos espiam os homens..."), a paronomásia (várias vezes a coincidência de sons não correspondem no texto de JMB, a uma identidade de sentidos). O *Poema de sete faces*, de Drummond, serve de base para um texto próprio para Vaudeville:

> Os sobrados escondem os homens/ que percorrem todas as direções. / A manhã talvez fosse azul / não faltassem tantas canções. // Os bancos espiam os homens / que correm atrás dos dinheiros [...] as casas espiam os machos / que correm adiante das fêmeas. /A tarde talvez fosse anil / não existisse tamanho fastio// O ônibus que passa cheio de braços: / braços de todas as cores; / pra que tanto braço, meu Deus, pergunta minha solidão. / Porém meus olhos/ perguntam muito mais// Tantos braços, onde estão os abraços? [...] Mundo pequeno mundo / mundo mundo mundo aldeia do mundo [...] devastado mundo/ nem Pernalonga nem rímel nem solução / nem Raimundo ou qualquer substituição[106]

O mistério e o perigo de um Raimundo que nem sequer é rima muito menos solução. Seu nome é Pernalonga, um artista do *Vivencial Diversiones*. Nesta intertextualidade, Pernalonga (ator, transformista, do Grupo *Vivencial*) é glamourizado e martirizado. É gozo e é pulsão, menos destrutiva do que erotizada em (per)versos. A figura é a do excesso, bem longe da *onipotência* do *pai*, do machismo. Tem-se a representação de uma sociedade que pune o "mal", mas não quer *eliminá-lo* e sim obter poder sobre todos que "transgridem" suas "normas": Os sobrados freyrianos, o capitalismo, sexismo, são contrastados na intertextualidade deste atentado poético.

O "eu não devia te dizer..." do poema drummondiano vai se elastecer nesta *aquarela* para "eu não podia te cantar", "eu desejo mesmo te dizer", "eu não podia te calar", "eu não devia te dizer, mas te tocar" e finalmente: "eu não devia te dizer / mas te comer", terminando

de formar vaga, irônica, um tanto sarcástica: "eu não devia te cantar, mas te abrasar. / Eu não devia te dizer / mais te arder. Eu não devia te / eu não devia / eu não / eu / sim".[107] A interrupção brusca da sofreguidão rítmica conduz o leitor a um pequeno abismo intervalar onde imagens-metáforas sugerem novos desenhos. ("sol de solidão", "fome enluarada", "lua dos astronautas"). O "conhaque" de Drummond nacionaliza-se em "batida de maracujá" e o "comovido" (no original do mineiro) torna-se "excitado" (*como o diabo*) no texto jomardiano.

O processo criativo da literatura brasileira no período 1964-1984 é peculiar em vários aspectos. Poetas como Chacal, Bráulio Tavares, Jorge Mautner e autores como Luiz Carlos Maciel apontavam para um novo processo criativo. No Recife, JMB encarna esta verve potencializando-a em seu viés político-pedagógico-poético. Sua imagem de intelectual errante, andarilho, *flâneur*, é recorrente, é axial na sua obra. O sentimento de culpa e o desamparo são rejeitados em nome da desinfantilização do sujeito que é também espelho existencialista, sujeito-poético que não se quer submisso ao familiar e ao conhecido.

o brasil não é o meu país: é nossa esquizofrenia
é o medo de sempre
roçando e até nos enganando
é o carnaval no futebol das religiões
é o terror de outrora
ainda agora despedaçando
mentes e milhões.
é a demora no jeitinho de esperar sem desespero.
são os rasgos de genialidade
no mar de tanta imbecilidade
é tudo que nos divide
nos sacaneia e
nos diversiona[108]

Com o termo "diversiona" (manobra política para desviar a atenção da matéria que se discute; os corruptos assim agem contra a aprovação de algo que não lhes seja vantajoso), o texto lembra que a arma mais poderosa contra todo o jogo ideológico seria manter acesa a chama do desejo de construir a vida na responsabilidade do sujeito pelo outro. Constata-se um sujeito-poético de comportamento errático, cujos textos lembram os antigos borrões de tinta dos testes de associação Rorschach ou as forças autodestrutivas do frenesi dionisíaco. Ele tem a verdade não como algo *dado*, mas algo a se *desvendar*, *criar*. Está na busca de conhecer o mal maior para alcançar o seu melhor. É uma poética que se escreve perigosamente nos limites do possível.

1.6.1 Pop-filosofia ou Antifilosofia?

A aproximação de JMB com o grupo de teatro *Vivencial Diversiones* de Olinda se deu pelo prazer, por sua identificação com a arte didaticamente aberta e extraoficial, permeada de uma criatividade também pedagógica (em nome do desejo) na "província" (Pernambucália) de tantos esquecimentos "vazios e voluntários". Guilherme Coelho (diretor do grupo) é descrito como orientador do exercício artístico para uma "permanente pastoral de presença" contra o descompromisso político. Isso quando os mecanismos do governo militar ainda eram persistentes. O *Vivencial* trabalhava com colagem e recusava, na maioria das vezes, textos escritos diretamente para o teatro, literatura teatral. Era reflexo do teatro mais amplo de vida em que tudo poderia sugerir e significar um "pré-texto para encenações". Por exemplo, um anúncio de uma cartomante, a crônica de um poeta, a poesia de uma reportagem, uma piada, um comercial de TV. JMB teve seus textos aproveitados pelo cabaré do *Vivencial*.

Em síntese precária produzida na condição de marginalidade na província em seu mimetismo metropolitano, aqueles artistas colocavam em cena a discussão permanente, a dialética entre o erótico e o político, sem pedir permissão a Platão, Marx e Engels para revolucionar a palavra no corpo, "palavra vivencial nas letras do corpo", desnorteando, travestindo a política de pornografia e vice-versa. Justamente nestas bases a poeticidade jomardiana flagra o corpo desejante e político observando a perversão (e a) política. Este projeto persiste até a segunda década do século XXI, quando ele continuava sempre conectado com as novas tendências nos meios artísticos. Seu trabalho ligado a grupos como o *Comuna* são exemplos disto. Entre os jovens ele era o "mau velhinho", para outros ele seria um tanto repetitivo na distribuição dos seus atentados. Ligado a políticos de esquerda e de direita, sofreria reveses dos dois lados, ainda nos anos 1980, desta *aquarela*. Por sua personalidade inquisidora e explosiva também afastou muitos desavisados. Ele mesmo reluta em considerar-se poeta ou aceitar alguns dos seus textos como "poemas", embora escritos em versos.

Este nosso trabalho busca nele mais este caráter contra-ideológico, traços do desenho que ele fez do seu lugar, do seu povo, da visão fenomenológica do seu tempo. Não se trata de uma exaltação, mas de observar como, em diálogo oblíquo (e guardadas na memória) as cenas brasileiras são reproduzidas nesta *aquarela* que incorpora a história sem *interpretações* que borrem sua legibilidade.

As piadas, os trocadilhos e o humor do grupo teatral *Vivencial*, por exemplo, interseccionam-se com JMB em textos que levam ao extremo as possibilidades do

significante, sugerem que o absurdo é uma ideia de muita seriedade. O Brasil vivia uma nova etapa. O país prosseguia entre festejos e mais problemas. Diante do caos social: o que fazer?

> entender, compreender, saborear, recriar. transar bem
> [...] não comparar o espetáculo com encenações anteriores
> [...] mergulhe fundo.
> que país é este?
> ou: que teatro é este?
> [...] entregue-se de corpo inteiro: para não se automutilar
> participe do jogo como se estivesse no estádio ou no terreiro, no motel ou no meio do mato
> [...] esqueça-se de que é universitário
> [...] desarme-se das racionalizações. Desenvolva seu senso lúdico.
> Se você pensa que a arte é uma atividade séria, construtiva e
> comprometida com o povo, povinho, povão, deixe de ser um
> pavão pretensioso, arrotante e redundante. O povo não deseja
> ser tutelado por ninguém, não é lula?[109]

Fé, futebol, sexo, são trazidos para o carnaval. E Lula, vinte anos antes da presidência do Brasil, é apontado como uma proposta diferenciada e ao mesmo tempo é referência ambígua. Os tutores (intelectuais) do povo são, no trocadilho com o título do cordel (*pavão misterioso*, citado em música por Ednardo) chamados de pavões pretensiosos. O *povo* surge como detentor de um *saber fazer* cheio de dubiedades provocantes, saboreadas pelo poeta-filósofo que critica em nome de uma fruição mais sincera e prazerosa. O que percebemos aqui é um significado de "segunda ordem" no qual símbolos e sinais interconectados, abaixo da superfície, causam disseminação de significados outros, a indecidibilidde, pelo seu duplo (ou múltiplo) numa operação que atua dentro da voz poética. O país vira espelho estilhaçado: em cada pedaço há o reflexo de si e do outro, expandindo ao infinito as possibilidades da linguagem entre o objetivo e o subjetivo e o texto vai exibindo suas dobraduras. O desejante e o desejado vão se imiscuindo entre o fugaz e o resistente, o desviante e o classificado. O que se propôs como um experimento semiológico se deixa dominar pelo prazer da escritura, textualizando o olhar táctil, na antropologia de si mesmo. Vejamos:

> Um beijo pedido ou partido para acender
> outras chamas [...] Com meu olhar de serpente
> minha língua de deus pagão
> meu perfume de pombagira
> minha fome ateia de amor
> sonhando menos [...] do que brincando
> [...] invento [...] gozo
> [...] minhas mãos tateiam
> [...] sexoflor [...] paixão permissiva
> [...] manhã marítima [...] segundo flutuante
> [...] prazer, procura e personagem
> serpente, pombagira, girassol
> de cada dia, hora, minuto de tesão[110].

O próprio jogo linguístico se faz gozo e a aprendizagem é também fruição, vontade de continuar aprendendo (e é o *sujeito* que aprende e não o *coletivo*- aí o respeito ao indivíduo, sem individualismos). O problema estaria nos desvios constantes e nos saltos entre um assunto e outro que fazem os textos jomardianos, às vezes, perderem o foco e deixarem confuso o leitor (propositalmente?). As identidades em ebulição encontram o prazer que se aprende, o conhecimento que vai se impregnando de existência; algumas vezes o sujeito-poético se entrega à reflexão sobre os próprios sentimentos. E chega às raias do tom confessional, como em versos assim: "eu sempre me permiti invejar esse afeto familiar". Mas também há muito distanciamento neste *sujeitObjeto*. A mirada traz o *modus operandi*, filosófico. Observa a própria dor como se fosse a do Outro (dentro de si). Ambos se ajudam. Eros e Psique enfrentam Tânatos e Hades, também como no texto "canção de amor e morte", onde se lê:

> Hesitei ao escrever sobre Jura. Em verdade não se escreve
> sobre os seres amados. Escreve-se por, com, diante de, para.
> Uma escritura 'sobre' requer um impossível distanciamento.
> E de Jura só desejo guardar memória dos mais vivos envolvimentos
> Imprevistos na cotidianidade. Depois de hesitar, como sempre,
> resolvi dizer um *basta* à minha covardia, que infelizmente
> não é só minha
>
> É preciso e urgentíssimo começar exercitando mais um
> projeto de solidão
> cruel e incurável soledade
> [...] auto-confissão
> [...] cumplicidade à flor dos sentimentos[111].

Trata-se de um elogio a um amigo, numa lembrança da cumplicidade, com passagem pelo atordoamento pós-64, "situação-limite". O sujeito-poético transcende o tom lírico através da ***escridura*** (escrita mais dureza mais duração) no texto do corpo de todos os desafios, perplexidades, ao enfrentar as prováveis mesquinharias da vida intelectual, que fosse bajuladora e bestificante. É sujeito-poético que violentado por injustiças, reage pondo em crise a problemática subjetivação do mundo.

Esta *terceira aquarela* põe vozes em interface e traz à leitura o inesperado, a surpresa diante da cadeia de pensamentos ali conectados em múltiplas possibilidades de interpretação em termos de estetização e criatividade, em escrita sempre ambígua, anfíbia, xadrez, libertária, experiência estética sem estetização, kantiana finalidade sem fim, pondo em xeque o interesse desinteressado. Escrita libidinal que atrai o leitor como num flerte. Busca de impessoalidade (personalizada) diante de excessos e faltas (necessidades). Fricção. Feroz

mistura de equilíbrio e desconstrução do já sabido. Enumeração que flerta com o caótico. Exercício do contraditório. O enfrentamento e o convite ao prazer sem excessos narcisistas.

O uso da teoria enquanto caixa de ferramentas (simplesmente) não interessa neste tipo de texto. Não é a poetização do teórico (pensar como se pensa através desta maneira de pensar) que ocupa a linha de frente nesta *aquarela*. Não é a mímesis como forma de controle que está em primeiro plano, aqui: o artista cria algo *novo* no exercício da diferença, pensa a sociedade. A essência não se confunde com o fenômeno. Na representação deste está a discussão sobre representar. As *belas letras* são despidas em strip-tease antirretórico, em textos novos que rejeitam interpretações levianas que desconheçam o potencial da leitura enquanto jogo (e o texto jomardiano é um desafio, do porte dos melhores improvisadores, emboladores, cantadores).

Contra o ostracismo do sujeito vem a criação, a representação, não como pretensa imitação de um suposto real, mas como efeito para o qual concorre a imaginação de criadores e receptores, como sugere Costa Lima, em *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000), a fruição estética não precisaria apartar-se do mundo. Antes, vê-se nesta *aquarela* um enfrentamento apaixonado, na ambiguidade da verossimilhança, uma poeticidade antirrepresentacional em alguns pontos, mesmo quando mergulhada em ambiência sociocultural (em que se desenvolve), ela não se confunde, também como um sistema estético filosófico, afinal a obra de arte teria, como uma de suas formas, completar-se considerando-se o efeito que provocaria num receptor, dentro de condições de tempo e espaço.

Esta falência da megalomania do sujeito unitário dá lugar à expressão de uma coexistência contraposta de sujeitos diante de uma variedade de escalas de valor. Sujeito cujo centro não está em Deus, na família, na nação. Sujeito diante do desejo interditado. A *terceira aquarela* faz análise, não ansiando uma cura, mas como exposição, reflexão, numa relação com o leitor na qual não busca uma recepção automatizada, uma interpretação única. Como se o objeto desta poeticidade não permitisse ser "totalmente" dito. Objeto rizomático. Uma memória não contente em recordar, quer se projetar adiante em diferenças que se superpõem aos traços da semelhança, refletindo assim o esfacelamento do sujeito uno.

O antepenúltimo texto é "GLAUBER POR ELE MESMO(S)". O "s" conectado "mesmo" problematiza desde o início o *objeto* retratado. Aqui a "estética" baiana, passando por Jorge Amado e Castro Alves, é relida pelo sujeito-poético que incorpora o discurso glauberiano e acrescenta mais umas pinceladas com as quais ideia e forma mesclam-se no exercício das rupturas, em linguagem que se acentua como resultado dialético das contradições e violenta o comodismo do leitor intoxicado pelas convenções. Nossa tese é a de

que na representação do texto jomardiano não há *espessura histórica* no Brasil e sim uma fecunda complexidade das experiências. Neste ponto surge a problemática junção da didática com a elaboração artística. São execrados o "romantismo moralista", a "demagogia histórica", a "tirania" e neste ponto o papel do artista é retomado a partir do discurso de Glauber:

> Arte tem que ter ambição
> 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
> [...] inevitabilidade [...] liberação
> [...] A arte revolucionária deve ser uma mágica
> capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não suporte viver nesta realidade absurda[112]

Nesta *aquarela* a arte pode e é usada contra a pobreza ontológica para desmascarar todas as classes sociais. O problema residiria em como não resvalar em utopia nem calcar o texto em fragmentos, na desordem metalinguística. O exercício de escrita, que se quer *prática transformadora*, apresenta-se então dialógico, mas é difícil e nem sempre ela consegue solapar a doxa opressora. Seu lócus é o da inspeção. Seu modo de operação resulta numa escritura tecida na interpenetração de gêneros onde o teatro, o poema, a crônica não se deixam ater a limitações formais para desenvolver sua investigação ontológica. Mas o texto não quer prisões espácio-temporais, recria-se em hipertexto provocativo da verdade e traz em si a própria contradição (que nem sempre é bem resolvida e se justificar simplesmente como dúvida não fortaleceria o combate, às vezes). Como se pode constatar no texto abaixo, intitulado, em maiúsculas, *TERCEIRA AQUARELA DO BRASIL*:

> o brasil [...] terreiro de minhas, nossas contradições
> [...] discurso interrompido, sufocado e arrebatador
> [...] meu veneno [...] miséria
> [...] não é a esperança discreta mas concreta e escandalosa de que tudo (ainda?) Pode acontecer para melhor, é a dificuldade de conscientização diante de tantos séculos de escravismo colonial. O brasil não é o meu país: é meu anti-discurso, são ideias e traumas dentro e fora do lugar
> [...] É o medo de sempre doendo e até anestesiado.
> é o gozo de sempre roçando e até nos enganando
> [...] terror de outrora ainda agora despedaçando mentes e culhões
> [...] É a demora no jeitinho de esperar sem desespero.
> são os rasgos de genialidade no mar de tanta imbecilidade [113]

1.6.2 Menipeia e antilira: mito ou mentira?

No confronto o texto jomardiano faz-se ato de demolição/reconstrução diante da dor, do equívoco, do dizer uma coisa pela outra, estabelece-se como local onde identidade e diversidade enfrentam inúmeras subjetividades (processos biológicos, psíquicos, sociais, culturais etc). É assim também que se pode entender uma das faces deste sujeito-poético: no cruzamento de várias linhas de força. Entre o que é intransferível (a biografia, o singular) e as capacidades (a linguagem, por exemplo – o universal) estabelece-se o particular do pensador da cultura (em conexão com o social) que observando o suportável e o desejável, detecta euforias, patologias, recalques, sintomas, busca de satisfação (que se anule como pulsão). Percebe-se nesta voz poética o tom de agressividade ao lado da euforia libidinosa, unindo-se contra o sentimento de culpa imposto, por exemplo, pelo controle social. Há a erotização da crueldade (como em Artaud), a forte presença da forma ***menipeia*** (nos moldes que a expôs Mikail Bakhtin) e o tom galhofeiro contra a manipulação. Tais *atentados* buscam desmontar o aparelho ideológico (representado por certos textos) e isso é praticado longe do tom panfletário ou de se utilizar do discurso para disfarçar as contradições de classe e étnicas no Brasil, o que nos faz lembrar Carlos Guilherme Mota quando em *Ideologia da Cultura Brasileira 1934-1974*, analisa as ambiguidades do povo brasileiro, ou aponta o Brasil como um certo país "a ser descoberto":

> A busca proustiana do passado "nacional" não pode dispensar uma categoria abstrata e escorregadia como a de "caráter nacional" (manipulada) por alguém que se arroga no direito de sugerir (até mesmo para o passado) melhor aproveitamento da cultura que encobre a história das relações de dominação em que mitos como a da democracia racial e do luso-tropicalismo servem no fortalecimento de um sistema ideológico no qual se perspectiva a noção de cultura brasileira.[114]

Tratando da proposta de imobilismo social embutida nos textos conservadores, JMB não deixa por menos as hierarquizações que tais projetos evocam como modelo. Ele provoca com sua escrita, a tensão num jogo de forças discursivas, vasculha o que está por trás das aparências e está longe de querer representar alguma "consciência nacional". Aponta que nenhuma metáfora é ingênua e que os interesses não estão completamente ocultos pelas malhas intertextuais. É a carnavalização que ele incita com sua antilira, a sátira menipeia quando trata desta problemática.

O conceito de antilira, definido por Luiz Costa Lima (1995), e a discussão barthesiana em torno das mitologias modernas (trabalhando uma possível desconstrução de tais

representações) são vieses que norteiam parte da nossa argumentação. No livro de Costa Lima, com dedicatória a Paulo Freire (o primeiro, do mesmo modo que JMB, participou da equipe inicial do educador e foi preso político no mesmo período), o conceito de *antilira* foi trabalhado no emblemático ano de 1968, seguindo alguns preceitos de Antônio Cândido, tendo porém uma orientação própria. Sua oposição à ditadura e sua atitude frente ao estruturalismo exibem pertinente postura quanto ao papel da história e dos condicionamentos sociais (na explicação e determinação literária de um texto). Ele faz a defesa dos poetas que não são apenas *ilustradores* de ideias *corretas*.

No prefácio à 2ª edição do seu livro *Lira e antilira* (1995a), Costa Lima explica que teve outros pontos de vista posteriormente, mas é este o flagrante em relação à virada dos anos 1960/70. Achamos interessante optar por esta ótica para problematizar a produção de JMB: a sugestão de tratar o poeta como pertencendo simultaneamente tanto ao "presente percebido" quanto ao "passado e futuro imaginados", conforme sugeriria Costa Lima noutro contexto.[115] Para um "ver" novo far-se-ia necessária uma técnica nova. Na desestruturação de uma linguagem, e na estruturação de outra, é realizada a combinação de elementos na escrita jomardiana.

Quais são as premissas deste empreendimento na obra de JMB? De Drummond trará ó antisentimentalismo ao compor. Mas há muitas outras influências que conseguimos detectar: o *grau zero*, o cinema de Jean-Luc Goddard, a paródia, com a sátira ou o erotismo nos moldes de Gregório de Matos e se formos mais longe até as *cantigas de maldizer* (JMB às vezes dá nomes aos que ele critica no seu mosaico poético). Surge assim uma resposta-constituinte e não simples resposta-reflexo, para usar uma expressão de Costa Lima sobre alguns modernistas brasileiros.[116] A palavra na literatura jomardiana está em diálogo com a sociedade que nem o faz porta-voz nem o marginaliza por completo, mesmo quando ele analisa algumas obras consagradas (por boa parte desta sociedade) vendo nelas instrumentos ideológicos.

Ao coloquial irônico funde-se, no texto jomardiano, uma certa "escavação" da realidade externa. O texto é irreverente visitação ao território da memória e a exposição desta dá-se através de uma base vocabular, sintaxe e escolhas de situações bem peculiares, nas discussões de *temas-problemas* (para usar a expresssão paulofreiriana), contra a hipocrisia piedosa e um certo otimismo pseudo- humanista

A autonomia da sintaxe é recurso estilístico na escrita de JMB, é quebra-cabeça, serve como técnica para a desautomação, leitura do ser, longe da empostação lírica, mas sua poemática não foge das circunstâncias em que é produzida, o que, algumas vezes, como

ressaltamos, prende o sentido à época. Ele também não compactua com as ideias da nacionalidade que embriagaram alguns modernistas, prefere apontar a *deformação* que se pretende *honesta*, quer seja no plano teórico ou prático e até nas relações interpessoais mais íntimas, decompondo mitos nacionalistas.

"É claro que um leitor 'normal' não fez esta espécie de decomposição", sugere Costa Lima, noutro contexto referindo-se ao conceito de mitologia barthesiano[117]. A poesia de JMB, brechtianamente, incita o leitor a desconfiar do "natural", da "falsa-physis" (o que é físico e o que não é, as falsas correspondências, como em Borges, em oposição à mímesis). Daí sua abordagem pode ser satírica, parodística ou filosófica, (como em *A grande solydão*, do livro *terceira aquarela do brasil* de 1982) ou é literatura em cotejo com o burlesco.

É característica de JMB buscar a interlocução (com o leitor ou com o espectador, lembremo-nos sempre do caráter performático desta poeticidade). Ele costuma performatizar seus textos (onde são constantes as apóstrofes) em apresentações especiais, buscando, filosoficamente, *interação* com a plateia (isso às vezes se dá em espaços públicos nos moldes de um *teatro invisível*). Ele faz reflexões sobre alguns intelectuais pernambucanos que não ousariam desafiar ideias estabelecidas por um Gilberto Freyre, chamando-os de "dissidentes sectários" (em *A grande Solydão*)**:**

A GRANDE SOL***Y***DÃO
Não a decantada pelo mago Rilke
de amores e anjos terríveis.
Nem o sol da mais sólida soledade
nas tropicais miscigenações.
No solar de mangueiras, licores de pitanga.
Tantas comendas, quantas ingratidões?
Desabafo na cidade sitiada
em trópico de pernambucâncer:
Meus filhos, volúpia genética,
sem os lances de minha genialidade.
– Discípulos? – talvez por ventura intelectuários.
– Dissidentes – desaforadamente sectários.
(Salve-se a vaidade de um ex-Príncipe da Sociologia.)
– Madá, ô Madá, ô Magdalena Magdeleine!
Larga este tricô e vem me abrasar...
Coço as virilhas da poesia em pânico:
–Vem, ó menino da rua, menino senzalado, desejado.
Fui eu quem inventou a morenidade
de teus suores e músculos e apetites.
Durmo sonhando com a eternidade de meu ***y*** [118]

O eu-poético em primeira pessoa incorpora a persona de Freyre no desfrute da sua tropicologia. Detectamos nesta passagem uma reflexão permeada de intuições que parecem *negociar* com as situações-limite gerando a partir delas tensões e *distensões* estratégicas,

cavando espaço para representar a *outridade*, exprimindo ambiguidades, dialogando com as *tensões*, em bricolagem, crítica da cultura, mensagem política/ ideológica. Este texto traz muito do gênero dramático, em diálogos, onde o eu e o outro se relacionam de forma dialética. Há uma *fricção* entre as palavras, entre as construções sintáticas, um estranhamento, um jogo de espelhos entre os sentidos denotativo e conotativo que incita à expansão e à democratização da experiência literária. É hipertexto cheio de *links* parodístico-histórico-filosóficos como o da negociação entre senhores e servos. O nome da esposa de Freyre serve de mote à uma associação com a Madeleine da recordação proustiana. Abraçar é substituído por *abrasar*. A ênfase sexual recai também no "coçar as virilhas da poesia" e desejar o menino *senzalado*. Aborda temas/ problemas fundamentais de uma sociedade numa fala que também é rasura, voz que não quer calar.

Gilberto Freyre tem algumas das suas peculiaridades parodiadas neste texto. Os travessões marcam um fictício diálogo político poético, um palimpsesto do experimental sobre o convencional, fazendo da construção literária um espaço alternativo que tenta dar conta das desigualdades ainda no final do século XX, num país querendo reconstruir suas identidades (oprimidas) antes impostas por uma ideologia aqui representada pela sociedade patriarcal canavieira. Esta poeticidade, ao sugerir a impossibilidade de uma verdade única, flui na esteira das transformações sociais, e subjetivas, como um inventário (de um *feudalismo cultural*?) ou um meio de acesso a uma nova visão cultural, mesmo que de forma parodística. Rompe com as relações solitárias de sujeito e a *verdade* imposta. Poetizar a experiência, buscar o sentido existencial através da substantivação das palavras, através da dúvida permanente, enlaçar contradições e "coincidências", abalar "certezas" universais e/ ou transcendentais, refletir sobre o oprimido/ alienado/ *marginalizado* parecem propostas dos textos jomardianos (que se estende em direção à legitimação da experiência e a *autorização* da diferença) em xadrez em que se entrecruzam memória, literatura e sociedade. Não se ajusta perfeitamente, nem à velha ordem decadente nem à *nova política*. Negocia entre os polos, em contraposição às conveniências e aparências que regem o jogo social. Catalisando detalhes da vida que só adquirem existência quando encontram palavras com as quais expressar (numa determinação literária de poeticidade) seus anseios, desejos, sofrimentos e gozos. Dirige-se ao sujeito/ leitor a partir de um *outro* lugar, diferente do lugar-comum dos discursos de autoridade e oferece-se como experiência compartilhada de forte *interpenetração* imaginária, ao mesmo tempo em que interpela diretamente o indivíduo em seu isolamento. E o texto aí representa ruptura, apóstrofe, apelo aos sujeitos mergulhados no vazio, na ausência de sentido, na ameaça de aniquilamento, diluição das identidades.

A *palavração* em JMB, além de submeter o idioma a uma atomização radical, onomatopeias, livre permutação de prefixos verbais, inversão de categorias gramaticais etc, esconde aqui e ali o pensamento filosófico maquiado de chiste em mistura personalizada, inimitável de artifício e espontaneidade. É discurso e antidiscurso no sentido que usa Marilena Chauí (*Cultura moderna e democracia*), fazendo a fala opressora se desdobrar, em todas as suas contradições; é um discurso que se elabora dentro do próprio discurso ideológico como seu ***antidiscurso*** "a crítica da ideologia não se fará pelo contraponto de um segundo discurso, mas se fará por dentro dele, isto é, de um discurso negativo no interior do discurso ideológico."[119] Tanto a identidade quanto a ordem são postas em crise (ou em dúvida) nos versos jomardianos que interrogam a falsa imanência de uma certa "lógica" ou "estética" estabelecida como "natural" ou "espontânea" ao apontar o lugar de cada um e cada coisa, como no verso de *A Grande Solydão*: "fui eu quem inventou a modernidade", sobre a preocupação de Freyre com o termo ("modernidade").

Através da "desconstrução", esta poética olha com desconfiança as respostas prontas e em vez de perguntar pela "essência" de alguma instituição, prefere perguntar: que acordo prático há entre elas? Onde se dá a interdição? (ou interdicção?) como são tratadas as divergências e os argumentos questionadores?

Como sugere Althusser em *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*[120], o papel dos aparelhos ideológicos (ideologia + violência) do Estado não deve ser confundido com o aparelho repressivo (violência). Gramsci chegou próximo à teoria sobre tais aparelhos ideológicos ao sistematizar estas instituições (escola, religião, mídia, jurídico, político, cultural). O Estado não é público nem privado é distinção entre um e outro. Mas não há aparelho puramente repressivo, dentro dele tudo se deixa permear pela ideologia e vice-versa e o texto jomardiano parece alerta aos meandros (e desmandos), onde as relações de produção são asseguradas pela superestrutura jurídico-político-ideológica (o Estado também reproduz a ele próprio através das "dinastias" de políticos).

Fausto Neto, em seu *Cordel e a ideologia de punição*, também alerta contra a representação mistificada do sistema social que sustenta o sistema de exploração de classe através da ilusão (que o *explorado* tem) de compreender o que não pode explicar (1979, p.21). Qualquer material de comunicação é suscetível de uma leitura ideológica, já que a ideologia pode estar dentro de qualquer matéria significante. Ela torna opacas as relações sociais e isto se dá através da constituição das aparências na produção de conhecimento dentro de certas condições históricas e políticas. Gramsci relativiza o caráter hegemônico da ideologia e propõe que o homem deve usar o "bom senso" para observação direta da realidade, aqui ele se

aproxima da perspectiva de Goldmman e da problematização da "repressão do sentido", como afirma Althusser .[121]

JMB não demonstra a vontade de ser guardião de heranças culturais e questiona também qualquer tipo de afetividade, o que nos faz afirmar que cada leitor do texto jomardiano é propositalmente colocado também processo de entendimento quanto de desentendimento. São textos complexos a um leitor comum? Ele que se torne um co-autor em meio a incomuns contradições. Instala-se assim o paradoxo na produção deste autor. A questão do hermetismo e o drible na hermenêutica diante do papel do artista na sociedade. Sua linguagem provocativa e provocadora de contradições, "entre belezas naturais e místicas da politicidade", expõe a cotidianidade, a força dos micropoderes, atuações e gestos de solidariedade, atitudes de dúvida permanente e "desejos desejantes de transformações no cotidiano", como ele nos declarou em depoimento informal.

Diante do falseamento e da deformação através de operações simbólicas, cabe ao pensador da cultura denunciar o discurso embutido nos discursos de fachada (ideologia é linguagem). Sua intenção é menos decifrar o mundo do que a tentativa de transformá-lo. Daí a crítica contida em *Grande Solydão,* em relação ao Mestre de Apipucos, representante do sujeito solar.

A partir dos questionamentos contidos em seus textos, JMB, através do dito espirituoso, da metáfora, da metonímia, do efeito de surpresa, reaviva a cólera surda (reprimida?), pratica o direito de insurgir-se contra o teatro ideológico (e suas "polarizações suportáveis" e "aceitáveis"), que se escuda no Estado forjando a "homogeneidade". O social e o político, que não cessam de instituir-se a cada passo, têm como fachada o "progresso" e o "desenvolvimento", retiram algumas vezes (propósito ideológico) da história aquilo que a constitui como história, isto é, o inédito e a criação necessária de seu próprio tempo. A pergunta jomardiana critica a prática ideológica da cooptação, da contradição, a neutralização do inédito, que leva o alienado a aceitar o instituído, o que já estaria *inscrito* no mundo (do menino/homem *senzalado,* em *A grande solydão,* por exemplo).

São expostas as contradições que estariam camufladas em nome de uma fictícia harmonia que atropela a diferença entre o pensar e o real, a representação e o dado, e com isso registra-se a tentativa de desmascarar a pseudo-neutralidade do discurso ideológico. O papel do intelectual como aquele que teria como tarefa instrumentalizar as pessoas para construir um mundo melhor. Saliente-se que a persuasividade jomardiana calca-se menos em rimas e cadência do que no questionamento ideológico/existencial, estabelecendo diálogo entre escrituralidade e oralidade. O passado, revisto de modo interrogativo, parece acusação contra

o esquecimento. É a vida do passado no presente, os rastros mnésicos, as marcas, os vestígios em mirada oblíqua, no exercício da vocação interpretativa do homem que assim realiza sua *humanidade* (nesta atividade de consciência tentando compreender a si mesmo e o mundo), evitando a representação maniqueísta. Um *retecimento da história*, sem contas a prestar a ninguém. São textos que evitando o esquecimento voluntário (que gere remorso) ou o recalque de certas lembranças (que levam à neurose), evoluem no espaço público e refletem a imagem do caos brasileiro (sob a ótica da poeticidade), afastando-se de revisionismos, negacionismos ou de uma "história piedosa" comemorativa.

Nestes versos a moral e o direito podem mostrar-se como uma máscara com a qual o desejo e a vontade de poder gostam de enfeitar-se para melhor se impor. O mito surge assim não como uma mentira ou uma confissão, mas como questão de inflexão que a linguagem às vezes engendra ao tentar organizar o mundo sem contradições, profundidade e despolitizado, que proíbe o homem de inventar-se ou *reinventar-se*. A voz poética age e aponta a coisa roubada neste sentido. A linguagem jomardiana seria um ato político, linguagem política que pergunta sobre o sentido das coisas, esvazia certos conceitos e desnuda uma falsa natureza ali embutida por malícia. Contra a eternização dos mitos e ritos vem a *transformação*, alertando que nenhuma imagem construída, enquanto mito, é para sempre, que se pode sempre transformar, combater a alienação, até a mais inocente delas, desvendando-a através da linguagem.

1.6.3 Os questionamentos do sujeito-poético na obra de JMB

> Eu não sou quem escreve, mas sim o que escrevo (Décio Pignatari em *Eupoema* – 1952).
> Nunca sou eu, mas outro o que escuta o que digo a mim mesmo [...] a poesia não diz: eu sou tu; diz: meu eu és tu. (Octavio Paz)

O que se conclui até agora sobre os textos jomardianos é que a visão do educador, se não é a mesma do artista, não representa também sua antítese. Nesta produção a volúpia da linguagem, o contestatório, o arrebatamento pelo jogo da escrita, a exploração dos pormenores, miudezas, as nuances que transmigram para dentro da vida, aproximam escritor e leitor como numa amizade intensa repleta de afinidades e alfinetadas (as inflexões do autor à beira do deboche), contrariam expectativas e, em relação gozosa (com o deslocamento de

sentidos), desmecanicizam, descentram estereótipos, apontam como a linguagem se faz logro tantas vezes na representação do mundo (no jogo dos signos).

A escrita jomardiana também transcende regionalismos, mesmo quando faz a defesa da cultura diferencial (nem mau cosmopolita nem mau patriota: o caráter nacional, aí surge como "tarefa criativa a ser realizada" e não somente como realidade anterior à qual bastaria apenas adaptar-se. Este *caráter nacional aberto* substitui para JMB as veleidades nostálgicas e a criação se faz necessariamente crítica, sempre inconformada com condicionamentos, comprometida com a práxis (e a crítica filosófica é práxis também), onde a face nacional aparece inacabada, porém inconfundível.

Nas contradições que urdem a tessitura do real, o pensamento não pode estar passivo. Pensa-se a partir de quê? Para quê? O texto jomardiano problematiza radicalmente além (ou aquém) desses esquemas preestabelecidos e encontra o nacional numa encruzilhada com o universal, pois talvez o nacional não seja critério para nada e certos *nacionalismos* instauram cegueira. "Não me perguntem quem eu sou e não me digam para permanecer o mesmo", disse Foucault em sua *Arqueologia do saber*. O exercício poético (parole) em JMB injeta na linguagem em si (*langue*) a fragmentação e novas possibilidades de agrupamento ou mesmo recriação (da linguagem). Poema e tema nele são indivisíveis. E como os temas mais recorrentes são a liberdade, o Brasil, a própria percepção do ser no mundo, isso não se dá através do signo subordinado à significação das palavras, ao sentido preciso da linguagem, mas na violação do convencional. Aí floresceria o plurissigno, a nutrir-se da linguagem poética, havendo em cada palavra um valor sonoro e/ ou estético que extravasaria o da significação.

Ao buscar palavras de maior poder este sujeito-poético escolhe, faz "levantamento" (como querem alguns teóricos da poesia práxis). Já sabemos que é em torno da antítese que gira a sua obra e que em manobras radicais dentro da linguagem poética, ele edimensiona a representação através do chiste, da provocação a novos sabores da língua e que isso reflete a abertura a novas experimentações (atitudes típica nos anos que vão de 1960 a 1980), num reexame do conceito de ritmo (o dele lembra a edição de um filme, onde o corte e a colagem trabalham com a percepção sensorial que institui o som no mundo psíquico). Agora ousemos uma comparação: sua "regência" lembra a música dodecafônica. Há uma musicalidade em suas pausas, em suas frases e combinações orais extensas que tomam em linha reta, e consecutiva, às vezes duas páginas. Fundo (conteúdo, assunto etc.) e forma (expressão visual) adequam-se nele com força imaginativa. Sua estrutura teleológica (a perguntar: "para quê?"), define-se no querer saber *mais*. O leitor aí situa-se no tempo e espaço (transformados) e os

hábitos sociais refletidos são oferecidos como jogos, ambiguidades, o efeito sonoro, em particular sintaxe, articula-se sob diversos pontos de vista.

É texto que considera a importância do "auditório", conforme esta tese analisará mais adiante; o significado cultural e humano se dá nesta obra também na comunicação do sujeito-poético com seus leitores. Não para comunicar sentimentos amorosos (deste eu), mas para tratar da liberdade de modo autêntico. Revisitando a memória sob o viés filosófico, psicanalítico, estabelecendo a articulação entre os fenômenos e sugerindo que o problema de memória é o da linguagem e sua maleabilidade: no *instante já*, instante presente, caráter fenomenológico do ser). Memória (fato social e não algo abstrato) também como fragmentação a refletir o caos finimilenar, apontando laços de interação entre a multiplicidade de tendências. Memória como agente de diferença, reformulação, transformação, reciclagem, iconoclastismo.

O termo "filosófico" é usado nesta tese no sentido que é aplicado não somente em referência aos filósofos propriamente ditos, mas a fundamentos (filosóficos) de pensadores em diversas áreas, como Freud, por exemplo. O que importa são os *modos* como estes traçam suas concepções sobre os seres humanos em seu *agir no mundo*, suas *posições* (neste mundo) etc. Tal arcabouço de referências, por refutação e/ou assimilação, dá-se por *aproveitamento* dos seus aspectos essenciais, às vezes destacados por leituras de pensadores que os estudaram.

A presença de *vozes* dentro do texto jomardiano (seus *diálogos* com outros textos*)* marca uma das suas características; elas instalam-se através de uma leitura ativa, como o é esta voz-poética, responsiva e responsável. Não é tão simples aqui determinar onde termina a *blague* e onde começa a seriedade, juntas e sem atrito, quebrando chavões e fórmulas (espírito demolidor que não contraria o construtivo) em vitalidade que supera o cansaço intelectual, produzido pelo *já visto,* tais fronteiras vão se destruindo e construindo, diante da multiplicidade de contradições num fluxo verbal que parece extrapolar os limites do verso e da página. Poeticidade e pensamento (que corrige e justifica) buscam na liberdade captar um leitor possível, na consciência do artesanato e no cultivo da sensibilidade. Buscando romper o impasse entre o artista e o público, algo marcante em nossa cultura, instala-se o texto contra o reducionismo, sentimentalismo.

Os autores dos textos-base surgem como parceiros de conversas, às vezes em diálogos indiretos entre o novo e o fixado, em singularidade arquitetônica sem fusão com um "nós" que tenda ao monológico.

Algo que se pode ler em JMB é o autor enquanto Outro, que pode ser contestado. O *carnaval* de referências se instala na tentativa de vencer a incomunicação, incitar a resposta

do outro. Ir até o outro e voltar a si daria suporte para a compreensão e a ruptura com quaisquer *autarquias monádicas* ou apoio a subjetivismos de alguns *agentes* que insistiriam no caráter imutável e não contingente (conhecer pela experiência) da história, a injetar o satírico na *dizibilidade* (o que é "permitido" dizer) e visibilidade (o que "deve" ser visto). É memória como ação e não simples representação, o que esta voz poética anuncia. Performance da memória presentificada. *(Re)Construção* da memória em diversas temporalidades, em multiformes paisagens paradoxais (a detectar o poder camuflado na paisagem).

Um "eu" como organização de resistência e interferência nos estatutos da "verdade"? Ele atende às expectativas dos seus interlocutores? A essas perguntas o texto responde: a cultura é relacional, conjunto de vozes dissonantes, plasma linguístico misturando-se a cada segundo e não pálida reminiscência na imaginação ou no senso comum. Não uma resposta. São imagens mentais, impressões sensuais. Os textos jomardianos são projetos de um anti-historicista que recebeu a crise do verso em estado de museu, e desafiou a intraduzibilidade, arriscou a passagem pelo outro. Reinventando antigos espaços, elaborando desvios, misturando matéria vivencial das suas leituras e o fundo topológico (sobre o qual se opera esta poeticidade).

CAPÍTULO 2

BORDEL BRASILÍRICO BORDEL (1992)

> As palavras se emontanham / umas comendo as outras, / construindo sua maquinazinha independente, / que a gente vai e chama de poema / enquanto os circunstantes aplaudem / sem saber que tanto marfim / precede o elefante em desenfreio (Bráulio Tavares)
>
> Escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. Quem não se arrisca não pode berrar. (Torquato Neto)

A publicação de *BORDEL BRASILírico BORDEL*, em 1992, deu-se no contexto em que estavam intelectualmente em voga conceitos como *fim da história, do sujeito e das utopias* (final dos anos 1980, início dos anos 1990); sem incorporar a noção de *progresso* pretensamente livre de valores, JMB vai, neste novo livro, reanalisar a pressão, restrição, recalque das pulsões sensuais e a substituição do princípio de prazer pelo princípio de *realidade* (renúncia produtiva que transforma os indivíduos em "instrumentos de trabalho socialmente utilizáveis"). O *Bordel* vai rejeitar a dessexualização do organismo, vibrando para que o home não seja transformado em instrumento de trabalho desprazeroso, desvalorizando do prazer como finalidade em si mesmo e subordine a felicidade e a satisfação à tal produtividade social, pois com essa desvalorização da felicidade e/ou da satisfação pulsional e consequente subordinação à satisfação socialmente aceita. Viria o progresso cujo preço seria fazer com que a libido se desviasse dos seus fins pulsionais, prazerosos e se canalizasse para a *produtividade social*. Com esta promessa de felicidade, valeria a pena o trabalho alienado, mas produtivo, mesmo que o homem não possa fruir de sua produtividade. Contra essa dominação (e manutenção) despótica, este *Bordel BRASILírico* reclama as energias das pulsões de vida (que geram novas forças criadoras de cultura). Não admite que a luta pela existência seja superior à sua fruição. Anseia por um progresso não repressivo e transformador do trabalho em livre jogo das capacidades humanas, pois subordinar os indivíduos a certos valores produtivos teria como finalidade elevar a cultura a um falso coletivo, falsa universalidade. A crítica jomardiana aponta então suas armas contra a aparente unidade e aparente liberdade propostas pela "cultura afirmativa" (de cunho ideológico, dominadora) que esvaziam discussões importantes na sociedade e estão a serviço do controle das massas. A cultura, nesse sistema de dominação, coloca-se como legitimadora e se auto-

exalta, oferecendo-se como (falsa) consolação e bênção. Quando a civilização deveria se preocupar com a exigência de felicidade dos indivíduos. O *Bordel* abre as portas:

> No mundo compreendemos: a) que podemos falar sobre ele; b) que não o esgotamos numa fórmula ou numa afirmação única; c) que nele nos projetamos e nos prolongamos; d) que a partir dele as contradições são interpretadas [...] a visão harmoniosa do mundo é rompida pela força reveladora de suas contradições e, basicamente, pelos contrastes da linguagem e do coração humanos.[1]

Detecta-se na linguagem jomardiana a ironia, mas não o sarcasmo, o gozo pelo sofrimento dos outros. Há reflexos na sua escrita de uma memória que está latente no homem e pode retornar a cada instante. Muitos textos serão republicados no *Bordel*. "A memória aviva em nós o que nos pertence, não ao modo de um objeto fisicamente possuído, mas de uma paisagem que de repente, pode ser reconstituída [...] a falibilidade humana [...] o imprevisto: isso também é futuro, a emergência do homem"[2]. Talvez a realidade que não cabe nos cinco sentidos leve o sujeito poético a ver imaginando, falar descobrindo a linguagem, capta a realidade através dos paradoxos do seu tempo. Eis o *homem-tempo-mundo* entre a realidade "fixa" e o imprevisível, a disciplina e o lúdico. Afirma Bergson:

> nossa duração não é um instante que substitui o outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o por vir e incha à medida que avança. Uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente. A memória não é uma faculdade de classificar recordações [...] a acumulação do passado sobre o passado segue sem trégua [...] quando muito algumas recordações de luxo conseguem passar de contrabando pela porta entreaberta [...] mensageiras do inconsciente, e advertem-nos do que arrastamos atrás de nós sem sabê-lo [...] embora apenas uma parte tênue dele se torne representação. [3]

é o que percebemos também neste quarto livro da poesia de JMB, *Bordel BRASILírico Bordel*, a consciência de que a vida o excede (e é preciso enfrentá-la) leva o sujeito poético a fazer um esforço, não somente pelo que lhe falta, mas, pelo que o *excede*. Recriar-se na liberdade de si mesmo, deste modo configurar a esperança, alcançar sua verdadeira medida e valor de *interioridade* mais *exteriorização*. A lembrança nesta obra jomardiana aparece como uma névoa que se condensa em estado atual, como forma de intuição entre o passado e o porvir "percepção", no sentido bergsoniano, "a memória, para registrar uma percepção no inconsciente, espera que a percepção abrande a lembrança."[4] JMB busca interpretar o homem

brasileiro através de suas realidades próximas e exigidas numa poeticidade que se identifica com o sentido de participação no mundo.

Nossa tese é a de que a visão política surge, em JMB, a partir da visão especulativa que usa como referencial básico a cidade, mas se articula numa exigência de nação e de humanidade. A memória na revisão praticada neste livro é *processo*. Nunca estática. Memória-nação (o conceito de nação neste *Bordel BRASILírico* seria o de recusa ao complexo de inferioridade, da atitude submissa e suas comuns derivações). A pólis surge como exigência de nação, o sentimento de classe, o urbano é resumo das dificuldades em comum de todos os homens, na precariedade e na confirmação de uma permanência não a segurança da repetição, e sim um avançar no tempo.

A presença do povo é definida como "seiva e sal" e faz com que o pensador reconheça problemas e a emergência de discuti-los, na linguagem de homem para homem, com todas suas contradições e segredos, num país-metáfora: *bordel*. Nele as relações entre natureza e instituições sociais, espaço e tempo, condições herdadas e conquistadas, o que é transmitido e o que necessariamente tem que ser descoberto passaria pela "corporificação". O educador é convertido em educando também e vice-versa. Surge assim o texto que se expõe para ser descoberto e divide com o leitor choques, dilaceramentos, pressões no confronto com a existência imediata, humanizando-se no compromisso com a liberdade responsável, em que o permanente não é o fixo, o acabado, mas o que está em vibração. Exercita-se a consciência operante e aberta sobre o mundo "hereticamente liberando-se, jamais negando a existência de Deus nem do sentimento religioso do povo brasileiro"[5], como afirmava o autor em 1964, em seu primeiro livro de ensaio.

Para JMB, a única forma de negação seria a indiferença, o dogmatismo esvaziando a sensibilidade popular. Fala-se também neste *Bordel BRASILírico* de uma *liberdade responsável*, de uma busca de totalidade, tanto na educação quanto em todas as dimensões da cultura, num embate decidido pela mudança de estrutura, penetrando as contradições da realidade brasileira, conjunto do mais íntimo com o mais social. A memória exibe-se através de uma atitude criadora como unidade dinâmica entre a realidade social e a complexidade interior, densidade de existência objetiva e subjetiva. Realidade e cultura correlacionando-se podendo tomar vários caminhos, em escritura dinâmica a se desprender, escritura memória-viva, sempre outra.

Neste *Bordel BRASILírico Bordel*, reafirma-se que o oprimido ideológico também oprime e que se faz necessário o diálogo, cabendo ao pensador problematizar a realidade concreta do leitor. Aqui, mais uma vez, a poeticidade jomardiana instrumentaliza o leitor para

buscar a razão das coisas, uma tarefa infinita. Neste sentido, este Bordel possibilita *a aventura do outro*. Seus textos vão ganhando unidade de sentido à medida que o intérprete entra em jogo com eles. Isso nos faz lembrar o que sugere Raquel Abi-Sâmara, ao comentar ***o processo hermenêutico*** em Gadamer: "Em muitos casos, como reconhece o próprio Gadamer, em seu papel de leitor, decifrou apenas algumas passagens e fez vagas conjeturas sobre como completar as lacunas de sua compreensão (e não do texto)"[6]. Partindo de similaridades, contrastes internos do poema e análise vocabular, buscamos aqui o ser que possa ser compreendido enquanto linguagem. As concepções, representações e esgarçamentos promovidos por JMB conduzem ao estranhamento, inquietude, dissonância. Ele tece seus textos em unidade sonoro-semântica em ***transpoética***, no sentido que AGUILAR propôs: "por transpoética, entende-se a aplicação de formas próprias do discurso poético em momento dado a outros terrenos (crítica literária, pensamento filosófico) nos quais age com um caráter transversal, disruptivo, revelador"[7], contribuindo para a percepção do homem e do mundo, o enriquecimento da liberdade superando modos de repressão. Ese livro faz um balanço da produção de um pensador que não se deixa *conduzir* gregariamente, que leva a experiência da vida até o seu limite.

Os fenômenos da cultura, do ser no mundo são filtrados (em *transpoética)*: surge o ser da linguagem (em *poemação* mais abrangente deste modo), em hipertexto expositor de multiplicidades, instante instaurador. Texto que negocia com a fenomenologia no encontro com a própria consciência, contra crenças, naturalizações, explorações, humilhações. Não busca a simples catarse e sim uma equação de prazer e dor que dispense monofonias e passividades. Ataca as dicotomias fundindo o sério e o cômico. Critica o ***schadenfreud*** (prazer pelo sofrimento dos outros), alastrado como praga na sociedade, que ultrapassa a inveja e se estabelece enquanto sadismo.

2.1 Um país enquanto linguagem: Panis et circenses

O *Bordel BRASILírico* tem como subtítulo "antropologia ficcional de nós mesmos"; contém também uma pequena *fortuna crítica* sobre o autor, alguns textos inéditos, outros *revisitados* e um apanhado de *documentos* importantes para se entender como se desenvolveu parte da cultura intelectual do país no final do século XX. A ficção desta "antropologia" pode-se explicar de várias formas. Uma delas seria a atitude de (re)construção permanente, resistente, atenta. "Coração despedaçado, a sangria desatada, a reciferida no peito e, no

entanto, a cor precisa explodir entre as palavras". Assim, refere-se Geneton Moraes Neto a JMB, nas orelhas do livro, abrindo essa "antropologia ficcional" jomardiana. As frases parecem "romper a barreira do som, na beleza possível dos berros jomardianos desafinados [...] do outro lado das margens capibaribes [...] página autobiográfica otimista aprendiz na terra natal"; aprendiz aí surge no sentido marioandradiano, como veremos mais adiante.

Mario Hélio Gomes de Lima, Paulo Cunha Filho, Bráulio Tavares, Amim Stepple Hiley e Bernardo Dimenstein, são outras vozes *ouvidas* nas páginas deste livro, sendo o último, Dimenstein, o autor das ilustrações. Há um índice onomástico que inclui Gerald Thomas, Dailor Varela, Torquato Neto, Nossa Senhora Aparecida, dentre outros.

É retrabalhado também, nesse livro, o conceito de ***PROEZIA***[8]: "tudo mera proezia/ tudo mero vicio". A consciência labiríntica faz composição cubista trazendo tudo para o tempo presente (movediço). Matiz, tom e sabor dão-se através do deslocamento. Essa escritura, prenhe de possibilidades, é uma tentativa de representar (em poeticidade), o *incapturável*, o momento de impressão, mas como tentativa de resguardar-se, pois

> QUEM FALA PERDE
> quem escreve salva?
> - Por que(m) sempre existe a intenção
> de salvar ou ressalvar ou ressurgir
> tantas coisas: raízes/ regiões
> radicais/ rupturas
> raridades?
> o novo antes da galinha ou o galo antes do novo?
> é preciso e urgentíssimo que alguém
> escreva para nada salvar
> nem mesmo a alegria[9].

Assim JMB introduz o leitor no seu *Bordel*. Abre-se um leque maior na sua relação/reação com uma linguagem viciada em gregarismos, domada pelo autoritarismo do nome do pai, espalhada no vasto painel social, pernambucano/brasileiro. Não é o eu nem o sonho. É o choque, a guerrilha cultural escrevivida em ***mise en abyme,*** *trompe-l´oeil*, jogo de perspectivas, em surpresa. Poética diante do devir, do fenômeno, para melhor compreendê-lo e representá-lo. O signo, o objeto, o interpretante em existência direta, imediata, palpável, no corpo a corpo com o sensível onde nada é dado como definitivo.

> Como resistir a um tema, ao mesmo tempo tão poético e filosófico? Resistir ou consentir? Entre o dicionário e o imaginário, tudo converge para a redução do tema-problema. Porque sedutor, belo e envolvente, instigante e pedagógico. Reflexão pela sedução ou vice-versa. Muito mais difícil é situar limites, marcos teóricos, precisões terminológicas. Nosso imaginário de transgressões deseja arrebentar com todos eles [...] ato falho da poeticidade: no lugar de amar leia-se DUVIDAR. Ato certeiro e consentido: é duvidando que se pode melhor reduzir pela reflexão, enquanto pensamento pensante, pensar em processo, raciocínio divergente, meditação totalizante [...] seduzir, não manipular.[10]

Este *Bordel BRASILírico* nos faz pensar na estratégia barthesiana de denunciar o fascismo da língua, ou seja, sua função de dominação e repetição, ou ainda o que Barthes chama de a voz dominadora, teimosa e implacável da estrutura. A escritura jomardiana enquanto produção de uma *outra* língua (dentro da doxa) se desprende da memória em nome da vida viva. Articula-se na luta contra estereótipos: na fuga da palavra gregária, na recusa do modelo pragmático, evitando reducionismos monocausalistas, e aplicando-se a quase todo assunto, na intenção de mostrar que as linguagens, pelas quais todos somos perpassados e com as quais convivemos (o signo não é o objeto ele está no lugar do objeto), não devem obnubilar o interpretante. Não é o simples interpretar, e sim o processo relacional na sua mente, o que conta mais. Este interpretante deve ser, pois, dinâmico e esta poética incita a romper os limites da abóbada ideológica, no território dos signos. Sugere um passo adiante na capacidade de apreensão do mundo. Seus dispositivos de indagação funcionam como lentes, amplificadores. A experiência artística, intersecciona linguagem, cultura e sociedade em sincronia (revolucionária) explorando a intersemiose. A poeticidade socioantropológica de JMB abre as possibilidades semióticas da ***língua*** (conjunto sistemático) e da ***fala*** (a parte individual) no sentido saussuriano da psicologia social, sua linguagem verbal é articulada assim para um melhor *ser-estar* ativo no mundo (o que inclui o *não-verbal* apresentado nos sete livros do autor), através de jogos cruzados.

Tal investigação situa-se longe da indiferença ontológica própria da concepção ingênua da realidade, fazendo o leitor passar de uma postura dogmática para um perguntar crítico. JMB sugere que além da dúvida metódica ou cartesiana, é necessário compreender o significado da dúvida fenomenológica, e colocar o mundo entre parênteses, com a finalidade de fazer com que o homem se volte para o sentido da sua ação através de uma reflexão radical. Não para deixá-lo reconfortado ou ensimesmado no idealismo narcísico, mas para incitar esta dúvida (fenomenológica), dúvida permanente até diante das crenças antes inabaláveis e isto se escreve através da denúncia da manipulação verbalista, como se fosse possível reconciliar poesia e filosofia, desvelando a concretude da experiência, em

transgressões de transcrições, recontextualizando citações, duvidando de generalizações numa espécie de antropologia hermenêutica dos abismos, das contradições. Entre o prazer e o dever, a libido da dúvida em alerta constante, na ágora, na tribuna, (re)discutindo a mediação da linguagem (enquanto questionável).

JMB faz parte de uma geração que atribuiu um novo sentido ao ato de pensar: nele, a própria escritura ganha um papel central. Do *Escrevivendo* aos *Atentados Poéticos* ele opta por passar de uma posição *perante o* mundo a uma ação *no* mundo em *positividade desmistificante* e não se intimida em perguntar: *o intermediário é um impostor*? Estuda o que seja *ruptura* e o que seria *fidelidade*. Do mesmo modo que a obra de Barthes, por exemplo, é marcada pela positividade, até na atividade desmistificante da crítica (*Mitologias*), também a obra jomardiana traz este viés da positividade. O eu-poético posiciona-se como se desejasse o urgente contato com o próximo.

Vejamos o que diz o professor Paulo Cunha Filho, analisando *O buraco somos nós*, texto jomardiano, na parte da *fortuna crítica* sobre JMB inserida neste "Bordel"[11]. Sob o título *Um marginal intrínseco*, tem-se na verdade uma reformulação do ensaio *Discurso provinciano x Discurso do mundo*, publicado anteriormente no *Correio das Artes*, em junho de 1990, na cidade de João Pessoa, e trata do papel do intelectual na sociedade. Nele, Paulo lembra que o provinciano evita se endereçar ao mundo, é incapaz de se livrar da província, do filtro provinciano que decide o que pode ser dito. Tais fronteiras das províncias (que delimitam) podem ser "imaginárias", "acumulação textual", "instituições", mas o provinciano fala em nome de um poder, através de manipulações, pelo não-dito, pelo recalque a "outros" enunciados. No provincianismo nenhum *dialogismo* seria admitido: "o outro só é desfrutado no que ele guarda de alheio [...] o discurso provinciano não é suficientemente extenso para permitir a prática de uma oposição sistemática."[12]

Já o material "histórico", quando surge neste *Bordel BRASILírico,* desdobra-se em questionamento e oferece condições para o receptor indagar-se sobre as "regras" (posicionando-se frente ao reduplicativo autoritário) do *status quo*. Contraditório e heterogêneo, observando o estereótipo que dorme em cada signo, o texto jomardiano, não respeita certos consensos e busca uma relação "descomplexada", diferenciando-se tanto da globalização quanto do discurso provinciano. Para compreender este texto é necessário que o leitor saiba receber a sua criticidade (sem que o autor lhe instrua a respeito). Não se trata das ideias terem ou não um *lugar*, mas de saber que o próprio lugar muda na convivência dos contrastes e que se deve evitar a ***sujeitação*** conformista (da qual o texto jomardiano se afasta, sempre). As possíveis respostas ao seu texto têm como premissa recusar a

monumentalização (lugar onde o fracasso da transmissão se torna mais caricaturalmente patente). Percebe-se nesta escritura um *não-querer-possuir*, uma espécie de *êxtase* amoroso enquanto chave de toda relação. Este viés é retomado no texto *Tropicalismos*, que traz quatro citações na abertura: "o experimental pode retomar nunca reviver" (Hélio Oiticica). "Falar de mito e linguagem é fundamental." (Glauber Rocha). "É a possibilidade de teatralização da vida social que essa luta propicia". (José Celso Martinez Correa). "Essa necessidade de assumir o risco. Esse descompromisso total com os estilos, com os modismos, com as coisas descobertas e exauridas" (Gilberto Gil).

JMB faz uma abordagem um tanto carnavalesca em torno do eixo anos 1960/ anos 1980, na cultura brasileira, poe exemplo, o cinema (Glauber), a música (Gil), o teatro (Zé Celso), as artes plásticas (Oiticica) passam por uma revisão poético-antropológico-ficcional. O pernambucano revê a tese universitária de Celso Favaretto: *Tropicália Alegoria Alegria*, leitura benjaminiana do fenômeno musical/ atitudinal tropicalista e expõe vários lados da questão cultural, revendo tanto a Tropicália quanto o período 1964-1969: "Luta panorâmica" (Gregório Bezerra, qual novo Cristo em Casa Forte), "Corte" (Paulo Freire e jovens intelectuais foram presos, alguns "precocemente aposentados"), "Fusão de imagens" (o MCP amordaçado e aniquilado), "imagens superpostas" (o primeiro livro de JMB, o ensaio *Contradições do homem brasileiro*, "retirado intempestivamente" das prateleiras das livrarias),

> Câmera em carrinho (auditório superlotado da FAFIRE, Graciliano Ramos rispidamente inserido nos versos da canção *Carcará*, interpretada por Teca Calazans [...] resistíamos [...] presença ou adeus inconsciente – de nossos romantismos revolucionários, de nossa atônita generosidade [...] ainda o canto em protesto, rebento rebelde da bossa nova nacionalista. Apesar de tudo, ainda a ausência do MEDO. Apesar...[13]

Anos 1960, consolidação da indústria cultural, interpenetração da cultura brasileira com a cultura de massa internacional. Se a Bossa Nova politizou-se pouco a pouco (deu origem à música de protesto, nacionalismo de raízes), a Tropicália foi síntese desses entrecruzamentos, numa época que ainda contava com a provável alienação da *jovem guarda*. Neste caldeirão de interesses políticos, estéticos e comerciais, num dos períodos mais centrais da história recente, cresceu a obra de JMB, na dialética entre a ruptura e a recuperação, em diálogo com o posicionamento de Hélio Oiticica e com a resistência cultural tropicalista posterior.

> Nem tudo que reluz pelos "meios de comunicação de massa" é ouro a serviço do "capitalismo selvagem" [...] H. O. propõe perfurando todos os conformismos: 'o que importa: a criação de uma linguagem [...] essa linguagem: o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo... (…) Chega de luto no Brasil (…) poderíamos fazer outro tipo de exercício [...] incessantemente ex-pe-ri-men-tan-do os signos da bra-si-li-da-de crua e cruel.[14]

Assim ele se refere à exposição *labirinto das coisas do Brasil*, a *Tropicália* de Hélio Oiticica, 1967. A *participação* do espectador era fundamental para Oiticica que não era prisioneiro do conceito de "fácil absorção" da obra artística. Ao intertextualizar Oiticica, a linguagem jomardiana, como se observa neste texto, busca novas formas que combatam o julgamento moralista – culposo promovido pelos que defendem tradições, as raízes, a não-contaminação com as linguagens estrangeiras. JMB cita também Mário Pedrosa (intelectual esquerdista militante pernambucano, crítico de arte, incentivador do Concretismo, curador da 2ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 1953, porta-voz da Vanguarda carioca) e sua visão do "exercício experimental da liberdade" (Oiticica era admirador da obra de Pedrosa).

Entre citações e transcrições o texto jomardiano opta pelas antíteses, corta elos, mantém-se em convivência, faz-se linguagem pós-automática na desordem tropicalesca de propósitos, numa fatalidade quente, desabafo crítico em torno de uma massificação urbana brasileira, na desordem familiar em meio a um colégio de nomes e citações; simultaneidade integrativa, sumária e simultaneamente, enquanto expressão de um fenômeno de linguagem. Essa escritura traz um conteúdo revolucionário, mas diferente da esquerda do CPC, não tem sua forma "simplificada". JMB recusa o papel de intelectual, do tipo leninista "iluminado". Posiciona-se contra a tipificação caricatural promovida por intelectuais como Augusto Boal. Não utiliza as manifestações folclóricas ("será que Câmara Cascudo vai pensar que nós estamos querendo dizer que bumba-meu-boi e iê-iê-iê são a mesma coisa?" perguntaria Rogério Duprat, referindo-se à letra de *Geleia Geral*, de Gil e Torquato no LP, *Tropicália* ou *Panis et Circensis*, lançado em agosto de 1968).

JMB faz uma leitura da vida-obra e/ou da linguagem comportamental de Oiticica pelo "*prisma luminoso* do anarquismo filosófico" e das "recriações antropofágicas". Pela "co-gestão de uma revolução permanente do experimental". Pergunta se o projeto deste artista seria uma espécie de utopia concreta. "Um passo adiante do puro racional em direção às vivências compartilhadas – comportamentais: do novo subjetivismo à neo-objetividade: de crítica social às situações – limite do experimental."[15] Vê naquele novo subjetivismo um engajamento e naquela neo-objetividade a inclusão da personalidade. Por outro lado, JMB

também se mostra atento (aos seus opositores) no seu levantamento antropológico**: "**Ninguém combateu com mais estridência o Tropicalismo do que Augusto Boal" "Sua linguagem emotiva pelo calor da hora, oscilando entre o menosprezo e o vitupério, ainda hoje por ser destilada pelos corredores da universidade ou nas mais festivas mesas de bar." [16]

A partir de um texto de Boal convocando à *Primeira Feira Paulista de Opinião*, em 1968: *Que pensa você do teatro brasileiro?* e de outro contendo uma entrevista de José Celso a Tite Lemos, em julho do mesmo ano, ambos publicados em *Arte em Revista*[17], JMB atua com a (bri)colagem textual (*Dueto inacreditável ou Desafio intertextual*)e entrega ao leitor a tarefa (mobilizadora) de "avaliar idiossincrasias e (in)correspondências, sístoles e diástoles, sincronias e distonias aberturas e fechamentos opinativos". No confronto das "críticas" de Boal e as "respostas" de Martinez, a crítica jomardiana se faz novo produto antilírico em forma de diálogo filosófico de fundo satírico-teatral:

> BOAL: O tropicalismo é neorromântico [...] ataque às aparências da sociedade... agride o predicado e não o sujeito.
> JOSÉ CELSO: O teatro tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar este público no seu estado original, cara a cara com a sua miséria, a miséria de seu pequeno privilégio feito às custas de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque [...] dirigindo Oswald eu confio me contagiar [...] com sua liberdade. Ele deflorou a barreira da criação no teatro [...] Chacrinha talvez seja seu único seguidor sem sabê-lo" (O Rei da vela: Manifesto Oficina, in Arte em Revista 1, Ed. Kairós).
> BOAL: O Tropicalismo não se consegue coordenar em nenhum sistema [...] seus defensores conseguem apenas, alegar vagos desejos de 'espinafrar', desejos da saltarem em 'abismos vertiginosos', ou mais moderadamente declaram que 'não há nada a declarar'.
> JOSÉ CELSO: [...] Tudo é instrumento de expressão. Tudo é linguagem. A eliminação de limites e barreiras nos gêneros, a intercomunicação de todos (…)[Oswald] descobre uma forma de expressão totalmente brasileira, um 'pop' brasileiro, quando ainda não se falava de 'pop'.
> BOAL: [...] O Tropicalismo [...] consegue apenas 'enchanter les bourgeois...' [...] é importado.
> JOSÉ CELSO: Essa classe média que devora sabonetes e novelas está petrificada e no teatro ela tem que degelar na porrada.
> BOAL: [...] A tendência tropicalista [...] se aproxima da direita [...] não ignoramos, também, o perigo que corre todo e qualquer movimento que teme definições.
> JOSÉ CELSO: [...] nem commedia dell' arte de interpretação, nem russismo socialista dos dramas piegas do operariado, nem muito menos joanadarquismo dos shows festivos de protesto. Nossa forma de arte popular está na revista, no circo, na chanchada de Atlântida, na verborragia do bairro, na violência de tudo que recalcamos e do nosso inconsciente. É isso que temos de devorar e esculhambar. É deste material que é feito o país, plumas e recalques.[18]

JMB critica a "esquerda-racional, do nacional-popular, de um realismo crítico, da "reinvenção de Brecht nos trópicos" (o teatro do oprimido, de Boal). Já o tropicalista José Celso estaria mais próximo do existencialismo sartreano, da nova-esquerda, da ***neoantropofagia***, do experimental a toda prova, da loucura como recusa das estéticas e comportamentos estabelecidos, de "te-ato desreprimindo-se". É o balanço da Tropicália e da *Pernambucália*, a contextualização do movimento, de forma crítica, promovida por JMB e alguns artistas em Pernambuco que não queriam a cultura brasileira com aquela característica de ingenuidade, de purismo. Estes textos enfeixados em "Tropicalismos" em junho de 1984, por JMB, fazem a reflexão-balanço das suas próprias estratégias. Suas mais visíveis influências e seu modo de colocá-las em confronto. Embora tendo atritos com o Tropicalismo, em 1969, não foi à toa que Glauber declarou: "Caetano e Gil (músicos da cultura burguesa) [...] vanguardistas tanto do ponto de vista da poesia quanto da música [...] se impuseram como uma espécie de 'Jomard da música'. O que eles fazem é realmente fantástico... por isso, eles ainda estão na prisão."[19]

Um ano depois da publicação do *Bordel* Caetano e Gil lançaram *Tropicália 2*, por ocasião dos 25 anos do movimento. No encarte uma referência à grande música, dança e à "vida mínima de Michael Jackson", diante do qual Madonna pareceria "mera retórica". JMB retomaria, em 2009, parte desta expressão no atentado *A morte mínima de Michael Jackson* e em 2011, *a morte máxima de Amy Winehouse* (ver anexos). Do mesmo modo que os baianos também retomavam a denúncia, com a canção *Haiti*, no seu caráter de *manifesto*. Romper barreiras e ampliar expectativas, eis alguns ecos do Tropicalismo, revisitados também neste *Bordel*, no início dos anos 1990, que dentre outras coisas alertava que a crítica tropicalista ainda era pertinente naquele período da cultura nacional, como talvez ainda o seja nesta segunda década do século XXI.

2.1.1 Críticas e manifestos: afinidades do coração tropicalista: O lugar de JMB

> O sujeito só é sujeito quando é capaz de experimentar, em si mesmo, algo que o ultrapassa, algo que o faz, nunca ser idêntico a si mesmo. Uma experiência de des-identidade capaz de nos adoecer, mas também de nos fazer amar (Vladmir Safatle, ao analisar a obra de Lacan).

Analisaremos agora mais dois textos do *Bordel*. O primeiro é sobre uma exposição intersemiótica e o segundo é sobre os vinte anos da Tropicália (aproveitaremos para analisar os manifestos do grupo do Recife). Na verdade são duas críticas em escrita poética que

colocam a linguagem em crise, provocam o distanciamento e nos fazem refletir como reage JMB diante do mito sentimental.

Na vertigem dos níveis de discursos incrustados uns nos outros, em determinado ponto deste *Bordel*, discutem-se as conotações da palavra *coração*, que quando usadas, remetem a sentidos sociais e míticos nas engrenagens da sociedade, diante de existências submissas e de seu sistema de valores. Se há uma linguagem primeira que é parasitada por uma *linguagem segunda*, a do mito, resta inventar uma *linguagem terceira*, que desloque o mito (*barthesianamente*). Barthes acreditava, na época das *Mitologias*, que era mais importante e crucial desmistificar a sociedade do que *celebrar* o real.

> Coração gravado em pedra e sangue / assim nos tempos em que se brincava, pla-to-ni-ca-mente, / de filosofia existencial e psicopatologia do cotidiano. / coração *hic et nunc*, aqui e agora, deflagrado. **Dasein** coração, ser aí, em presença, aurora e crepúsculo. Coração: o si mesmo enquanto outro? [...] coração azul e encarnado, bala de mascar entre línguas e dentes frementes [...] sempre balão de ensaio [...] ó Luizinho Costa Lima pensando, penando e respirando / nos trópicos entrópicos da crítica pelo coração acadêmico [...] versus Roberto Schwarz, corações conceituais? [...] tudo é controle do imaginário?[20]

Este texto expõe de forma alegórica algumas inquietações linguístico-existenciais, seu conhecimento dos recursos poéticos. Sua verve humorística, sua ternura com toque de sadismo, discute a alienação e/ou as possíveis conotações do termo "coração". É texto que tem como base um fato que deve ser mencionado: o professor Chico Pereira montou *Coração-latino-americano* (exposição na Paraíba) como um "estudo semiológico, sociológico e artístico sobre a imagem do coração" e JMB comenta o referido projeto. A fragmentalidade do eu-poético, aqui observador da arte, corresponde à do real. O autor desconstrói o caráter aurático ou aureolar para substituí-lo ou multiplicá-lo pelas condições efetivas de uma participação e intervenção socializadoras, onde o "era uma vez" é substituído pelo "agora" e a totalidade do passado lança firme olhar para o presente e futuro.

Chico Pereira, segundo JMB, que se utiliza então da poeticidade crítica, trabalha os ecos da paixão segundo a mídia e além da voz centralizadora reconstrói, enquanto antiarte ou artevida um coração latino-americano sem pátria nem patrão, por exemplo na parte que exibe um coração de Jesus coração aceso, "Jesus olhando para todos os cantos", desejos e dúvidas infantis " na dialeticidade entre o mais próximo e o insondável".

JMB define tal exposição como *documento de cultura* e ao mesmo tempo fragmento de barbárie, leitura fenomenológica de objetos (em sua pluralidade e durabilidade), fetiches,

uma antropologia de nós mesmos, enquanto singularidades e alteridades, identidades e mutações, historicidades e subjetivações. É interessante observar como ele defende a *educação permanente* de todos os sentidos. Aqui o artístico é tratado como *situação-limite* entre o fazer e o expressar-se, a individuação e a comunidade. Através da crítica JMB desenvolve o seu projeto de existencialidade, politização da cultura enquanto humanizadora. Algo que lembra a atitude tropicalista.

Já em outro texto de 1988, comentando sobre o manifesto que assinara vinte anos antes, com Aristides Guimarães e Celso Marconi (os "três cavalheiros do *após-bumba-meu-borba*), JMB reflete que a tropicologia freyriana (em 1966, Freyre criara o "Seminário de Tropicologia", um fórum interdisciplinar para promover o estudo bio-sócio-cultural tropical, numa perspectiva globalizante, mas com foco no Trópico brasileiro) teria inaugurado a pós-modernidade no Norte e que, paradoxalmente, não se pode ser contra a tropicologia de Gilberto Freyre e, simultaneamente, desejar o Tropicalismo baiano. É interessante notar aqui que JMB não faz tábula rasa da sensibilidade gilbertiana. Observe-se a distinção do "logos" freyriano (tropicologia) em diferença ao "ismo" (tropicalismo). Afirmando-se bastardo e deserdado, JMB faz a crítica e a autocrítica, enlaçando-as em revisão sobre a Tropicália,

> motivo de piada ou e gozação precoce, fama de frescura, cama de artista da vida, lamê de favelado, brilho de SUBTERRALAMA, jogo de entendimentos, solo urbano. Festa suburbana, negrada feroz e exultante [...] aceita e arrebenta com toda as revisões justamente porque não é revisionista [...] ninguém sabe o que é, o que foi o que será o tropicalismo [...] ninguém me ama ninguém me quer, ninguém me chama Caetano Baudelaire.[21]

O que o texto propõe é aceitar a cultura como linguagem do comportamento, gozo sem culpabilidade, generosidade, sem cristianismo nem comunismo, investindo em coisas "sem importância, maior ou menor, de essência ou aparência, estrutural ou epifenomenal". Refere-se a um "materialismo dialético-existencial" nos trópicos, nas "Áfricas" e "Panaméricas", "gramática de todos os erros", o que lembra as propostas oswaldianas mais uma vez e também Oiticica. José Celso, Glauber Rocha e Gilberto Gil.

Com trocadilhos e intertextos, "a eterna primavera" (a da letra de *Tropicália*), o pensador recifense, "vinte anos dourados depois" revisa posicionamentos da época em que o manifesto *Porque somos e não somos tropicalistas* tomou o Recife de assalto no ano do AI-5. Lançado em 20 de abril de1968, expunha em Pernambuco as inquietações na cultura ocidental no final dos polêmicos anos 1960. O "artista de Processo", do Rio Grande do Norte, Marcos Silva teve promovida na *Galeria Varanda*, em Olinda (PE), sua vernissage. Lá foi lançado o

mencionado *Manifesto*. Depois foi debatido na festa "tropicalista", realizada no Bar do Alves, bairro de Encruzilhada, Recife.

Este manifesto é uma verdadeira encruzilhada de ideias, a partir do título antitético (*somos e não somos*) questiona a fidelidade ao regionalismo, o amor às tradições. São nove itens. Já no segundo fica clara a ruptura de JMB com o antigo professor Suassuna, que é criticado pelo seu *histrionismo*. O texto critica também Freyre e Hermilo Borba Filho, do *TPN*, Teatro Popular do Nordeste, nessa época com pequena sede na Av. Conde da Boa Vista, Recife, onde Gil se apresentou. Já a chamada *esquerda festiva* do "faz escuro, mas eu canto" é apontada como puramente retórico-panfletária em seus protestos. A afinidade do grupo de JMB se dá em intersecção com a Tropicália, no ponto em que esta investe e arrebenta, explode e explora os seus adeptos tanto quanto seus atacantes.

> Quá, quá, quá, para os que não entendem. Somos (sem subserviência) por [...] tudo que for legitimamente NOVO [...] reconhecemos a transitoriedade (trânsito e transe) do tropicalismo, junto ao perigo de comercialização, de mistificação, de idolatria [...] abaixo o fanatismo tropicalista! Por isso, quem tentar nos apelidar, sorrindo, de *tropicalistas* – ou não tem imaginação, ou é dogmático, ou quer bancar o engraçadinho, ou é burro mesmo.

A referência elíptica desafiadora exibe um alto grau de inconformismo diante do painel traçado por estudiosos como Freyre, e vamos aqui separá-lo do Armorial de forma definitiva, pois este continha aspectos medievalistas que fogem à "modernidade" freyriana (sem esquecer o caráter de colonialismo que ambos espelham). Diante deles, o sujeito-poético jomardiano lembra o do personagem do jornalista poeta Felipe Vieira, no filme *Terra em transe* (de Glauber) em sua embriaguez existencial. A questão ideológica é discutida de modo inquietante numa linguagem que às vezes parece querer chocar, o discurso traz à tona seu caráter de encenação.

Em alguns pontos este manifesto lembra o *Prefácio interessantíssimo,* de Mário de Andrade, ao seu livro *Pauliceia Desvairada*. O "desvairismo" que aponta novas tendências e se autodestrói sem querer seguidores. Há também algo da agressividade e da ironia dadaísta / futurista. O texto propõe "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! Tropicalistas de todo mundo, uni-vos!"[22] A estas exclamações no final do parágrafo oito se seguem a apóstrofe e a assinatura do "professor e ensaísta" JMB, do "compositor de música popular" Aristides Guimarães e do "repórter e crítico de cinema" Celso Marconi. O que se lê no manifesto *Porque somos e não somos*

tropicalistas incorpora as propostas da Tropicália, de Glauber Rocha e de José Celso Martinez. Dos três que assinaram o documento, publicado no Jornal do Commercio, 20/04/68, em Recife, JMB foi o mais perseverante. Debatendo as ideias de Caetano ("a caetanave") ainda em agosto de 2009 (por ocasião da passagem do baiano pelo Recife com show *Zii e Zie*).

O sujeito exposto nesta revisão tropicalista é aquele que é agência de papéis múltiplos, unificados por um viés de responsabilidade total pelos atos. Signo vivo, pleno, não simples moeda de troca. O texto dos manifestos não é descomprometido, mas texto-convite à visualização da mobilidade produzida pela arte, que não se detém diante de normas e conceitos. É reflexo da produção de um artista do seu tempo, do seu país, a enfrentar uma razão que produz monstros. O Tropicalismo (ou não) no Recife foi fruto de uma tensão entre semelhança e diferença, resistência ao nivelamento, multiplicação das redes de resistência às mitificações coletivas, através do significante flutuante, ***movência*** (à qual o próprio conceito de literatura é submetido), multiplicação de planos e estratégias. *Aporia* (conflito) em vez de *axioma* (premissa universal), no sentido que Costa Lima usa o termo: "Os discursos humanos partem de aporias diferenciadas, todas elas sujeitas a este vir de um zero arbitrado e movidas pela urgência de tempos em tempos refazer o caminho então traçado."[23] O grupo pôs à prova a capacidade da linguagem representar o pensamento em geral sem rebuscamentos. Neste manifesto a relação da linguagem com a obra é de choque.

Mas qual é o lugar de JMB entre as várias vertentes nas quais transita? Ao desdobrar o discurso alheio, ele o refaz ludicamente se apropriando de algumas ideias e combatendo outras. É como se através da poeticidade ele tentasse atingir a consciência de si e do outro. A linguagem segura as rédeas do devaneio, mas não a linguagem usual do pensamento e de comunicação. Em seu texto, o fenômeno literário investe-se de uma tessitura poética que entretece processos linguísticos com os processos do pensamento em geral. O leitor em contato com a obra jomardiana é convidado a entrar num plano experimental de imaginação, tensão conceitual, lúdica e problematizadora através do prazer do texto. Seu intertexto, sua mitologia social, seu papel crítico, de guia cultural alternativo, que ele vai retomar nos *atentados* até a segunda década do século XXI, por exemplo, é notável no texto sobre a exposição que professor Chico Pereira montou (*Coração-latino-americano*). E nesta revisão do tropicalismo tudo isto se amalgama no lugar de liberação (*Bordel*) em textualidade, literatura como práxis, como fazer, escrita militante, escritura onde o pensamento mantém sua responsabilidade e o sujeito-objeto (contemporâneo) não se entrega à alienação, pois sabe que

a ideologia tem o poder de se confundir com a realidade e envolvê-la em formas cotidianas, consumíveis, fantasiada de natureza.

Assinado por JMB (PE), Aristides Guimarães (PE), Celso Marconi (PE), Marcus Vinicius de Andrade (PB), Carlos Antônio Aranha (PB), Raul Córdula Filho (PB), Dailor Varela (RN), Alexis Gurgel (RN), Falves da Silva (RN), Anchieta Fernandes (RN), Moacy Cirne (RJ), Caetano Veloso (BA) e Gilberto Gil (BA), **o *segundo manifesto*** *tropicalista* (maio de 1968), foi lançado na *Oficina 164* na abertura da individual de Córdula, um mês depois do primeiro. Posteriormente JMB seria detido pela polícia do Governo Militar, também por suas conexões tropicalistas:

> 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 tropicanália: 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 passado através da nostalgia, do donzelismo, do pitoresco, do cartão postal da carência de informação, contribuindo assim, para a perpetuação do subdesenvolvimento; enxergar com viseiras e preconceitos./ Além e aquém dessas posições podem existir muitas outras.[24]

Os ecos da pedagogia de Paulo Freire fazem-se ouvir, há também um toque benjaminiano (na utilização resultante da reprodutibilidade, utilização da cultura de massa), a conclusão que o conservadorismo significa alheamento (que este perpetua o subdesenvolvimento). Em meio a um país sem liberdade, este segundo manifesto critica a universidade e traz à tona o acordo *Mec-USaid*, "aprovado" por representantes da cultura oficial que se utilizavam dos cargos que ocupavam com o objetivo de promoção pessoal (os *Conselhos da Cultura* e as *Academias de Letras*).

Trata-se do gênero panfleto em plena ditadura ("país sem liberdade"), JMB foi detido e interrogado, Gil e Caetano exilaram-se em Londres, no epicentro do furacão revolucionário cultural. Foi o ano da *Primavera de Praga* e das manifestações em Paris que Roland Barthes observava à distância. 1968, é um ano-chave para se entender a cultura ocidental contemporânea. Recife apresentava suas armas contra uma política de subserviência aos intelectuais conselheiros, comprometidos com o poder constituído. A ideologia vista a olho nu era desestruturada pelo grupo dos *Tropicalistas (ou não)* em seu esquema semiológico de atuação. Neste *segundo manifesto* (sob o título de *Inventário do nosso feudalismo cultural*),

há um alerta para o segundo sentido (*parasita)* no discurso oficial e para o imperialismo "Mec-USaid". O "acordo" do governo militar brasileiro com americanos obrigava, dentre outras exigências, o ensino da língua inglesa desde a primeira série do primeiro grau. Os EUA reformaram a educação escolar no Brasil diminuindo de 12 para 11 anos de estudo e fundindo antigo ginasial com o primário. Proibiram o ensino de disciplinas como Filosofia e Educação Política e diminuíram a carga horária de outras como História.

O grupo manifestante dos tropicalistas (ou não) no Recife sugere então repensar inteiramente o problema da alienação de maneira efetiva no qual a linguagem se torna o cerne da questão. Eis um ponto de intersecção com a aposta crucial para Barthes, cujos primeiros elementos aparecem em *O mito, hoje* (1956). Percebe-se aí o *noema barthesiano* (intencionalidade, estudo de todas as vivências) onde a decifração redescobre as coisas no seu "ser". À violência desmistificadora liga-se a felicidade da escritura. Os manifestos do grupo *Tropicalistas (ou não)* recifense fazem frente (fenomenologicamente) à presença da "História" e afastam-se do niilismo, reducionismo, determinação, colocam em interface a ideologia e a poeticidade; poesia como sentido inalienável das coisas, que parece perguntar se o real é permeável ou não à ideologia. Com esses instrumentos críticos o grupo quer saber: quando terminarão a erudição, a *desatualização*, "o impressionismo gagá dos nossos suplementos literários" e também sugere a Vanguarda Poética contra críticos que não estivessem capacitados metodologicamente para julgar o novo. E incita: "Por que não 'Desobedecer' aberta e radicalmente à censura-incompetente, arbitrária e estúpida?" E ainda propõe:

> 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 nossa posição) que se caracterize pelo rompimento com todos os padrões: morais, sociais, literários, sexuais, etc e tal"[25]

Sintonizada com as ideias do momento europeu, com a revolução cultural dos anos 1960, essa expressão do momento brasileiro (de um modo mais amplo envolvendo o existencial e suas ambivalências) traz no seu bojo um sentido de positividade ética contra-ideológica e tem neste Manifesto uma proposta de ação, vigilância. Só que o Brasil era dominado pelos militares e JMB seria chamado a prestar contas dos seus atos.

Há que se destacar também o *Manifesto* Nº 3. Sob o título "Jomard Muniz pede a reunião dos *poetas putos*"[26], o jornal Correio da Paraíba publicou o manifesto de JMB (22/04/1993) "Porque somos e não somos pós-tudo-pós ou pop-pós-tropicalistas", uma revisão do que fora lançado por ele, Aristides Guimarães e Celso Marconi em 1968, no Jornal do Commercio (com direito a foto dos três na primeira página, em plena ditadura militar).

O mote desta vez foi a comemoração dos 25 anos da Tropicália. O lançamento do *3º manifesto* se deu no teatro Santa Rosa (João Pessoa), durante o show de Carlos Aranha. A performance de JMB foi gravada e exibida para alunos da UFPB, no Museu de Arte Assis Chateaubriand, em Campina Grande, e na UFPE, Recife. Destacam-se os itens finais (de 7 a 12):

> A favor da loucura nietzscheana da poeticidade contra a mesmice da retórica messiânica [...] O sexo sempre lúdico em devires contra o dogmatismo de todas as repressões, castrações e autocensuras [...] sem a necessidade de manifestos, é preciso infestar nossa dinâmica sócio-cultural com ações culturais libertárias e libertadoras [...] poetas putos de todo mundo re-uni-vos agora e ÁGORA!

Interesante notar o paradoxo "sem necesidade de manifestos", neste manifesto (antimanifesto?). Sem temer perigo nem ruína o bardo recifense adentra o que seria considerado de mau gosto pela elite que controla o país. As dívidas do Tropicalismo para com JMB já foram reconhecidas por Caetano e Gil (inclusive no documentário de Luci Alcântara, *JMB, O famigerado*, 2010). Parece que o intelectual levado por Glauber (o limite da influência de Glauber sobre JMB se daria, num dos seus vieses, no fato do segundo optar pelo urbano) a participar de *Geração Mapa*, continuava com o mesmo vigor (com o qual se interessou também, pelo grupo *pós-poema-processo,* dos anos 1960). O *ser-estar-no-mundo-em convivência – com – os outros* escreve-se neste novo texto-manifesto de 1993, cheio de semânticas a se desdobrar, atrás das locuções.

2. 1.2 Discursos superpostos em Anticlímax lírico: Se Corisco fosse veado

> Natal é feito São Paulo: cidade mocinha, podendo progredir à vontade sem ter coisas que dói destruir. (Mário de Andrade, em *O turista aprendiz*)

Sob a epígrafe "Sonhar é preciso" (Moacy Cirne, no livro *Cinema Pax*), inicia-se em um texto curioso na obra jomardiana: *Mário Revisita Natal*. Nele, JMB se reveste com as descrições do paulista quando este, em 1928, visitou Natal, tem-se assim mais uma vez um registro duplo (discursos superpostos). Através da mistura de gêneros (a carta, o texto

informativo, a narrativa de ficção, a prosa poética, os versos, a cidade se reconstrói (pela linguagem).

Através da linguagem cotidiana, da metalinguagem e do discurso autorreflexivo, o texto redesenha o texto original e transforma a folha em branco (de papel) "em véu, nuvem cigana, aragem e vertigem, vento forte"; o sujeito-poético dirige-se ao interlocutor, o poeta-professor Mário de Andrade: "Com licença, posso entrar? Mentir? Desconversar? Trapacear? Brincar com palavras e personagens?" A voz que recria o texto diz-se "amante forasteiro" (uma das facetas do *eu,* na poética jomardiana) e a cidade é captada (Natal-RN) em diferentes momentos: 1. sob a ótica marioandradiana é submetida desde o seu "desregramento das folclorizações", 2. Reflexo da explosão tropicalista, que teria sido "antecipada pela *detonação* do poema – processo em simultaneidade com o Rio de Janeiro".

O texto *O Turista Aprendiz* é revisitado assim, em busca de uma empatia mais existencial do que escritural em relação ao pensamento de Mário de Andrade. Como recriar a cidade e suas personas? (signos, significantes e significações). Recriar poeticamente uma cidade, eis a proposta, através da releitura de um outro texto escrito décadas antes.

O que seria *escreviver* uma cidade? Comprometer-se com declarações de paixão, de amor, de ódio, desejos, delitos, num discurso muito similar ao de *Fragmentos de um discurso amoroso,* de Barthes. Aqui o limite da influência de Barthes, num dos seus vieses, sobre JMB se daria pelo fato do segundo aprofundar-se na brasilidade, presente em toda a sua obra. Na rede de textos surge a *cidade-textura*, cidade *pansexualidade*, semiótica das pulsões pelas quais o escrevivente pode sentir-se vivo em suas "veias e vísceras e vertentes".

Seria interressante observar-se, neste exemplo, o modo pelo qual JMB elabora seus atentados: sua *reescrita* vai ganhando revestimento próprio, dialético. Lá está o "eu" na "cidade sitiada" pelo "desenvolvimentismo" e a "mentirinha", a cidade como "país da saudade", caramanchão de excitantes ou melancólicas possibilidades. A cidade *sendo outra*. Eis o sujeito e o objeto envoltos pela paisagem, em encontro interrompido, exercício de solidão, situação-limite, pensamentos em *jaula aberta pela semiótica dos desejos,* "conflito entre as tentativas da desrepressão e os sufocos da mais-repressão [...] signo-singular e pluralíssimo – de nossa miséria sócio-cultural [...] 'em cada signo dorme este monstro: um estereótipo.' "[27], como sugere o próprio JMB, citando Barthes. Surge a cidade através da memória transposta, plurisigno de *contradicções.* Um conjunto fragmentado, *festivo e faminto.*

Se muito feliz, completamente solto, Mário chupava um caju depois de uma "lapada de cana", assim JMB o "invoca", entre uma tapioca e um adormecer na areia da praia,

embriagados, abraçados como "irmãos do coração", naquele maio de 1983, na *cidade-invenção permanente*: "uma cidade não é o que sobre ela se possa escrever: nem mesmo *Escrevivendo*". Natal, "fragmentos de uma cidade amorosa", é "nosso jogo de cumplicidades."[28] A aglutinação cúmplice / cidade e a citação explícita ao Barthes de *Fragmentos de um discurso amoroso* fecham o texto.

Nossa tese é de que as influências vão servindo de elemento catalisador na obra de JMB, um articulador de informações em ritmo associativo que faz o prazer do corpo e o da linguagem se misturarem. A cidade também é possibilidade orgiástica, porém o sujeito poético se entrega e vigia ao mesmo tempo, é cúmplice e artífice. Isto também se dá em relação a outras cidades que ele costuma frequentar, por exemplo, em 1988, JMB recebeu o título de cidadão pessoense, na Câmara Municipal, proposto pela vereadora Sônia Germano. Ele participa da vida cultural de João Pessoa desde que tinha dezesseis anos. Em 1979, retornou à UFPB como professor no Curso de Comunicação Social. O entrosamento se deu através do cineclubismo já em 1953. No *Bordel* (1992) ele reencontra sua *Paraibarroca* e expõe:

> puxa e repuxa o audiovisual estourando as percepções. Como o primeiro estouro de uma boiada. De sol a solo todas as luminosidades ofuscantes, anulando as distâncias entre o chão de seixos e o céu da obra aberta. Como na situação-limite de vida e assassinato das ligas camponesas. Explosão violenta da paisagem, implosão violentadora da sobrevivência nordestina.[29]

Diante das luzes, *in media res*, o leitor é envolvido pelo "anticlímax da nossa tragédia brasileira". Aqui, o Estado da Paraíba, tratado no feminino, "singular e plural", transforma-se em mito e contramito da nordestinidade e é recriado por esta esta voz, que passa a "tecer e desmascarar" também as marcas do subdesenvolvimento local. Este texto tem traços de roteiro de filme-documentário, com suas "trilhas antropológicas", *ritmo cineplástico*. O sujeito-poético detecta o avesso de "todo e qualquer gongorismo verborrágico" em meio à angústia e a "agonia ro-man-ti-cís-si-ma de ser heterossexual", mas se coloca além dos gêneros.

Mesmo diante das formas mais antigas de expressão do machismo no lugar onde ele se encontra, o sujeito-poético pergunta-se como retrabalhar isto. O ato de criação, enfrenta o peso dos *historicismos* e produz o *texto-magma*: "Assim como o sertão é macho como escapar das mitologias? A lama dos homens do caranguejo é fêmea demais. Negro verdor de todas as expectativas. E fomes e desejos […] Onde acordar o marinheiro bolerando, fellinianamente, pelos bordéis de cabedelo?"[30] O *flâneur* baudelairiano ao avesso, se diz "ESPERANDO

JOÃO. / alguém. / VIVO", como numa "Sociologia em trânsito" ou ainda uma "antropologia da carnavalização, permeada de paixões e compulsões, uma *felicidade clandestina*, livro aberto dos prazeres". Em meio à lama e ao desejo, o sujeito-objeto, é homem em terra fêmea, preenhe de expectativas. Paradoxalmente atribui à cidade uma condição de *acolhedora*, por ser feminina e "danadamente maternal", em doação *ilimitada* diante da possível ingratidão. O tema da maternidade não é tão recorrente no texto jomardiano. O intertexto com títulos de Clarice Lispector (*Felicidade clandestina*, *O livro dos prazeres*) em carnavalização entrecruza-se com outras vozes, sinestesias inegáveis "doces de fogo" contra a "miséria masculinista", em poeticidade-hiperlink que não esquece as raízes drummondianas: "tinha uma neutra modernidade no meio de nossas rotinas fatigadas. No meio das nossas raízes e neuroses tinha uma neutra modernidade". O texto drummondiano aplicado quando "o mais concreto se depurou em metassignos abstratos" e o coronel-fazendeiro seria agora um "possível agente multinacional" onde "ninguém sente saudades, das asas da Panair", alusão à música de Milton Nascimento e Fernando Brant, desta vez contraposta ao multinacionalismo e aos mocambos, bairros operários "malamanhados, desruados".

O ano era 1985, o autor do texto está no quarto de um hotel no dia 25 de julho (Hotel Aurora, nome que aqui soa a metáfora) e questiona-se: "Por onde desreprimir nossa falocrática pedagogia e nosso aristocratismo cultural?", na "João Persona inenarrável". Então o texto inocula seu ardil mais recorrente: a *contradicção* (fala contra a doxa): "Paraíba nunca foi nem será **maneirista** [...] Último comboio dos machões suicidas [...] neutra modernidade do SIM. / E o pós-moderno? ESCRIDURAS [...] a mais fiel transfiguração de nossas dores machistas e ardores feministas e indefinições bichistas". Instala-se o *sonho medonho*, qual *supertropicalista aranha* que estende sua teia de recorrências na cidade, insaciável, na fome de beijar: "JE T'AIME, em todas as línguas, por todas as semióticas, por toda a minha vida eu sei que vou..."[31] O fenômeno é exposto querendo estabelecer-se em qualquer linguagem. Continua o intertexto de gênero livre, onde autor assina e assume que alguns autores foram "chupados, castrados e devorados", como *Eu sei que vou te amar*, de Vinícius e Jobim, no tecer desta escritura, inclusive o "eu – outro" dele mesmo. Como se o eu-poético não quisesse assumir que todo discurso parte de algum lugar. Quisesse o local zero da anunciação, onde até a orientação afetivo-sexual não chame pela primeira pessoa o homem afeminado, mesmo respeitando as liberdades e diretrizes da sustentabilidade, ético-afetiva. Os códigos nesta linguagem, que neste caso expressa seus *desejos* em ambiência paraibana, têm como lócus o próprio espaço que lhe é negado, visa o ser por inteiro e não o aceita como corpo fragmentado. Isso é fator preponderante nesta obra e na manutenção desta poeticidade, como

ela se *instrumentaliza*. Rever João Pessoa é reencontrar a cidade que o acolheu num dos momentos mais difíceis da sua vida: a prisão pelo regime militar, nos anos 1960. Neste ponto então seria interessante citar um depoimento dado pelo autor para o filme *JMB, o famigerado*, da cineasta Luci Alcântara, que nos foi gentilmente cedido na íntegra pela diretora para a composição desta tese, onde se pode perceber uma das facetas da sua relação com o discurso de Ariano Suassuna e que ao mesmo tempo trata da relação professor/aluno, pai/filho e do confronto estético-psicológico:

> Ariano foi o meu professor de Estética. Eu comecei a amar a estética clássica, Platão, a estética grega, através das aulas dele. Mas ele não aceitava o cinema como arte. Eu estava estudando filmologia, filosofia do cinema, quando foi exibido *Deus e o Diabo na terra do Sol,* ele fazia *ridicularias* com o filme e dizia que mostrar Corisco daquela maneira era como se Corisco fosse ***veado***. Quer dizer que Ariano esquecia toda aquela coisa da referência aos samurais. Então isso, na época, não é que eu tivesse uma militância homossexual… mas aquilo… e o modo como ele se referia a *Deus e o Diabo*, um filme que eu assisti depois que fui preso, no dia que eu saí do Forte das Cinco Pontas. Era o último dia que esse filme estava sendo exibido no cine Art Palácio. Cheguei em casa só e fui para o cinema. Não matei a família, não. O meu pai estava traumatizado: "meu filho foi preso, que absurdo!"

A ambiguidade espraia-se injetando um especial colorido ao texto, sem despolitizar nem se deixar desmobilizar, rompendo com discursos individualistas e repensando ansiedades, provocações e dúvidas. "Como se Corisco fosse veado", esta fala nos faz pensar no papel da voz homoerótica na história enquanto voz esquecida, sufocada, tabu triplamente negado no século anterior: pelo catolicismo (pecado), pela ciência (patologia) e pelo Estado (crime), como lembra Denilson Lopes (2002). É bom também não esquecer de que a *terceira aquarela do brasil*, contém textos como *vamos trocar?* e um feito para Pernalonga, artista do Cabaré Vivencial Diversiones, que também tratam do tema, é de 1982, e que só em 1985, a homossexualidade deixa de, oficialmente, ser considerada uma *doença* pelo Conselho Federal de Medicina e em 1999, no *pós-gay*, o Conselho Federal de Psicologia coíbe a promessa de cura para homossexualidade.

Longe de se automarginalizar, o sujeito poético plural no texto jomardiano põe-se diante de heterofóbicos e homofóbicos e pede redefinições para práticas marcadas pelo cotidiano, na estética da existência. Mas não é para levantar bandeira e sim para ampliar as visões do pensamento humano que o texto jomardiano expõe imagens ambíguas dialogando, expressando o que mal se deixa aprisionar pelas palavras (e que assim é poetizado). O

depoimento de JMB, acima mencionado, não trata diretamente da repressão ao homossexual, no sentido trans-histórico ou "natural". Mas nele podemos ler também o modo como o pensador trata do tema dos laços afetivos estabelecidos entre os sujeitos, como ele os capta e como os transmite enquanto fenômeno.

No texto jomardiano, a estruturação do discurso explora as múltiplas possibilidades da linguagem. Neste sentido, essa poética é um *texto-espetáculo*, como condição existencial e destino. Texto que do simulacro retorna ao teatro do mundo, até quando se trata de um depoimento para um filme, para livrar o espectador do tédio e da indiferença diante do excesso de imagens, sem cair no fascínio nostálgico pela autenticidade. A linguagem não pode ser a atitude passiva, mas uma afirmação da vida.

O discriminado não deve recorrer ao vocabulário do discriminador. Na recriação das linguagens que formam as convicções éticas pessoais, JMB analisa as práticas linguísticas fundadoras das subjetividades, provoca interferência, desconstrução (de identidades individuais pré-definidas, por exemplo), distendendo e comentando papéis sociais. "Como se Corisco fosse veado", não é exatamente uma ideia de inclusão respeitosa e/ou legalista, pelo contrário, aceitar isto é uma atitude conformista diante da submissão opressiva. Resta uma atitude urgente e presencial que atue entre as oposições e diferenças, de modo antinormativo, sem temer a desaprovação, driblando os bloqueios dos preconceitos, na pluralidade dos desejos e ao mesmo tempo o que fica sugerido é que ninguém pode ser interpelado somente em termos de preferência erótica. Tal apresentação pública deve ser decidida por cada um e nunca ser compulsória. Não se pode reduzir uma pessoa a esta singularidade, isso seria violência, o que nos remete a Jurandir Freire Costa (1992) quando ele reflete que privar o sujeito dessa realização (da afetividade, do amor, do prazer sexual) é muito problemático e quanto ao combate ao pensamento reacionário "se não podemos desaprender nossas linguagens, podemos aprender outras línguas". Se as pessoas são ensinadas a desejar tal satisfação, o veto à homoafetividade causaria o que pode ser chamado paradoxo emocional. Tal condenação não tem respaldo em motivo nenhum que seja útil humanamente.

Num artigo da Revista Cult chamado *Alteridade e Paixão*, Gilmar de Carvalho trata de modo equivocado a questão da "orientação sexual". Vejamos:

> Também em Pernambuco, Jomard Muniz de Britto fez parte de uma geração cuja orientação sexual não impediu que participasse de movimentos significativos, como experiências populares no campo da cultura, desarticulados com a queda de Miguel Arraes, depois do golpe de 1964.[32]

Não deixa de ser risível e um tanto insultante tal abordagem, como se a dicção no texto jomardiano se desse apenas na abordagem pela ótica do sexo. Esta voz lança contrapontos e se faz tensão diante de qualquer repressão e não é só em relação à sexualidade humana. É justamente no caráter político-estético que esta linguagem, através do tratamento discursivo dado a certas questões, propõe-se: libertária, prazerosa, livre de *inibições*. O "eu-outro" do autor é eu-poético buscando a expansão de si em calculado ímpeto experimental, crítico em relação a reducionismos. O Ethos tradicional da sociedade brasileira se choca com os posicionamentos renovadores do escritor, que se põe em guarda contra a mecanização do ser.

João Silvério Trevisan em entrevista à mesma Revista Cult[33], também fez declaração polêmica: "só um homossexual pode ter ideia do que significa viver num contexto que não o supõe e ao qual tem que dar respostas". Tal posicionamento pode parecer um pouco arcaico, uma visão ultrapassada, carente de atualização na segunda década do século XXI, não muito chegada a tais tipos de drama, porém ainda há algo de *inquietante* nos ecos desta reflexão. Sem reducionismos ao abordar a recusa e o desprezo que o preconceito provoca em certas camadas da sociedade, o texto jomardiano é destemido e busca o prazer, traz o inescrutável à baila, mesmo (até) através de uma *fenomenologia existencialista* (onde o *ser-para-si* intersecciona-se com o *ser para-o-outro* paradoxalmente, em expressão de liberdade). Não aceitando a fatalidade, antes observando como todos se comportam quando agem com ideias pré-concebidas. Neste *Bordel BRASILírico*, desmontar os estereótipos degradantes e retrabalhar a intolerância da sociedade não é tarefa das mais simples. No *escreviver* jomardiano, o corpo é inserção social e também é *texto* em permanente contato com os outros (num mundo onde as relações sociais têm poder de determinação) e faz-se necessária a compreensão nuançada das situações afetivas que o envolvem (daí a necessidade do pensador dizer "eu" com muito cuidado, pois só metaforicamente ele está separado do todo).

2.1.3 Da theoria para a ação

Entre o especulativo e o racional, o exame, a observação do fenômeno e as hipóteses a partir dos fatos, a busca das possibilidades de interpretação do discurso do outro, JMB parece negociar *theoria* e devir, mas que resultados esperaria através das suas perguntas e observações? Que coerência interna do Governo, da cultura, do social em várias tramas e desejos, pode ser testada dessa forma? Parece claro que os "fatos" devem ser *esclarecidos*, isso incluiria revisar certos *crimes* adormecidos, pessoas que no presente desfrutam do Poder

teriam sua vida vasculhada, talvez discursos devessem ser *revisitados*. Ele observa várias vertentes teóricas. Sua recusa diante das generalizações/conceitos fixos, sua metodologia, seus critérios investigativos, questões, o modo através do qual equaciona paradigmas e sintagmas, e se aprofunda no desenvolvimento cognitivo, no diálogo com os "fatos" no exercício de compreendê-los, na desconstrução dos axiomas (aos quais faltavam fundamentos), remetem o leitor da sua obra a ser mais observador em relação ao que é tido como *verdade* na criação da *realidade* pelos homens. Esta temática continua sendo desenvolvida, por exemplo, no texto *Abecedário em TER-E-SINA*, onde o autor revisita o romanceiro poético-piauiense, de Mário Faustino a Torquato Neto e observa "Núpcias estranhas, agônica celebração, ritual onde anjo e besta se acasalam severamente: 'não morri de mala sorte, / morri de amor pela morte.' ''[34]

A citação de um texto de Faustino (que editava a página *Poesia Experiência*, no Jornal do Brasil entre 1953 e 1959), marca logo de início, o caráter antropofágico da escritura jomardiana. É a realidade descrita em termos de *diferença* e a(s) cidade(s) é (são) apresentada(s) enquanto mutação sociológica, econômica, discursiva e, portanto, formal, cidade presenciada e desvendada, entendida como linguagem em

> textura agônica entre vida / morte, lucidez / loucura, presença / ausência, passado / presente, chão / atmosfera [...] dia D de clima e clímax [...] paradoxos [...] emoções tão caras e baratíssimas, reencontrando classes e paixões, desejos e políticas [...] exercícios de semiótica do olhar táctil[35]

Tal bricolagem dá-se também por uma memória afetiva, em "relembrança", no que chamamos de antropologia do cotidiano, em que toda palavra guardaria uma cilada. Nesse ponto toca na desolação de Torquato Neto. Ressurge assim uma Teresina, na poética jomardiana: *cidade-cenário* para o discurso dos seus abismos (questionamentos), poeticidade persecutória que perscruta de modo obstinado, teimoso, pertinaz, estimulante, em estado-limítrofe da embriaguez que se dá antes pela palavra. O texto faz-se antirromântico portal a *deseducar* "todas as agonias", isso em 1992, vinte anos depois do suicídio de Torquato. Texto como "ROTEIRO DE UM IMPOSSÍVEL POEMA SOBRE A CIDADE: [...] onde se lê ter-e-sina, releia-se qualquer cidade do Brazil [...] nenhum chororô raivoso, nenhuma melancolia epidérmica, nenhum sentimento de culpabilidade trans-FERIDO […] Sem distorções de afetividade" [36]

Aqui a escrita jomardiana não aponta para a simples contemplação desligada do mundo, quer *verdade e experiência* entrecruzadas: desejar, escolher, agir (poeticidade da existência) e não a obscuridade, a rigidez do pensamento. Não colocar em primeiro plano a

argumentação conceitual. O sentido do possível é captado por uma *leitura de atitudes* (como a de Husserl). O trato dos fenômenos básicos da experiência dá-se no questionamento das possibilidades e o poeta é o homem no tempo presente, o que não significa a glorificação do estado racional. Ele rejeita o lamento ("nenhum choro raivoso"). É como se essa *poeticidade* assumisse contradições com uma espécie de força nietzschiana de encarar a vida com a liberdade que estiver ao alcance, sem "culpabilidade" e sem se desligar do mundo.

Nesta *leitura de atitudes* não basta a consciência de si: são necessárias a práxis, a ação, as escolhas. O riso e o siso se completam em desafio nesta poétca que quer colocar o homem na posse de si mesmo. Se alguns filósofos como Wittgenstein consideram que os problemas filosóficos adviriam do emprego inadequado das palavras, em JMB tem-se esta postura transposta na recriação da língua em poeticidade para expor suas perguntas sobre o que é ser, existir ("Ter-e-sina"), aqui tendo como *lócus* o *Bordel BRASILírico*. É poesia que experimenta, que evidencia dúvidas até sobre a própria voz poética. Ele usa o metatexto para falar sobre isso:

> O poeta admitindo uma realidade dentro da qual ele se move e exercita – o Real – diante do qual ele se comove e transita. O poeta pelo simples prazer – ou gozo perigoso – se empenha na descoberta de fissuras no real: fendas, **abismos**, rachaduras, cortes, brechas, faltas e falhas de uma **totalidade** que percebe na desmedida em que dela se aproxima e distancia, tentando captá-la mas pressentindo-a incapturável, indomável, escorregadia às vezes. Por que literatura?[37]

Aqui a memória e percepção leem não só os objetos observados no mundo real, mas também os atos da própria consciência. Sem julgamentos definitivos e sempre alerta, não quer a pura contemplação. O texto de revolta transforma-se em convite ao jogo. Poderia a revolução ser um *jogo*, ou melhor, ser estimulada pela sátira poética que mesmo quando está em *transe lírico* se faz antilírico distanciamento? O *pacto filosófico* na poeticidade jomardiana parece rir até do próprio cinismo, mas age em nome da constante revisão dos costumes.

O domínio unificador desta escrita, desta visão de mundo, onde tal cognição vai buscar argumentos, procura liberar-se de qualquer "amestramento" (como se imune às tradições) e assim, a força desta personalidade filosófico-poética liga-se a um ponto central que é o prazer em estar vivo. Anseia pela noção total do ser. O jargão poético coloca a *mundaneidade* em estranhamento, "mastigando" a prosa cotidiana, do falar medianamente estereotipado, coloquial sufocante, a desordem e o desejo de articulação linguística. Surge a poesia como fonte de estruturação, produção de sentidos, agente de modificação no organismo da língua, no arbítrio da fala, nas convenções da linguagem, palavras para serem

arremessadas na cara do amigo/inimigo mais próximo. "Pelo avesso do enviesado da seriedade [...] como se fosse possível escapar, ou pelo menos escapulir do círculo visgoso dos que tudo sabem". É como se JMB questionasse uma latente concepção do homem e o sujeito-poético na terceira pessoa, eu escondido, sujeito escandido mostrasse o poeta como o "plural possível de cada um de nós", enquanto "sua – nossa mais pura e perversa transgressão […] transgredindo pelo prazer do texto, raro gozo [...] fabricando novos ritos e mitologias […] transgressão da transgressão […] choque, suspense, parada cardíaca, corte"[38], como ele sugere no texto *Uma poética de paradoxos*.

Percebemos assim que antropologia ficcional (de "nós mesmos") praticada por JMB trata do espaço do poema enquanto indefinido, inquietante, instável, círculo movente, máquina desejante, sujeito exprimindo-se obliquamente e espremendo-se através da fala. Lá, onde está o texto jomardiano, está a natureza problematizadora do real, memória viva do passado mais próximo, mesmo que em enumeração / enunciação caótica, como se fossem tomadas cinematográficas do cotidiano, o mais livre possível, em enumeração caótica.

Instaura-se o espaço da aparente desordem na astúcia da construção na poética da mobilidade, mantendo com os *topoi* da tradição poética uma relação brechtiana e contrapondo à poesia dita *profunda* outras possibilidades articulatórias de poeticidade que indicam outra aprendizagem, radical em sua postura, em despoetização.

As perguntas (*abismos*) buscam algo como um *desvelamento* (fenomenológico?), deixar o *ser* visto, sem querer ocultar suas múltiplas possibilidades. *E-duca* (em latim: conduz para fora, extrai), ao tirar palavras antigas do contexto, e arrisca linguagem própria, retrabalhada na força das palavras, questionando problemas e pseudoproblemas, observando o *homem* em sua relação com o *ser*. JMB faz da sua poeticidade a reflexão sobre uma sociedade ansiosa e perplexa diante de tanta corrupção e falso moralismo, pseudointelectualidade no Brasil que "continua sendo tão lindo lírico / país [...] católico umbandista. marxevangélico [...] [na] teolorgia da libertinagem […] bricolagem de letras, misérias, memórias". Surge aí a pergunta "qual pode ser a contribuição da poesia / em prosa para a reconstituição de um novo pensamento político...?"[39] Embute-se na pergunta uma resposta sutil: a poesia deve sugerir que o leitor reflita *profundamente*. Sem medo de enfrentar o que surge quando se liberta dos ídolos diante dos quais a maioria se curva. O sujeito-poeta observa também a amplitude da incerteza. Repensa a *compreensão da cultura*. Exibe o fazer artístico como uma excitante aventura intelectual. Exercita a *Pop filosofia*, de viés sartreano, filosofia em linguagem poético-popular, em terreno movediço, onde tudo existe para se intertextualizar ou corporificar-se. Este *Bordel* segue devorando outros autores questionando

direito de propriedade dos guardiões da linguagem, fossilizada (repositório de estruturas falidas, palavras como simples rótulos).

2.1.4 Deslocando fronteiras: proezia ensaística

Mesmo centrando-se no destinatário, a poética jomardiana se pronuncia menos querendo significar algo do que *significar* para alguém. O texto pressente o receptor e não o subestima. Nele mergulhando, o sujeito-leitor é convidado a pronunciar, capturar, manifestar-se. Os fatos (complexos) e não os objetos (elementos mais simples), são articulados para (re)pensar o mundo, o Brasil (enquanto conjunto de fatos particulares). A intertextualidade é aqui crítica da linguagem onde o *sujeitObjeto,* em conexão com os outros textos, faz articulação entre linguagem e mundo, no abismo das possibilidades:

> Todo substantivo é verbo./ Toda verborragia é substitutiva. / Vale quanto pesa no papel um adjetivo ou advérbio? Palávoras, palavrações, palimpsestos: / línguas como fêmeas [...] Poesia, Política e Pedagogia? Sambistas bastardos da filosofia e dos filosofemas [...] (ainda) querem salvar as glórias nacionais das pipocas modernas? / Poesia banida bandida bandoleira [...] Fogosos canibais. Orgia como panaceia? [...] poeta bandido, poética bandoleira, poemas brincantes querem [...] tropicanalizar tudo [...] todos. / Revisitando tropos, figuras, figurões de nossas machadianas ou macunaímicas / (anti) bra-si-li-da-des sonâmbulas [...] porque já renascemos desenganados desta sopa de farelos[40]

Ao jogo com as classes gramaticais seguem-se o desnudamento do ufanismo e por fim o desengano do sobejo. Aqui os limites da linguagem enfrentam os limites do mundo, onde questões são desdobradas, ampliadas, encontrando proposições antes escondidas, escamoteadas pela ideologia. Se algumas perguntas parecem exercício de retórica, outras podem indicar que tanto a filosofia quanto a arte não se obrigam a dar respostas. Nesta suspeita cética a proposital descontinuidade e os jogos linguísticos jomardianos, longe de qualquer especulação metafísica, podem ser entendidos (se lidos sob horizontes de expectativas do século XXI) como uma *escritura caudatária* em sua *multiplicidade de proposições* (para além das perspectivas logicistas), como ele mesmo afirma: "revisão riocorrente verbalista [...] punção POÉTICA, sim ao são, divertida solidão./ metáforas à deriva [...] onde se lê 'soy canalha', reinvente-se: / somos NAVALHA no corpo a corpo do texto."[41] Trata-se de uma linguagem que descreve as vivências interiores (aplicadas não só em relação ao objeto) como está num dos textos do *Bordel,* no qual o autor trabalha com a

ideia de que o significado de uma palavra depende de sua conexão proporcional (pensamento figurando a realidade) e a linguagem se realiza por jogos que vão se renovando com o passar do tempo, o que nos faz lembrar uma metáfora de Wittgenstein:

> Pensai nas ferramentas na caixa de ferramentas: lá estão um martelo, um alicate, uma serra, uma chave de parafusos, uma régua, um frasco de cola, pregos e parafusos tão diferentes quanto são as funções desses objetos são as funções das palavras (e há semelhança em ambos os casos). [42]

Trata-se de uma múltipla abordagem (nas estratégias de compreensão do presente, no campo de interlocuções, problematização, recorrência de certas questões, crítica ao materialismo reducionista), que propõe o engajamento em programa interdisciplinar, reconstrução dos conceitos de *normal* e *patológico*. O paralelismo entre o mental e o social, os processos de identificação, o conformar-se ou não, implicando no desenvolvimento do Eu. Safatle nos faz lembrar, que

> Na teoria freudiana toda socialização é uma alienação, processo fundamentalmente repressivo por exigir padrões gerais de conduta [...] há algo anterior [...] um corpo libidinal [...] através da repressão do corpo libidinal, a culpabilização de toda exigência da satisfação irrestrita [...] [é o] preço a pagar para ser um eu […] "A agressividade responde ao dilaceramento do sujeito contra si mesmo", diz Lacan.[43]

Emoção (ambição, coragem), conhecimento (intelecto) e desejo (apetite, instinto impulso) interagem nessa poeticidade como num reservatório efervescente de energia. O poeta-filósofo trata, ao longo de toda a sua obra, as pulsões, intuições, inspirações, a busca do prazer, os apetites e instintos, as "sublimações", o selvagem, a questão da alteridade, a sociedade impositiva, e estabelece sua poesia como uma *zona livre*, onde a autonomia permite a assunção de outras ideias.

> Em louvor da PUNÇÃO POÉTICA, **furai e sangrai** [...] o poeta soft-sátiro-sísifo […] deus e diabo em transe na *idade mídia* inenarráveis RITOS ou incalculáveis PRANTOS? / Tudo é crueldade. Tudo é AMORÓDIO. Tudo resiste [...] vale quanto pesa a liberdade da morte? [...] tudo é carência de aprendizagem e poeticidade. / nenhuma rima para Artaud nos trópicos [...] mascaradas, **felicidadania**. [...] Entre o fóssil e a fogueira [...] profana inquisição na carnavália [...] por quase nada[44].

É a "PUNÇÃO" (que fura) e menos a função poética da linguagem (Jakobson) que faz o texto latejar, sangrar. Infinitas combinações são sugeridas: idade média / idade mídia, ritos / prantos. O *teatro da crueldade* (Artaud) é invocado no diálogo com a formação de palavra por

junção (*amoródio*, **felicidadania**, esta última vinda de Caetano, com grifo de JMB). Palavras grafadas em maiúsculas (PUNÇÃO POÉTICA, AMORÓDIO, RITOS, PRANTOS) formam destaques alegóricos do homem contemporâneo e suas exigências, no limite da despersonalização. Coloca-se em interrogativa a individualização na *trama sociossimbólica*, núcleo onde sujeito-poético está inserido, em socialização que rejeita operações de imitação e lembra Rimbaud (o "Eu é um outro"). É assim que o sujeito-poético, em sua relação com o meio, vai atravessando processos cognitivos e perceptivos (que não são neutros), e expõe desejos, propondo jogos que desvendam socialização e alienação. Não é readaptação do excluído à realidade social, o que esta voz poética propõe, mas denunciar de forma animada a falta de essência de alguns argumentos. O vazio imbecilizado e imbecilizante. Descentrado, este sujeito-poético também expressa a falta, a inadequação, vida em expansão. O desejo é reconhecido e exposto e as *punções* tanto poderiam ser proféticas, quanto patéticas, prolixas ou "politicantes", sem medo de exclamações bombásticas. Proezia, vício "idiossincrasias da mais luminosa crueldade" e em "estética da fome pela vontade de comer", a sonhar uma nova utopia, além do deserto pós-tudo?"[45] A "estética da fome" traçada pelo *Cinema Novo* brasileiro, e comentada por Glauber (ver em *Anexos*), surge inserida neste "deserto pós-tudo", em texto-moinho de tendências onde o sujeito, a *procura de si e do outro*, atravessa paixões na tentativa de equilibrar tamanha avidez, numa (anti?) depuração impiedosa. O horror vai se expondo em humor crítico.

> como se fosse possível uma poética / **b**anida / **b**andida **b**andoleira para gozo de todos. **F**ada **f**ala do **f**alo **f**ulminando para o **f**undo sem fundo: / infinitos abismos socializadores mais libertários [...] **f**aiscando **f**ustigando **f**alanges **f**alocráticas […] marcos / de releitura pela crítica cultural brasileira. / Tudo talvez seja a mínima intrínseca marginalidade / ou considerações intempestivas do / real / imaginário / simbólico entre barras / das duas últimas décadas meta-decadentistas[46]

As duas última décadas (de 1973 a 1992) marcariam a proezia jomardiana. Sua poética possível entre a psicanálise, a política e a pedagogia. Em meio à aliteração, aqui reaparece a imagem que sugere o declínio social da imago paterna (carente, ausente, humilhada, duvidosa ou postiça). Tal jogo, além do efeito sonoro remete mais uma vez ao chiste e abre espaço de indeterminação, onde não se oportuniza o *supereu* repressivo. A poesia aqui se faz *terceira margem do desejo* e não cálculo entre prazer e desprazer, mas como reconhecimento mútuo entre sujeitos. Experiência de satisfação na luta por uma socialização mais honesta. E o olhar poético vem crivado de desejo (e dor) que passando pelo dionisíaco flerta com o indescritível,

saúda-o em travessia, reflete-o, em contexto sócio-histórico. Desfaz a confiança, desce com o que parecia inominável até as profundezas e emerge como tendo na mão a cabeça da Medusa, exibindo-a (no texto) como em praça pública atiçada pelo furor de uma revolução fumegante. Sangue da poeticidade escorrendo: "Tu és isso?"

Nos três textos que encerram este livro, discute-se a problemática da identidade. "Sou um Nelson Rodrigues prafrentex", afirma Caetano Veloso (citado na epígrafe do texto *Bordel revestido de noiva*, um artigo jomardiano sobre a montagem da peça *Vestido de noiva*, assinada pelo encenador João Denys Araújo Leite, que ilustrou dois dos livros de JMB, analisados mais adiante nesta tese). Mais uma vez temos a *proezia* em forma de crítica: "Bordel-brasil bordado e brechado por adolescentes em flor de espinhos. Navalhada de nossas *reservas morais*, de nossa didática de hipocrisias e hipocondrias de nossa estética de amadorismos tão regionalizantes"[47]

Denys, em depoimento através de JMB, Recife, 31 de outubro de 2004, à pergunta "ainda é possível transgredir?", responde: "Au revoir, Bataille [...] Adieu lugares e paideumas de todos os campos concretos [...] como transgredir o capital? [...] esse criador de todas as criaturas fraturadas; de todas as coisas-gente [...] a natureza de cada ser e da natureza é intransgredível". Em poema dedicado a JMB, ele ressalta o caráter de bricolagem que cortando e colando paixões provoca algo próximo a um alvorecer aterrador. JMB seria um *capeta de São José* (bairro no qual ele nasceu) com "língua de fogo que desalinha tudo com sua impertinência [...] gosto por lugares de ação [...] trovão provocador [...] conquistador [...] sozinho". JMB, em contrapartida, vê Denys, dentre outras coisas, como um "voyeur mais clarividente", iluminador "penumbrista" que na montagem do referido texto de Nelson Rodrigues

> convivendo e gozando de todo este ambiente meta-decadentista, conseguiu desterritorializar um velho casarão da Rua Benfica [...] reencenar outro Brasil Vestido de Noiva [...] docemente cruel tão fragilmente desnudo [...] mitológico e suburbano [...] perversamente poético [...] subsuperliterário [...] concretamente alucinatório. Tão sonso e abissal […] confirmando o teatro, tão efêmero e insuperável, como a menos histórica, a mais "pré-histórica das artes" [...] vidAMORte e o inventário de paixões, o surreal e o popcreto, o neobarroco e o hiperrealismo, o BORDEL-BRASIL de Madame Clessi / Monsieur Denys resiste [...] Superteatralidade minimalista de nossas MORBEZAS. Podridões líricas. Radicalmente intimista. Hermeticamente belo e mórbido. Gilbertianamente homoerótico. Vulgar e aristocraticíssimo. BORDEL BRASIL. ALMA LÍRICA[48]

Observado atentamente, este texto que explica o título do livro jomardiano (*Bordel BRASILírico Bordel*) traz várias marcas do autor: o paradoxo ousado, a transgressão, a ruptura

com questões e tempo espaço. Do mesmo modo que o encenador e a dona de bordel em enigmática tessitura (inter)textual e instalação dramática se confundem, o jogo com neologismos e com outras palavras amalgamadas (*vidAMORte*) gera múltiplos sentidos, imprime ao texto jomardiano um ritmo estonteante, infundindo no leitor a incerteza e percepção da mutabilidade das coisas mencionadas. "Hermeticamente belo e mórbido", basta essa construção para levar a considerações diversas. Como *belo*? se mórbido e de difícil compreensão. O mesmo se dá quando surgem construções frásicas como: "Olhar severo de ternuras", ou ainda: "Corpo enigma de adolescente, belo-bela, HOMENINA", e a verdadeira caixa de ferramentas é aberta ao leitor para que destrinche o ser no *Bordel*, recriado por Denys a partir da Clessi de Nelson, revista pela escrita de JMB que amplia o painel de *assombrações* (*Clessi no país das maravilhas*). A alma lírica apresenta-se tão farsescamente trágica quanto impiedosamente melodramática, ao tratar de nossas "inocências e inevitabilidades". Falo vira falácia também porque o brasileiro seria um narciso às avessas, que cospe na própria imagem de suas dicções e contradições. Crítica e poesia aqui dialogam numa espécie de solidão carnavalizada, entrecruzamento de vozes em múltiplas conexões, transcodificações, criptografadas em poeticidade. Quiasma (*linkagem*) merleau-pontyniano (via Marilena Chauí): dois recifenses, Nelson e JMB e um potiguar, Denys. As três vozes entrelaçam-se. O mesmo se dá com as duas cartas de Bráulio Tavares incluídas neste livro que tratam de temas artísticos, da questão da *modernidade*. O paraibano atribui também ao receptor um papel menos passivo.

> Tudo que escrevemos foi com os outros que aprendemos, toda escrita é reescritura [...] modernidade é o efeito causado pela obra no conjunto cultural onde ela passa a *atuar*. A obra é um remédio, mas a modernidade não é um ingrediente da receita, é a reação do doente[49]

Braúlio atribui a uma possível *antropologia*, a leitura e o processo de intertextualização, o misturar produções alheias com as próprias em exercício crítico e desejante. A segunda e última carta foi escrita no Rio de Janeiro, em 26 de junho de 1984, vinte dias após a primeira. Autores e estilos são revisitados e reinterpretados por ele de modo aberto e pessoal com JMB.

> Ferreira Gullar diz que a vantagem dos brasileiros é serem, ao mesmo tempo, mal-informados e talentosos: querem copiar um modelo estrangeiro [...] acabam criando uma coisa própria e original [...] Osman Lins disse certa vez que a *Divina Comédia* não é apenas o poema de Dante: inclui também os milhares de textos gerados sobre ele e a partir dele[50]

Bráulio revê os anos 1960/70, no seu diálogo com JMB e questiona a relação entre o *AI-5* e a produção cultural dos anos 1970, sugerindo que cada um reagiu de forma diferente à existência do ato, "conforme suas idiossincrasias e peculiaridades" e que se não tivesse havido *o ato* (AI-5), teria havido os poetas da geração do mimeógrafo, mudaria, é claro, o contexto. No meio desta segunda carta, o interlocutor é chamado à cena:

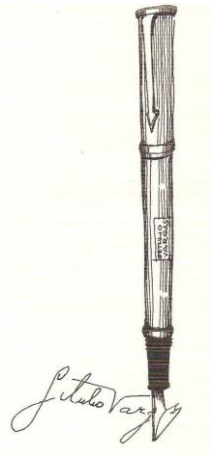
> Né, Jomard? [...] curtição a sério para mim é estar sozinho no meu canto. Poesia marginal. Concordo com Glauco Mattoso: não existe poesia marginal, existe poesia. *Marginalidade* foi uma fantasia com que fomos ao baile. *Modernidade* foi outra. Hoje eu continuo indo ao baile, mas sem fantasia: tô tocando na orquestra[51]

O último destaque deste livro é um artigo de JMB intitulado *A morte da cultura popular*, que causou comoção quando foi editado pelo jornalista Nagib Jorge Neto no *Suplemento Cultural* do Diário Oficial do Governo do Estado "nos princípios do governo de Il Príncipe Miguel Arraes, idos de 1987, saudado como o início de uma democracia plena em Pernambuco", comenta o jornalista e pesquisador (posteriormente, editor do mencionado suplemento), Mário Hélio Gomes de Lima. Segundo ele, instaurou-se uma celeuma, mais uma vez, em torno de JMB, que (re)entrou no *index*, e Nagib Jorge Neto, este, "recusando-se à censura prévia, saiu do referido *Suplemento Cultural* no número seguinte" ao da publicação do texto jomardiano. Sobre o texto, Hélio afirma que talvez seja o melhor trabalho da *escrítica* de JMB. Ainda segundo ele, os referidos "ídolos", "os defensores incondicionais dos bons costumes", acharam-no perigoso.

> Vivia-se um governo saudado como a eleição de um mito. É possível que os mitos nunca saibam o que os devotos fazem em seu nome [...] Oswald de Andrade e Graciliano Ramos seriam mandados para as guilhotinas no Recife d'hoje.[52]

O texto jomardiano que tanto falava dos mitos e dos ídolos da cultura política, seria uma espécie de antropologia minimalista e informal da vida brasileira. Sua estrutura era simples e direta como um manifesto. JMB alegorizou e carnavalizou situações, "algumas datadas, outras datáveis". Exibiu também, na sua revisão, do tipo analógico-emocional, de ordem aberta, icônico-estrutural, um traço de irreverência. Quanto à redundância, há às vezes um maçante repisar de alguns nomes e temas (no texto de JMB), além de recursos que lembram os artifícios do barroco. O mesmo vai se dar quando ele analisa outros ícones do Brasil. A crítica ao historicismo começa com a ilustração de Bernardo Dimenstein, que

precede o texto, exibe a caneta bico de pena, a plaqueta e a assinatura de Getúlio Vargas. Lembremo-nos que o texto trata da nova *Era Miguel Arraes*.



Fonte: ilustração de Bernardo Dimenstein (em BRITTO, 1992, p.203)

O artigo de JMB, que de certa forma funde Arraes, cultura popular, Vargas e o pintor João "Kâmara", com sua exposição das telas *Cenas da Vida Brasileira*, trabalha com a (des)construção em abismo, do psicanalítico ao político-existencial. JMB vê, nas telas de João Câmara, injetada, uma "corrosiva melancolia", um clima de "festa macabra", ou "descartável ressentimento", nas crônicas da vida política no Brasil. A palavra Câmara é escrita com "K", o que traz o termo *kultura* (na expressão freudiana) à tona novamente, unindo artes plásticas e política (gestão/mito Arraes e o mito Vargas, este representado em Câmara). "Rabelesianos folcloristas", assim são chamados, por JMB, os que administram a *cultura popular* nos órgãos governamentais. O satirista francês é citado nesta neo-antropofagia, como inspirador da visão de Câmara, um Rabelais filtrado ou filiado pelas "viseiras dos regionalismos", numa espécie de rima "ternamente perdurante" do "familial" com o estatal. Este texto nos faz lembrar mais uma vez a *sátira menipeia* bakhtiniana, tão próxima dos propósitos da escritura jomardiana que trata de nepotismos, usando trocadilhos como "sangue ladino" e em periclitante irreverência aponta o caminho que vai do banheiro ou da cozinha até o "gabinete especial do Assessor Especialíssimo". E pergunta: já não chega de "saudades messiânicas?"

O suicídio de Vargas, comentado neste *Bordel*, teria provocado uma espécie de quarta-feira de cinzas para a "nossa perturbadora modernidade", em clímax "histórico-histérico". Posteriormente haveria a "morte da cultura no Planalto Central", em Brasília, "por falta de clímax e excesso de piedade ou armorial misericórdia". JMB acusa de hipócritas os que choram por isso enquanto os **brincantes** continuariam morrendo "de fome e de fama" em

"arcaizante continuidade". As observações vão se tornando mais e mais afiadas, como querendo penetrar o problema que parece oculto aos desavisados. Explode a pergunta-chave que une o político e o artístico: "Até quando suportaremos ou reconstruiremos NOVAS CENAS DA VIDA BRASILEIRA?" Ao questionamento do caráter ideológico-estético na obra de Câmara unem-se mais duas perguntas inquietantes:

> Quem foi o Portinari do Brasil, anos 70, nos grandes momentos monumentos do Distrito Federal? Quem teve a maestria profissional para articular a mais bela ponte **epustemológica** entre a miséria da filosofia socialista no Nordeste e o Sistema Global de Comunicação?[53]

Ao unir Câmara ao estilo faraônico dos militares golpistas, JMB também aponta as limitações ao socialismo de fachada posto em prática naquele final dos 1980. Mas aos desencantos do mundo, ele propõe o reencantamento das linguagens, leituras de "intervalos intercambiáveis", ultrapassando dicotomias e dualidades, em imitação reprodutora e/ou transfiguradora mímesis. "Desde que Roland Barthes assegurou que o sistema tende a recuperar todas as rupturas, essa bem maldita dialética entre transgressão e recuperação nos excita, constrange e arrebata". A ideia dos sofistas no que trata de demonstrar que os conceitos podem ser virados pelo avesso e que os argumentos do a favor transbordam no contra no outro inesgotável, no negativo, nas alteridades faz com que o pensador lembre do c*ontinuum* do tempo embalando o continuísmo dos personagens cupulares promovendo uma arte enquanto "prestação de serviços**"**, tendo por trás do "rigor documental" a "fantasia mais rala ou rarefeita. Entre a estética e o didatismo", e uma predisposição para o alienante. Para ele, o artista "não é um mágico distribuidor de sonhos e vãs esperanças, mas de vocações conscientes. Vocações libertárias e libertadoras. Vocações militantes e combativas" e não deveriam simplesmente emprestar uma (falsa) consciência sócio-política aos seus pares.[54] Eis como o pensador da cultura define a exposição de Câmara (no contexto de meados dos anos 1980, no qual ela se instalou).

É como *Vanguarda Permanente*, conceito que se pode aplicar aos seus textos (nos moldes do que Décio Pignatari, em 1967, trabalhou na sua *Teoria da Guerrilha Artística*) que JMB busca estratégias múltiplas e controversas para repensar as questões culturais nos instantâneos da identidade brasileira que ele expõe. Apontando descontinuidades nos discursos do Poder, ele também interage com as zonas ditas marginais, observando, provocando o deslocamento múltiplo das autoridades que tentem agir através dos *regimes de força*. Percebe-se nesta "escrítica" jomardiana uma decodificação do regime instituído de

produção da verdade. Daí repensar radicalmente as construções ontológicas/ ideológicas de identidade e duvidar da pressuposição de que as identidades são idênticas a si mesmas, persistentes ao longo do tempo, unificadas e internamente (no sentido que questiona ao tratar do tema dos sujeitos que são excluídos porque não se conformam às exigências *normativas*).

Ao convidar o leitor a diluir fronteiras entre sujeito-significador e o *outro-significado*, o texto jomardiano coloca-se em interface e contraria o "lócus da intratabilidade" (que combate a ausência de concessão, negociação, consentimento, transação sem cumplicidade). Busca *transversalmente*, em sua discussão ambígua (sobre política, cultura, desejo, fazer poético em si), questionar os significados do comprometimento social e propõe visões diferentes na observação do país, salientando a inadequação de certas representações hegemônicas que querem negar o "ser" enquanto um ponto ativo entre conjuntos de relações culturais historicamente convergentes e o corpo como instrumento de liberdade. O gênero não surge aí como uma essência definidora e limitadora, antes o autor parece revolucionar a palavra no corpo, tentar a síntese erótico- política que desnorteie a opressão ("*ó-posições* incômodas!").

O *Bordel* abre espaço para a ação política, o entendimento dialógico, a aceitação de divergências, rupturas, diferenças de opinião, discordâncias, discrepâncias, fragmentações e possibilidades dialógicas. A fragmentação e a construção em abismo nesta obra induzem o leitor a conscientizar-se que não há acordo estável e unitário sobre a identidade. São textos que funcionam como apóstrofes de transformação e expansão (dos conceitos de identidades existentes), discussões sobre a "pessoa". Esta obra questiona práticas reguladoras que tentem governar as noções culturalmente, inteligíveis de identidade. Afinal "o povo não deseja ser tutelado por ninguém, não é Lula?"[55] Observe-se aqui que o autor não faz apologias ao candidato e futuro presidente. Não há o que se chamaria "lulismo", posteriormente.

A reflexão jomardiana é permeada por *rigorosas intuições* que parecem *negociar* com as situações-limite gerando a partir delas tensões e *distensões* estratégicas, cavando espaço para representar a *outridade*, exprimindo ambiguidades, dialogando com tais *tensões*, em bricolagem, crítica da cultura, mensagem política/ ideológica. Ele discute a ideia de liberdade ligada ao corpo revolucionário, pois "a via da revolução não passa somente/ através da tomada de consciência racional, / mas de uma resposta que nasce do corpo, / como raiva [...] loucura [...] imaginação exasperada [...] consciência de total inevitabilidade da liberação". Com a eficácia simbólica de um *xamã* tentando incitar algumas *curas*, manipulando símbolos e inventando narrativas que forneçam ao ser apático uma linguagem para exprimir estados informuláveis (o *informulável* é a doença do pensamento), a voz da poeticidade sugere que:

> Não basta uma ciência: é necessário um processo
> de conhecimento e autoconhecimento que
> investe toda a existência e sua integração com a realidade
> [...] a plena vivência não pode se sujeitar
> a conceitos filosóficos.
> Arte revolucionária deve ser mágica
> capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele
> não mais suporte viver nesta realidade absurda[56].

O coletivo e a invenção individual são reelaborados continuamente (no texto jomardiano) num sistema de oposições e correlações que quer ser espelho de uma situação em que muitas representações e processos, encontrem seu lugar. E nessas vivências de diversidade e de ruptura e outras tendências, o autor articula o seu caminho por entre as frágeis malhas da rede de informações que lhe chegam através de outros textos. Como por exemplo, cartas, e-mails, panfletos, sem nunca esquecer o compromisso com o social. Há muito, na produção jomardianas, do gênero epistolar e sua conversa com o leitor intersecciona gêneros.

As linguagens misturam-se nesta poeticidade de JMB, em cujo tecido percebe-se um entrelaçamento onde o texto torna-se campo de confronto ideológico. Pressupondo, como sugere Barthes, que "A luta social não pode se reduzir à luta de duas ideologias rivais: ela deve ser a subversão de toda ideologia que está em causa."[57] Aqui há o que Barthes sugeriu ao afirmar, em *O prazer do texto*, que muitas vezes este deve ser o cômico que não faz rir, a ironia que não se sujeita. JMB pode *desconstruir* até a contradição, até a fantasmagoria, como se vê neste trecho do *Bordel*:

> Cavando buracos na lama do Capibaribe
> os pescadores de siri ignoram a trama
> espacial da nebulosa do caranguejo
> 6000 anos luz da terra.
> mas o poeta continua tentando
> tapar buracos
> [...] duplo vínculo e doída identidade,
> salto e queda para o alto;
> abismo de horizontes
> [...] girassol de nossa eternidade
> [...] se embriaga, delira, periga,
> associa inutilmente ideias, impressões,
> depressões de viagem, memórias digressivas
> [...] interminável exercício
> [...] o buraco danifica o trabalho escravo e
> dignifica o ócio proletário,
> o gozo marginal,
> o cacete desempregado[58]

A cultura popular contrastada ao saber erudito é refletida nestes versos em forma de antítese, mais uma vez. O cósmico e a miséria terrestre, a submissão dos pobres a um sistema econômico que os humilha é contrastado com uma "queda para o alto" e a uma "doída identidade", um "abismo de horizontes", embriaguez, delírio. A escrita une as "memórias digressivas", num "interminável exercício" que traduz a preocupação (ou a gozação) com a alienação e até com a *ditadura do proletariado*, vinculada aqui à ideia de direito ao ócio, e ao mesmo tempo ainda faz reflexão sobre o desemprego que leva o pernambucano do último quartel do século XX, a pescar siri para sobreviver marginalizado, numa economia no mínimo inconsequente. Buraco e gozo marginal, trabalho escravo e ócio proletário: "o cacete!" Aqui a impotência e a "razão histérica" dos poderes são execradas através do chiste eo sujeito-poético parece, com um mínimo de palavras querer o máximo de sentido, descarregar a agressividade através do humor. Vários campos de significados se fundem, causando surpresa através da plurissignificação, da justaposição paradoxal , como mais adiante se lê: "tímidos libertinos", "bendita perdição". O que nos faz pensar no texto jomardiano como entrelugar, dentro brasileir.

Abre-se assim um leque de possibilidades para se interpretar tais textos, o que inclui uma camada de significação suplementar, uma quebra constante dos postulados de continuidade, numa escritura irônica, prosaica, questionadora do poder, em qualquer acepção desta palavra, questionando inclusive a si mesma em metalinguagem contundente e subversora de valores em versos onde se entrecruzam várias vozes numa pluralidade de discursos superpostos, em poeticidade que nega *uma* verdade ou até *uma* interpretação, exclusiva, única, havendo sempre, em JMB, novas, ou *possíveis*, maneiras de ver/ representar ***as*** *verdades*.

Apagando fronteiras, denunciando, metaforizando "verdade" opressora, desnudando o simulacro (cópia) enquanto sistema corrompido por repetições, JMB, aparentemente tentaria *sabotar* o constructo ideológico através da literatura, oral e escrita, revirando o conceito de unidade, enfraquecendo-o, lançando versos como fossem "atentados", solapando alguns "valores" sociais, contestando-os em seus aspectos linguísticos (*atentados poéticos*), religioso, étnico e buscando novos argumentos que extrapolam o livro, o jornal e chegam às ruas em formas de panegíricos, em movimento de desvio da norma, da mídia convencional, que ele também explora (constantemente colabora com programas de rádio, TV, Internet, cinema, vídeos). Estes *Atentados* jomardianos são, algumas vezes, acompanhados por uma *performance* questionadora (oral / gestual) e silêncios de *arguição*. Recurso que faz lembrar os *happenings* do último quarteirão do século XX, misturando doçura, entrega, agressividade,

rompendo o silêncio (e até o burburinho), como uma possante voz grave, desnudando ou desancando falsos moralismos, devorando influências, provocando estranhamento. Uma escritura nos moldes que, como Silviano Santiago sugeriu ao referir-se às análises barthesianas, "apresenta um modelo produtor (e não representacional) que excita o leitor a abandonar a suposição tranquila de consumidor [...] o convida à práxis"[59], assimilando tal poeticidade como estímulo desmistificador.

2.1.5 Pop-filosofia, o CD

Sabe-se que a Literatura enquanto arte da linguagem vem experimentando vários agrupamentos de formas de discurso e tipologias. Elementos da realidade concreta tencionam-se com o imaginário, surgindo assim outra *realidade* que se expressa em gêneros fundidos às vezes num só. Destacamos este caráter híbrido dos gêneros textuais na escrita jomardiana, inclusive na mistura de mídias. Já em seu artigo "*De poesia*" na revista *MAPA* (Salvador, 1959), JMB critica a *normatividade taxativa,* tratando a cultura como um circuito marcado pela indissociabilidade dos seus fatores, discursos e diferenciando poesia de "poeticidade" (que estaria em outras formas de expressão analítica, tais como cinema, romance, crônica, pintura etc). Para ele o autor não poderia corromper a sua intuição através de uma visão limitada e racionalizante. Afinal a escrita é a relação entre a criação e a sociedade: um confronto, sob pressão da história e da tradição, "compromisso entre uma liberdade e uma lembrança." JMB é contra o caráter de "fechamento", nas escritas, lembra, neste sentido, o que propôs Barthes, em *O Grau Zero da Escrita*: "um tipo novo de *scriptor*, situado a meio caminho entre o militante e o escritor, retirando do primeiro a imagem ideal de um homem engajado e do segundo, a ideia de que a obra escrita é um ato."[60]

Nesta literatura enquanto negação de um registro passivo, entre a língua e o estilo surge a *terceira margem*: a escritura, relativamente neutra, mas não isenta de obrigações. Quase livremente ela passeia entre os textos imperativo e questionador, livrando-se, sempre que possível, dos *julgamentos*. Faz da palavra uma via de ligação mais do que o signo de uma coisa. A expressão linguística não deixa o eu e o mundo se confundirem na estrutura da língua, daí o antilirismo nesta escrita, que também não se faz de rogada ao apelar para recursos da poesia. Assim se justificam a musicalidade, as repetições, o desvio da norma gramatical e, em alguns momentos, a alogicidade, a revelação do inexato, num tempo "inexato", o ontem, hoje e amanhã; negando a "forma comprometida [...] meditando, o

verdadeiro poeta não faz filosofia, embora, seja um filósofo intuitivamente"[61], como ele mesmo reflete no seu artigo da revista Mapa (1959).

No CD *Pop-filosofia*, por exemplo, o sonoro e o semântico buscam antes o "sabor da linguagem", seu frescor, o movimento inteligente, um léxico de in(ter)venção, cheio de palavras novas, mais densas ou mais brilhantes sem trazer ou reduzir um pensamento ao limite exato de um metro. Trabalhando com impressões concretas dos sentidos, transformando em linguagem também musical a experiência interior; moendo informações culturais e filosofia em busca de outros significados na relação com o mundo, JMB trabalha sua necessidade intuitiva exercitando a prosódia ludicamente, deslocando o significado solapando-o, rasurando os significantes onde a palavra é também ser, voz significativa e musical. Neste sentido é interessante *ouvir* JMB nos dois CDs fundamentais para a compreensão da sua obra: *POP FILOSOFIA*[62] e *JMB EM COMUNA*[63].

É escrita (contra o "intelectualismo messiânico") com consciência no dizer em terreno movediço e com lócus no *entrelugar*, em tática cubista, apresentando visões superpostas num texto apoiado em onomatopeias, neologismos, a chamar para reproduções auditivas despojadas, polissêmicas não em descompasso, mas em fluxo abrupto de linguagem, emprego inusitado da palavra criando o tempo de memória, diverso do tempo cronológico, enumerando com ênfases sugestivas alguns termos, fornecendo ressonâncias semânticas, isolando-os numa linha, ampliando as possibilidades do significante em meio às notas musicais, possibilitando novos significados. Palavras e melodias exibem tensões latentes, algo que sugere uma *literatura insurgente*, uma *contraliteratura* – transformações, explorando novos canais de expressão a partir do design do encarte, por exemplo do CD, *Pop filosofia*, onde estão os versos impressos.

Se em seus livros, o corpo poético se abre e busca novos corpos em fluxo associativo de pensamento, nos CDs o ritmo frenético, realidades simultâneas entrecruzam-se *em* fluxo às vezes caótico onde o cotidiano e a memória fundem-se de forma lúdica, em espontânea comunicação multiabrangente, propondo um modo mais livre de expressão, de observar o mundo do "sujeito" que é também corpo fragmentado. Observe-se a poeticidade nas imagens de *Descida aos infernos*, uma das faixas desse deleuziano CD *Pop-Filosofia*:

> Ressaltar o vivido no inferno dos abutres: infernolento
> o gemido de dor é um vagido da natureza demoníaca: prazer lento
> o grito de amargor é um som natural da SUBTERRALAMA:
> Len ta men te
> O abismo é de ontem e de lentidão: fosso permanente:
> Caruaru Carandiru catástrofes

misturadamente com S ou X: o abismo se chama agora:
por qualquer canto ou vento
ou novo nome velho afogado na mente: poço câncer opressão[64]

Percebe-se de imediato o reaproveitamento de outras composições de JMB. Na transmutação da palavra, a poeticidade se torna compacta, mas não rígida; ratifica a sua imagem inexata, em neologismos como *infernolento* liga-se ao seguinte *subterralama* (sob a lama), a sugestão é da danação, de uma natureza demoníaca, em que a extração do prazer pode ser torturante e lenta, para o sujeito que tem pressa, se vê próximo ao *poço/ câncer*, abismo (questionamento) chamado "agora".

A realidade se instala por imagens justapostas e a linguagem mescla espaço e tempo sobrepondo Carandiru a Caruaru. Aproximando a semelhança dos significantes com a de possíveis significados, o texto, de modo voraz, coloca a urgência em primeiro plano, metaforizando-a em "inferno dos abutres", símbolo e concretude que necessitam transcender-se de modo quase "carnal" na sua ligação com o "ser", em um conflito fecundo com os atos censurados, ou mesmo, os fatos mais vulgares, expondo o desejo de ser explícito, reafirmando o que sugere BARTHES, em *O Grau Zero da Escrita*. "A poesia moderna, de fato, já que se deve opô-la à clássica e a toda prosa, destrói a natureza espontaneamente funcional da linguagem e dela só deixa subsistir as bases lexicais." [65] É o que se constata nesta "descida aos infernos", que continua: "mi se ra bi lis mo: *o abismo se chama ágora*: ". Esses sinais de dois pontos, repetidos no mesmo verso, procuram elastecer a realidade (construção em abismo); já a separação sonorizada das sílabas em *mi se ra bi lis mo* parece querer tornar mais impactante o escândalo da miséria, estendê-lo no instante já: "Auto-exílio: autocensura: mais repressão : / o abismo se chama agora e ágora". Aqui o momento eterniza-se e nos remete ao berço da filosofia ocidental, a Ágora, a praça pública grega, centro das discussões acirradas sobre o ser e o estar e o trocadilho com o agora, o *instante já* dos fenômenos e das coisas.

E o texto prossegue: "Alegria medo lixo labirinto margem mais gozar/ fala muro sertões retorno medo suicídio grande cidade lição?" Nesses dois versos, as palavras como que *rolam* em forma de avalanche, sem pontuação, remetem à *psicanálise selvagem* (praticada por não-especialistas). O ir e vir, o *devenir* (as coisas se constroem e se dissolvem noutras coisas), o gemido de dor, o vagido de natureza *daimônica* do segundo verso (originalmente, o *daimonismo* não estava ligado à ideia do *mal*, e sim com outro lado da personalidade humana), a sexualidade, os desejos, as carências, medos, prazeres, embriaguez, o que não

pode ser explicado, racionalizado vai sendo sugerido numa espécie de latejar, pulsar, expurgar em intensidade vibrante, *caleidoscopicamente*, aglutinando-se e espalhando-se para *jogar* com o leitor / ouvinte, utilizando-se do recurso acústico (embutido *silenciosamente* quando na escrita e aqui sonorizado) no CD *Pop Filosofia*. A palavra "lição", que fecha o verso, vem seguida do único ponto de interrogação do texto (o ponto de interrogação que é tão constante em JMB) e a enumeração caótica continua: "canto vazio aprender danação insegurança zero / universo vocabular marco zero / ou antigo nome de outrora perdido na mente / ou cruel valor de agora adormecida/ mente". O *metatexto* critica os sujeitos contemporâneos que se *coisificando*, agem mecanicamente, querendo o máximo rendimento, corpo entregue ao trabalho alienado, tornando-se apenas máquina humana.

"Se a poesia fosse irracionalista, dela teríamos somente 'vivências' e emoções indizíveis. Entretanto, pela razão poética nos sentimos próximos e, ao mesmo tempo, falamos sobre a imagem, a criação de uma nova realidade, o silêncio, e toda uma intensa problemática", escreve JMB no seu artigo seminal na Revista MAPA[66], A razão poética não contradiz a "intuição criadora" e tendo consciência dela, o poeta vai situar-se na interrelação das suas vivências com as expressões formais que lhe surgem. Experimentando e vivenciando a poeticidade, ele estaria face a face com o "grau zero" da palavra (do dicionário, "caixa de Pandora" barthesiana) e "numa espécie de gulodice sagrada", como noutro contexto sugere Barthes, em *O grau zero da escrita* (p. 45): "essa fome da palavra, comum a toda poesia moderna, faz da palavra poética [...] um discurso cheio de buracos e cheio de luzes, ausências e signos supernutritivos".

2.2 Arrecife de desejo (1994)

> A ruína universal (ou o progresso universal: pouco me importa o nome), não se manifestará nas instituições políticas e sim no aviltamento dos corações... (Baudelaire)

Citando Fernando Pessoa (enquanto Álvaro de Campos), JMB se pergunta no artigo *De Poesia* da Revista *MAPA*: "Depois de escrever, leio / por que escrevi isto? / onde fui buscar isto? / de onde me veio isto? Isto é melhor do que eu... / seremos nós neste mundo apenas caneta com tinta / com a qual alguém escreve a valer o que nós aqui traçamos?"[67] Na percepção impregnada de lembranças, JMB extrai da sua experiência e da dos outros, algo que o leitor pode tomar como seu. Não será tão simples detectar o entretecimento de textos na

posterior produção jomardiana, pois nem sempre ele dá créditos aos textos-base para seus *atentados*, por exemplo. É bom lembrar que a memória social é a interseção de várias realidades e a função social exercida durante a vida vai ocupando parte significativa dela. Ecléa Bosi, no seu *Memória e Sociedade* (1979) reflete sobre os limites sutis que unem a lembrança à consciência atual e, por extensão, a lembrança ao corpo de ideias e representações. Ela evoca Henri Bergson em face do tema [in *Matéria e Memória*] e começa a indagação pela auto-análise voltada para a experiência da percepção.

> O que percebo em mim quando vejo as imagens do presente ou evoco as do passado? Percebo que cada imagem formada em mim está mediada pela imagem, sempre presente, do meu corpo. O sentimento difuso da própria corporeidade é constante e convive, no interior da vida psicológica, com a percepção do meio físico ou social que circunda o sujeito [...] esse presente contínuo se manifesta, na maioria das vezes, por movimentos que definem ações e reações do corpo sobre o seu ambiente. Está estabelecido, desse modo, o nexo entre imagem do corpo e ação.[68]

Envelhecida a memória torna-se propulsora, tem nova função social: lembrar e contar. Se não se valoriza essa função social, haverá um esvaziamento e uma desvalorização nesse processo. Na escrita de JMB, a memória social vem contextualizada em corporeidade: o poeta-pensador cultural tem seu lócus instalado numa espécie de vórtice do tempo, em meio a lutas e contradições. Ao lidar com suas lembranças não separa as suas próprias memórias dos acontecimentos e figuras de destaque na sua vida. É assim no seu quinto livro, *Arrecife de desejo*, um texto relativamente longo. Octavio Paz já sugeriu que

> no poema grande, a variedade atinge sua plenitude sem romper a unidade [...] [é] variedade dentro da unidade: surpresa e recorrência. Em todos os poemas a recorrência é um princípio cardeal [...] e, no fim, o inesperado.[69]

A propósito, os japoneses consideram que um poema longo fica em torno de quarenta versos. Um lance de dados, poema de Mallarmé, tem cerca de duzentas e oitenta linhas. A recorrência em *Arrecife de desejo* é ao fenômeno do carnaval em Recife. Publicado em 1994, esse livro (que teve versão em vídeo um ano depois do lançamento) traz a fusão entre os versos e a ilustração. O poeta recolhe os movimentos e os transmite em experiência catártica de infiltração filosófica, em processo de desliricização, como aponta a nossa tese, em dessacralização do poema, a lembrança e o momento se mesclam, mas não se confunde nunca o que é percepção e o que se sugere como ação. Entre o perceber, o lembrar e o refletir/ questionar transcorre a desmitificação da cidade e dos seus habitantes neste livro-poema.

O texto começa com um vocativo "Ó cidade noturna, mesmo amor tecendo à tarde, ou – quem saberia? – amanhecendo pela alvura" (e já no início amalgamam-se antíteses). JMB começa sua esquizoanálise da cidade (sujeito poético fendido nas múltiplas relações com o mundo, cruzamento de forças, várias *superfícies*, *realidades* e processos), com as fases do dia, sendo que a tal *alvura* seria a dos "ternos dos bancários, espertos executivos, ávidos comerciantes de impostos soluçados, famintos, fogosos comerciários"[70]. Esta imagem vai se repetir no final do poema.

Um "pó" preto surge como que aspergido sobre as ilustrações, dialogando com a metáfora "pó", signo recorrente neste texto. João Denys Araújo Leite trabalha a imagem das esculturas em estilo greco-latino que adornam uma das pontes do Recife (Ponte Maurício de Nassau que liga o Bairro de Santo Antônio à ilha do Recife Antigo). A memória da cidade é retrabalhada por este potiguar radicado em Recife desde a adolescência (1975), e pelo próprio JMB, nascido no centro desta cidade (bairro de São José, 1937), num modo que nos faz lembrar as reflexões de Eclea Bosi:

> A percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo' [...] o novo supõe que antes dele aconteceram outras experiências, outros movimentos, outros estados de psiquismo. Como enfrentar o problema da vida psicológica já atualizada se, em termos de percepção pura, só existe o presente do corpo, ou, mais rigorosamente, a imagem aqui e agora do corpo. Bergson vai opor vigorosamente a percepção atual àquilo que, logo adiante, chamará de lembrança.[71]

Nossa tese é de que *Arrecife de Desejo* não pode ser definido exatamente como um poema alegórico, mas há no passeio dantesco do sujeito-poético pelo carnaval recifense um *que* de alegorizar o fenômeno para melhor lidar com ele no jogo afiado das percepções do RSI (real, simbólico e imaginário). A cidade em si é personificada a partir do título que une a grande pulsão humana, o desejo, e o *arrecife*, vivo em sua biodiversidade. Se levarmos em conta que a personificação é um momento da alegoria, a cidade (nome retirado do arrecife) vira, alegoricamente, este *arrecife de desejo* nas configurações de signos que se instalam. O próprio ser, no baile de máscaras (que está em andamento no momento do poema, o carnaval), está ele, também (ludicamente), mascarado. Em jogo de *fort da*, a dizer que a alegoria oculta a própria coisa que apresenta, restando ao leitor *desvesti-la*, em busca de vários sentidos ou até um (quase impossível) sentido *verdadeiro*, entre o mundo das ideias e o das coisas, bom senso e extravagância, identidade e mutação. Na conexão com novos vértices entre o inusitado e o sensual, combinados, como se a realidade fosse onda que arrebentasse sobre o

tal *arrecife* do título. O texto transforma-se numa espécie de guia de folião atento no *bloco* dos filhos da memória, mas amante do presente contínuo.

Octavio Paz, em observação sobre o estado poético de determinados autores, comenta que em 1866, Mallarmé descobriu o pensamento de Hegel. "Há uma indiscutível semelhança: os dois, o filósofo e o poeta, partem da identidade final entre o ser e o nada." [72] Mallarmé queria resolver o acaso (a linguagem) em número absoluto (o poema), mas diferente de Hegel, ele apenas sugeriu um "talvez". O jogo poético não anula a causalidade: não há um número absoluto. O caráter arquetípico do tempo instala-se no agora, primordialmente visual, no *acontecendo*, e a poeticidade é a voz que se ouve no transitório, contemporâneo, entre relíquias futuristas, pesquisa, criação e ação, espírito crítico em contradança mortal com construções utópicas. O que faz lembrar uma imagem de Hegel: "a rosa da razão está crucificada no presente".

A racionalidade jomardiana reverbera na atitude fenomenológica do sujeito-poético em crise de folião com aspirações libertárias e libertadoras. O tema central é o carnaval. O cenário é a ilha que abriga o Recife Antigo. Dali partem os tentáculos da lembrança também para atingir outros pontos da cidade. "Nem sempre as sensações levadas ao cérebro são restituídas por este aos nervos e aos músculos que efetuam os movimentos do corpo, as suas ações", sugere Ecléa ainda tratando da memória e da matéria em Bergson. O processo que leva à ação e o processo que leva à percepção, um e outro depedem, fundamentalmente, de um esquema corporal que vive sempre no momento atual, imediato, e se realimenta desse mesmo presente em que se move o corpo em sua relação com o ambiente.

> A percepção pura do presente, sem sombra nenhuma de memória, seria antes um conceito-limite do que uma experiência corrente de cada um de nós [...] a percepção concreta precisa valer-se do passado que de algum modo se conservou: a memória é esta reserva crescente a cada instante e que dispõe da totalidade da nossa experiência adquirida[73]

O sujeito-poético jomardiano justapõe suas lembranças e o momento presente. A folia em que ele está metido está cheia de ecos do passado, mas o corpo e o olhar são ativos e presentes. Impregnando estas representações jomardianas está a lembrança de outros poetas, de amigos, desafetos, dos textos que leu, os filmes que viu, do muito que participou, enfim, um afloramento do passado que se combina com o processo corporal e presente da percepção.

Sabendo-se que todo discurso é relativo a um determinado lugar e que não existe lugar "indiferente", ou não-conflitual, considere-se que o discurso de JMB é proferido a partir da herança filosófica, mas busca, dentre outras coisas, a desconstrução. Ele evita (e isto é uma

constante nos seus textos) reduzir o "outro" ao mesmo, pelo discurso. A terminologia redutiva "povo", por exemplo, instala-se neste texto numa verdadeira luta de dimensões, driblando os percursos da violência redutora no lugar de onde ele enxerga. Não se trata aqui de uma suposta ânsia de fraternidade universal. O choque é inevitável. Apreende-se antes uma tentativa de diálogo com a ideologia, sem ingenuidade, sem cerimônia, evitando o eu, ele põe o *outro* sob observação e o produto final surge na escrita em tessitura que envolve o patrimônio cultural universal, bem como as peculiaridades locais, em literatura experimentalista e ao mesmo tempo documentação intelectual dialética que se desvia do retrato simplista, mecânico.

Os limites da linguagem são os limites do pensamento e muitos dos problemas metafísicos vêm de se querer dizer o que não pode ser dito. A linguagem está sob regras: nomes e predicados descrevem fatos. O valor-de-verdade quer dar valor *transparente* ao que observa. A distinção que sua compreensão exercita, ou leva o leitor a exercitar, trata justamente de reflexões sobre o *ser, o estar*. A poetização do desejo, do fruir, do vazio (o "buraco") não quer enganar nem ser enganada, busca mostrar e não descrever. Entre a linguagem e o mundo, no entrelugar, estabelece seu lócus o poeta.

Entre o que não se pode falar e o que não quer se calar surge o carnaval neste livro. A arquitetura de *Arrecife de Desejo* faz lembrar também algumas observações do crítico João Alexandre Barbosa, sobre o *poema moderno* que tende a estabelecer pelo menos dois níveis de leitura convergentes: uma seria a nomeação da realidade e o outro seria aquele que "refaz o périplo da própria nomeação" e faz com que a linguagem exiba as "marcas de sua trajetória". Neste sentido,

> o espaço do poema é necessariamente um tempo [...] o leitor atua como um viajante para quem os signos não são mais apenas signos, sinais, de alguma outra coisa para fora de uma topologia cujos limites cartográficos estão dados na página que os acolhe como um espaço privilegiado[74]

O espaço de releitura do real atinge os limites da possibilidade de dizer no texto jomardiano. É um dos mais longos textos/poemas de JMB: 64 páginas, incluindo as ilustrações. Encontra-se aqui o *a linguagem dos 3ppp*: política, pedagogia e poesia. Denys apagou a face de uma das esculturas que ornam a ponte Maurício de Nassau (uma das que dá acesso à ilha) e na última página do poema[75] colocou a cabeça cortada deitada às portas de um Forte. Vê-se aí também um recorte fantástico do Recife: o teatro de Santa Isabel, o Palácio da Justiça, Carlitos (Chaplin) e uma mulher aparecem como silhuetas negras caminhando (a

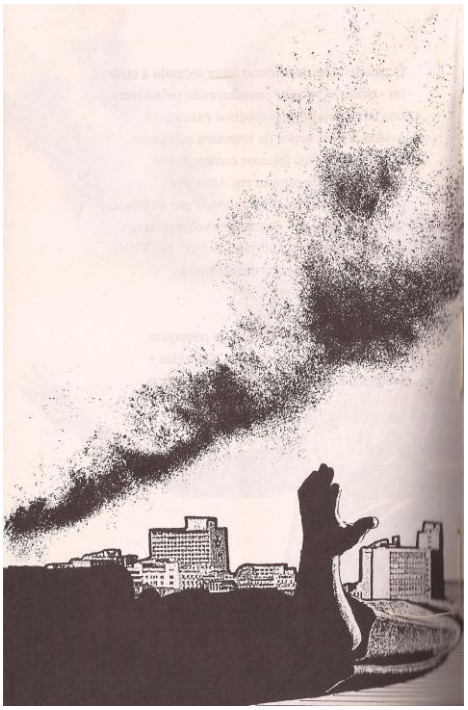
perspectiva do teatro é a partir da Rua da Aurora). Na "Cidade rio (re)corrente", "Cidade mar que estoura em Arrecifes", o fluxo e a busca se misturam num só neologismo (que resgata Joyce acresentando o "re") "riorecorrente". "Cão Touro que se arrefece". O passado e o presente se entrelaçam em malemolente sonoridade:

> Outrora colônia de pescadores sobreviventes
> em putas meninas e portuários d'OS NAVIOS,
> técnicos e empresários, desesperados,
> triunfantes burocratas,
> eficazes restauradores.
> Ó cidade noturna de gregos de passagem,
> baianos, japoneses, coreanos, apátridas e
> sempre mais pernambucanos de paragem.
> Quanta gente esquecida e abandonada
> entre-lugares
> vômitos da Rua do Bom Jesus e
> vontades do Cais do Porto ao Corpo.
> Destroços da Cruz do Patrão.
> Favela do Rato.
> Fumaças gustativas da Fábrica Pilar
> Alimentando, marinheiros e fazendários.
> Interregnos de poetas otários no cio.
> Ó cidade noturna onde tudo é museal
> como qualquer outra documentada
> em véus de **biografemas**
> e discursos dissonantes
> Enquanto museu de tudo e **nonadas**[76].

Texto *hermético*? Talvez: No ano de 1875, foi instalada no porto de Recife a Fábrica *Pilar, que* é a mais antiga das *fábricas* de biscoito ainda em funcionamento no mundo, Poucos saberiam que há aqui uma referência aos funcionários do Ministério da Fazenda, próximo à tal fábrica. Quanto à sinestesia, trata-se do cheiro doce que se espalha não só pelo Recife Antigo, mas pela outra margem do rio. Os marinheiros (*sal*) recebem pelas narinas o alimento *doce*. Um monumento que simboliza o sofrimento dos africanos (a *Cruz do Patrão*) e afrodescendentes, localizado na ilha do Recife Antigo tem sua espécie de continuum na favela contemporânea (Favela do Rato), num tempo não-lógico, que perpassa as classes, as categorias.

A cidade traz no seu bojo tanto o estrangeiro quanto o nativo (deslocado, fragmentado). São situações vividas em grupo pelo pensador. Ele faz uso delas. São tensões, desejos. Às relações de espaço e tempo somam-se as de perguntar, saber as causas, consequências e novas propostas. A memória-hábito ("adestramento cultural") aqui e ali esbarra em lembranças isoladas, singulares, não repetidas na evocação das imagens que

provocam o leitor que as conhece, ou talvez incita a curiosidade dos que não vivenciaram aquilo diretamente. Os ambientes atingem a memória coletiva e a memória íntima. As páginas 8 e 9, divididas ao meio, à esquerda a mesma estátua, corpo caído, prédios da cidade no horizonte, fumaça (pó preto) em direção (espiralada) ao céu insinuando o caos.



Fonte: BRITTO: 1994, p.49

É bom lembrar que no ano da publicação desse livro, o então prefeito Jarbas Vasconcelos *requalificou* o Recife Antigo. O Manguebeat explodia e Chico Science faria ali o show de Reveillon 1994-1995, na Rua do Bom Jesus, a mais antiga das ruas do Recife, que já foi rua dos Judeus, onde se localiza a primeira sinagoga das Américas, a *Sinagoga Kahal Zur Israel* (templo e também centro de documentação judaica).

O tom fica agressivo e o vocativo (ó cidade museal) inclui referência ao museu (crítica às tradições) e às musas. Mais uma vez JMB dialoga com Barthes e com a dissonância em relação à *doxa*. Ao pluralizar a rosiana "nonada" fundindo-a ao "tudo" tenta talvez dilatar o espaço de apreciação, agenciando ou retrabalhando os conceitos de: *território/ desterritorialização/ territorialização*. Biografema é neologismo de Barthes (tomando fato comum da vida de alguém, o fecunda com significados variados).

Neste poema, a repetição estrutural de algumas expressões ou palavras provoca efeitos diversos: muda de sentido a cada citação. A riqueza e a multivalência da poeticidade jomardiana proliferam em interface com a temporalidade, com o que *é, está, está sendo* e

retrata o encontro, passagem, visitação, a cidade movediça, em fluxo poético interligando sintagmas e paradigmas, driblando o controle do código num jorro que resume dispersão e concentração. Dispersão pelas vias públicas, concentração em nomes tão particulares da sua própria trajetória. Em busca talvez de uma *terceira via* (alternativa às dicotomias direita/esquerda, público/privado e aos movimentos de interiorização/ exteriorização) no caos urbano. Suas lembranças revestem o espaço público com a referência particularizante. O sujeito-poético iIdentifica-se com a cidade (retrabalha a função subjetiva desta cidade). Vai até o que está *fora*, provocando estranhamento, é *Flâneur-folião* em marcha/frevo, *ilhado* na multidão, dentro dela. A unicidade das coisas se desfaz. Instaura-se uma nova relação, com a vida, longe da homogeneização. Os versos evocam originalidade, heterogeneidade, criticam o mau funcionamento das relações ético-políticas, querem expressar novas formas de relacionamento, sem mandante e mandado.

Inicia-se um jogo de sedução, *ressensibilização* do leitor com proclamações surpreendentes, invectivas bruscas, ironias i, verdadeiras bombas incendiárias, máquinas de efeito, capazes de insuflar motins, e em blague, o flâneur gozador, o conspirador em enigmas alegóricos, instala-se no *Arrecife* flamejante, como desforra, articulando-se como fênix no ninho da sua própria sociedade, em meio à multidão. O pensador é chama que se quer útil e não sacrificial, analisa o texto dos que querem a sociedade similar a um circo, onde o alienado é transformado em cômico, fútil, insignificante.

Este sujeito-poético curioso evita o torpor e põe sob análise a narcótica alienação e os usurpadores na cidade que refulge sob a luz das suas observações. Recria-se. Passeia, procura o prazer expõe o homem corrompido na cidade-país que é extensão de si mesmo. Ele, ser de reflexão até diante da *promiscuidade*, tece seu *escreviver* no hibridismo e não se entrega facilmente aos caprichos da moda. A contrapartida do frenesi social sai da sua oficina semiótica quase sem ilusões impetuosas. Afasta-se dos que se encontram estagnados na estupefação. Esgrimista exímio da palavra e da imagem, ele retrabalha a fragilidade da existência, o espetáculo da sociedade brasileira, seu sabor e seu veneno, tal *Pharmakon*: a escrita no limite das forças humanas (resistência, sem se enfraquecer ou buscar refúgio na morte), mais educadora do que complacente ou edulcorada com as virtudes e as leis. O seu assunto histórico passa pela devassidão. Mistura e separa as coisas como se estivesse num banquete dos signos.

É texto representante do seu lugar. “Aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós, torna-se imagem”, sugere Benjamin, em *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*[77], como as comparações e metáforas na poética jomardiana são colhidas na

convivência social, na conspiração com a própria linguagem. Aproxima a palavra nova da coisa antiga com a mesma intensidade com que desloca as barreiras entre significados e significantes. Por isso dissemos que não são exatamente alegorias sociais o que se percebe neste texto. As alegorias da sociedade brasileira surgem enquanto experiências, vivência, experimentações. O novo usado para lidar com o mundo, a maneira de observar o mundo nas experiências do presente, do que está acontecendo, isso implica correr riscos, o que não significa ignorar o passado. Benjamim detecta: "A estrutura da memória é considerada como decisiva para a estrutura filosófica da experiência [...] [diz Bergson em *Matéria e memória*] e rejeita qualquer determinação histórica da experiência."[78]

Eis o percurso que vai fenomenologicamente vendo o mundo da forma sempre renovada e atualizando a memória como exercício de reflexão, em trabalho poético-filosófico. Benjamim também observa que segundo Proust, "fica por conta do acaso, se cada indivíduo adquire ou não uma imagem de si mesmo, e se pode ou não se apossar de sua própria experiência."[79] Estes comentários sobre a memória remetem, neste ponto, ao fato de JMB não querer "isolar" acontecimentos, e sim, *barthesianamente*, interligá-los, inclusive à sua experiência. Não o acontecimento pura e simplesmente, mas integrado à vida, experiência em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com os outros do passado coletivo, numa espécie de rememoração escrita no tempo presente, em correlação entre o consciente e a memória. Mas não há nenhuma Madeleine proustiana disponível para ele e o sujeito poético coloca o consciente no lugar da impressão mnemônica. O choque se torna uma norma. Seu plano atuante inclui o duelo, e o duelo se transforma em espetáculo: no combate pela presa poética.

Se no cais do porto do Recife ele tem de um lado o Atlântico e do outro um "oceano de cabeças" (no *Arrecife de desejo*) isso se reflete no poema, a caça e a presa ofegante. Poema-jogo no qual a tradição tem suas raízes abaladas. Os sentimentos se misturam com as afinidades atuantes, e parece mais importante a conquista do que lamentar o que se perdeu. Até o insuficiente se transforma em evento, como se sua câmera de cineasta fosse transmutada em literatura e a fixação do acontecimento fizesse parte do roteiro. Então o cruel e o surpreendente, a lembrança voluntária e a imaginação investem as coisas do poder de "revidar o olhar", no dizer benjaminiano ao se referir à memória involuntária (proustiana)[80]. Flui o manancial de poesia sobre tabuleiro de imagens dialéticas, em *mise en abyme*, na ruptura com estruturas monodológicas em investidas rápidas. *Tête- a- tête*: poeticidade diante da urgência do ser. Poética de gozo e crise, caleidoscópio: a cada giro a ordenação sucumbe ante uma nova ordem, quando o entorpecimento da fantasia social incomoda o sujeito-poético em meio

a uma sociedade que já não tem muita dignidade a oferecer. O poeta-arlequim não se desencanta e não se faz de rogado. Amarra no seu versejar suas imagens-guias no labirinto carnavalesco que o envolve (costura de vários retalhos, fermento da sua poeticidade que não se quer seccionamento alienado / alienante). Faz aparecer o novo no novo. Máscara carnavalesca e desmascaramento perturbando a comodidade, apontando para o abismo / buraco (questionamento) de todas as certezas. O carnaval diante do flâneur, faz-se experiência fundamental, fenômeno em que tudo é percebido simultaneamente.

A *flanância* jomardiana no carnaval recifense dá-se em meio ao coletivo inquieto, a decadência do amor e a urgência da reinvenção, escapando à escória grotesca. Surge a poeticidade como forma de provocar modificações – o poeta derrubando grades dos cativeiros da cidade. Como Saint-Beuve que ao se referir a Lamartine e seu envolvimento revolucionário (1848, Paris), nos sugeriu que talvez ele fosse como Orfeu que, com sua lira, "conduziria e moderaria a invasão dos bárbaros"[81], o sujeito-poético na *flâneurie* de *Arrecife de desejo*, observa, enlaça, é predador de simplórios, dos que se deixam enganar. Ele estuda a natureza humana, é uma espécie de detetive. Está vigilante. Atento. Se quer forte. Captando as coisas em pleno voo, de maneira concisa, em dialética tensão, a literatura faz-se também representação da realidade, invenção, representação imaginária, mas a realidade aí se desagrega, desvanece, aparece com os atributos do imaginário, ameaçadora ou irrisória, transforma-se numa arquitetura de forças na representação da ilha-cidade-país em frenético festim e o flâneur transita no *nowhere* carnavalesco, em meio à multidão foliã, solidão de milhares de pessoas, num *here comes everybody* (H.C.E.) joyciano.

O porto do Recife perde o *naturalismo*, dá-se o desmonte das aparências. A realidade faz-se apenas um equilíbrio instável de forças e o sujeito-poético, em sucessão de instantâneos a (re)trabalha em simultaneidade e justaposição glauberianas, godardianas, rompendo narrativas lineares, propondo vários ângulos para perspectivas. As coisas não "são", vão "sendo", na construção do texto-movimento. *Transcorrem*, como preconizado por Apollinaire (lido aqui por Octavio Paz): "o poema é linguagem em movimento: fusão da contiguidade e da sucessão do espacial e do temporal."[82] O mundo é um mundo de homens. O agora é prazer e morte nesta poeticidade do tempo presente plural. O sujeito-poético retrata o agora na interseção dos tempos, reconhecendo liberdades e libertinagens no espetáculo momesco do qual participa e se recolhe (em *fort da*). Os temas políticos, a crítica à censura, o antiplatonismo, o enigma são postos em relações extremas e inflamadas, enfraquecem-se as crenças, as tradições, em meio ao vazio, buscando talvez a fraternidade.

Emoções e personalidades são expressas em distanciamento por um sujeito-poético que as conhece e as exibe nas várias modulações nesse *Arrecife de Desejo*, em versos que tanto desconstroem as possibilidade do absoluto quanto recusam o vago. Nos emaranhados desse tecido, na estrutura dessa escrita, opera-se um revezamento linguístico entre significante e significado, em deslocamento, exaltando um novo modo de "dizer", o seu não-historicismo, o seu modo paradoxal de trazer incrustada em si a crítica, em que a linguagem e o pensador entram em crise, torna-o uma sociologia da metrópole. A cornucópia e a cova são sugeridas além da esperança presa:

> caixa de pandora, caixão do Agra,
> cemitérios de mar e rios podres
> anjos de Augusto atravessando eus
> orfeus, Leais fantasmas da ópera
> e conselheiros fervorosos.
> Ó cidade de todos os mormaços!
> Mas sempiternamente noturna.
> Menos exclamativa.
> Mais em suspense
> Lances da Bolsa dos Valores
> e da menos valia[83]

A exclamação encerra as referências à obra de Leroux, à cultura greco-romana (Orfeu, Pandora, primogênita de Zeus que libertou os males e deixou presa a esperança), ao poeta César Leal, tido como "conservador" por JMB, à Casa Funerária Agra (citada por Augusto dos Anjos), ao poema francês *Cemitério Marinho* (a escritura poética na qual Valéry utiliza a alegoria, a representação do pensamento através de metáforas). Apenas substituindo (bolsa)"de" por "dos"(valores), JMB efetua a troca e /ou multiplicação dos sentidos. Ele está, o sujeito-poético, na praça do Marco Zero do Recife e percebe "Escadas vertiginosas entre lares e lupanares". Essa citação traz o choque lar / lupanar e a desconfiança num local fixo se espraia: "Olheiras fundas [...] expectantes à escuta do Palácio de Maurício de Nassau / Demônios de Descartes e Cardozo / clarificando exus em louvor / da Paz, Marias e Marianas / solitudes, rainha dos abismos". Nova citação: Maria da Paz defendeu tese sobre Cardozo, citado aqui junto a Descartes, o que remete a Leminski (que se ligou ao movimento de poesia concreta, grupo *noigandres*, tendo publicado textos na revista *Invenção*, escreveu *Catatau*, romance de duzentas e poucas páginas sem divisão de parágrafos nem capítulos que trata da figura de Descartes, numa situação imaginária nos anos da dominação holandesa no Recife). Exus dialogam com "demônios" e destoam da palavra "louvor".

Ó cidade triste,
cinzenta, fantástica,
imaginária,
fantasmagórica, realíssima.
Que notícias nos dariam do
poeta-esteta-calculista Joaquim
de outros Signos sombrios e ofuscânticos?
Na cidade Bandeira em nuvens de fumaças,
aspereza e concretudes.
Cidade aspirina ou lança-perfume?
Maresias. Maremoto. Maremoço[84]

Além de Cardozo, aqui há uma remissão à aspirina poetizada na antilírica de João Cabral (*Num monumento à aspirina*) e ao *frenesi* dos primeiros anos do modernismo de Bandeira (o carnaval do poema *Não sei dançar*), dois poetas do Recife. A pontuação impõe um *ritmo dissoluto* e oferece neologismos que sugerem imensidão e juventude: "maremoço", pensa o poeta de frente para o mar. Visão e audição, em sinestesia: "ofuscânticos" na "cidade noturna da luxúria tão negritude/ no corpo estrangeiro".

Ó-linda miragem, vertigem, vestígios de uma
língua-viagem sem metros, métricas, melopeias.
Outrora um invasor holandês
[...] Um piedoso frade franciscano
[...] saudades lusitanas, africanas
safadezas e dissipações metarraciais?
Ó cidade desejante pelos desejos (sempre) do Outro
anjos e demônio de todas as memórias e traições.
Nesta cidade navegante,
somos bichos que nos amamos uns aos outros
com uma intimidade de verão em frutas acesas
ou com a intermitência das chuvas de caju?
[...] Se não há guarda-chuva
contra a teima e o tédio,
nem abrigo contra abismados,
por que haveria guarda-sol
contra os cães de guarda
dos políticos profissionalíssimos
de raiva e ruínas? [...] Frevioca[...] nada vale nonada
[...] Pra tudo terminar na quarta-feira
do Bacalhau do Batata
mais olindense do *caosmos*
[...] Pra tudo recomeçar na sexta próxima
folia futurível.
[...] Carnaval é questão
de geografia ou de antropologia?
PAIDEUMOTÓRAX
neles![85].

Em "safadeza" (*metarracial ou não*) lusitanos e africanos surgem neste texto que mescla *pneumotórax* (poema de Bandeira) com o *paideuma* (aceito pelos concretistas no sentido *ezrapoundiano* elenco de autores que servem para renovar a tradição). Atento e forte diante dos bichos que se amam com a intimidade de verão sobre frutas (acesas) e sem proteção que console em plena carnavalização o sujeito-poético prossegue. Aqui *Arrecife de Desejo* é metapoema ligado à imagem distante de outra cidade do grande Recife (Olinda) que se avista do local onde *flana* o *eu* que se inscreve na (*anti?*) *história*. Onde começaria e terminaria a melancolia daqueles e de outros carnavais? Melancolia e carnaval amalgamados formam inusitado par num Recife apresentado como "*cidade-escorpião"* (zodiacal ou zoológica?), por um sujeito-poético meio pierrô lunar e profético *allegro ma non troppo, rápido, mas não muito*, na cidade dos abismos, íntimos, ínfimos, molhados de suor, o que sobrou dos bagaços, sob luz cabralina na cidade museal, vivencial, tropical, armorial, cruzando o carnaval melancólico do Bloco da Saudade, depois do Galo da Madrugada, da Frevioca "do princípio aos confins" (trocadilho é característica de JMB), como também as referências à cultura local: o frevo de bloco, o maior clube de máscaras do Brasil, o Galo da Madrugada, também a um veículo em forma de bonde que espalhava o frevo pelo Recife (criado por Claudionor Germano, a *Frevioca*). Nesse carnaval em que nada vale nonada até a quarta-feira do Bacalhau do Batata. A expresão rosiana retorna e se mistura ao *Bacalhau do Batata*, bloco anárquico criado por um garçom de Olinda na quarta-feira de cinzas. Lê-se também o termo "caosmos", ao qual retornaremos sob a ótica de Guattari. Em quiasma, pontos de *cruzamento*, o pensador pernambucano se assenhora da palavra como instrumento face à realidade em termos de alerta às consciências aparentemente entorpecidas e/ou sentidos embotados, propondo, ou melhor, suscitando outros estados de consciência possíveis, que nos faz lembrar Marilena Chauí, estudiosa da obra de Merleau-Ponty, quando trata de uma certa *racionalidade alargada* que pudesse "compreender em nós e nos outros o que precede e excede a razão."[86]

JMB posiciona-se além do mero individualismo e do *encharcamento lírico*, estabelecendo um distanciamento, longe do naturalismo, num convite para contemplar o abismo (que se reflete nesta escrita em superposição, cruzamento e antítese), faz pensar que a função decisiva dessa literatura seria a de combate e que em alguns momentos se concretiza em *blagues*, em sugestões de constante deslocamento / movimento. É linguagem equacionada de modo intempestivo, que parece saber mais do que diz (de modo fragmentário por um lado e conciso por outro). É texto vorticoso, que se faz redemoinho, move-se em forma de

turbilhão, em mentação de *violenta ternura* a fugir constantemente de primeira pessoa do singular na absorção de que é mundano.

A cidade ao poeta parece faminta de letras de canções de carnaval, palavras que seriam como mel e fel servidos de boca em boca. São versos que remetem à oralidade. Recife tem sua cultura marcada por algumas canções, impregnadas pela ideologia (*Voltei, Recife*, por exemplo, composição de Capiba, em que o saudosismo apaga as desigualdades sociais extremas da cidade). O sujeito poético do *Arrecife* quer saber mais sobre essas *marcas*: "Assumir a farsa. Enfiar a face / da lâmina carnavalesca". *Faca* vira *face* no poema, o lamê do carnaval, vira lâmina ("faca só lâmina", cabralina). Cita o carioca Vinícius de Moraes, como se ouvisse ecos distantes da música *Felicidade* (de Tom Jobim e Vinícius de Moraes): "Tristeza não tem fim / felicidade sim...", interrompida pelo autor pernambucano que vê a si mesmo como *poeta anti-héroi* de todos os "falsetes e falcatruas".

Mostra-se então "eu" anti-herói "face a fácil refazer a festa / Festim angelical de vagabundos / pela estrada que vai dar no mar". A imagem do vagabundo a caminho do oceano, estende-se enquanto dialoga com a página projetada por Denys, à esquerda: Carlitos aparece com a garota numa curva da estrada, mas entre eles e o céu está a faixa da metrópole, como um recorte, o céu recebe pontos-estrelas e a lua é uma máscara de carnaval: é referência cinematográfica a George Méliès (em 1902, na França, ele rodou o seu *Viagem à Lua***)**, a Chaplin, ao cinema enfim, interseccionando-o com a literatura e artes plásticas: "Amar em plano sequência. / Beijar em montagem ideogrâmica/ Cidade Carlitos / sumindo na poeira da esperança / quarta-feira de cinzas no país... / cidade de todas as fomes". A cidade é mutação deslizante na poeira da esperança, cidade-vagabundo solitário.

O desejo do eu-antilírico é o desejo do outro, pelos outros, agora. O passado (*outrora*) é também colocado como plural. Em escrita *ativa*. A cidade surge fendida, inventada como em Carlos Pena Filho: metade roubada ao mar, metade à imaginação, "pois é do sonho dos homens que uma cidade se inventa." O Arrecife arde em "chamas carnaválias" pelo "avesso do perverso na tropicália pan-sexual". O festim é também jomardiano viés crítico de fruição e corte, na cidade pós-tudo (ou pós todos?):

> Pós-terra-de-ninguém. Arrecifes do Brasil.
> Brasiliricamente.
> Pós monocultura-dos-bagaços-da-cana
> [...] buracão sem plumas:
> ou é o desejo do Outro?
> [...] Baco no beco da fome?[87]

A metáfora recorrente do buraco agora se associa à expressão de João Cabral (“Cão sem plumas”, o rio Capibaribe). Temos também a citação a um beco onde, em bares, reunia-se a contracultura recifense nos anos 1970, ao lado do *Livro 7*, entre as ruas 7 de Setembro e Hospício. “Baco no beco”, no baque, o jogo sonoro de aliterações pode até parecer gratuito, mas traz embutida toda uma leitura cultural: “Baco no baque revirado da ganância dos prepotentes? /Baco e suas bacantes / no barco bêbado pelos arrecifes e freguesias?” Os versos nos fazem quase “ouvir” o pensador aqui em diálogo também com a lira rimbaldiana (*Barco Bêbado*). “O buraco é o degrau zerado pela escridura/no MARCO ZERO/transfigurando-se em luzes lutos lâminas/ lamas do Capibaribe”. A aliteração, a ausência de vírgulas imprimem peculiar ritmo ao poema, redimensionam significados.

A escrita de JMB não aceita a marca ideológica nem as “vadias *literaticidades* do óbvio e obtuso” diante da paixão pela permanência, ele expõe a urgência da necessidade e a demanda em luta, guerra da pulsão do desejo? Indaga, procura, reclama, está sempre às margens da emergência na “Cidade-buraco” que se abre em frestas “com tantas carícias / calúnias confissões perambulações” na “República interdependente da Frevocracia”.

2.2.1 Dialogando com Haroldo de Campos e Costa Lima

JMB redefine significados e limites nos esforços falíveis da linguagem humana, ao tratar da falácia de certo comportamento social. Torna frágil a sustentabilidade de certos discursos oficiais que justificam/ escondem interesses de determinada facção no poder (poder aqui em sentido amplo). Não insiste na certeza nem em subjetivismos ou determinismos. Prioriza a terceira pessoa, não se tem acesso ao seu íntimo. A própria dor está oculta, no meio do festim linguístico, que em certos pontos o leitor pode detectar. Não quer se referir às próprias sensações, pois as referências objetivas são colocadas em primeiro plano. O que seria difícil *dizer* é filtrado pela percepção, intenção, expectativa e desejo. A *imediatidade* fica em interface com sua superficialidade. A história veste-se de micro-história e se conta a partir de uma ilha, Arrecife, Recife Antigo e através do desejo. Os nomes citados evocam as mais diferentes correntes de pensamento e dialogam com o discurso do sujeito-poético que pulveriza a vulgar ilusão (o “*pó*” simbolizado na palavra e nas imagens deste livro). É o inusitado, das mentes humanas, o que a investigação científica não abrange e a poesia quer exprimir. A experiência imediata e o conhecimento, que tornou possível esta experiência, emaranham-se numa intrincada rede de referências. O sujeito-poético observa as próprias

sensações, não quer que a linguagem pública lhe aponte propriedade peculiar, afinal as coisas são ou podem ser diferentes do que parecem.

Não é resolução, é problematização que, em alguns pontos, se faz complexificadora, não só repetindo, mas anunciando o surgimento do novo em relações mais amplas no seu texto. Godard (que trouxe tantas inovações à *narrativa* ao filmar com a câmera na mão), Sartre, Barthes, Heidegger e Wittgenstein são citados. Freyre ou Suassuna, em contraste com Costa Lima e Haroldo de Campos, são *reprocessados* num relacionamento dialógico, para usar um termo deste último ao referir-se à antropofagia oswaldiana, segundo o ponto de vista *desabusado* do "mau selvagem", devorador, o que não envolve uma submissão, mas "transculturação; melhor ainda, uma 'transvaloração': uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução." [88]

Os desenhos ou percursos marginais desta poesia que se expõe como transgressão semiológica da ordem, de contestação da legalidade e da legibilidade, trazem a marca da versatilidade anárquica. O cubismo poemático de JMB tem o registro satírico / dessacralizante, antiilusionista, pulverizador de certezas. Seu nacionalismo é movimento dialógico de diferença (e não unção platônica da origem e nivelamento do mesmo): "*descaráter"*, ao invés do caráter, é

> historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que como homologação tautológica do homogêneo [...] [*antitradição* que] suspende a investidura dogmática do caráter uno e único [...] [acha-se nesta antilira o] espaço crítico paradoxal ao invés da ***doxa***: a interrogação sempre renovada, instigante, em lugar do preceito tranquilizador [...] um "dizer alternativo

como sugere Haroldo de Campos sobre o barroco na poesia brasileira, e um "duplo dizer do outro como diferença, dizer um código de alteridades e dizê-lo em condição alterada."[89] Procurando-se uma persona por trás da voz poética jomardiana encontra-se um *devorador*, em peculiar redistribuição dos elementos configuradores disponíveis. Numa corrente que vem desde Mallarmé e passa pelo neoconcretismo. Nele o desaparecimento elocutório do "eu" é resultante diversa na "química do poema [...] sintaxe mais lúdica [...] transenciclopédia carnavalizada dos novos bárbaros onde tudo pode coexistir com tudo"[90] , para usar uma expressão de Campos ao tratar dos vanguardistas, nas tramas da linguagem coloquial-irônica, politópica e polifônica, que faz crítica ao arremedo anacrônico dos antigos mandatários. Não para os aniquilar, mas para problematizá-los, buscar neles as vozes

recalcadas, ou melhor ainda procurar o gozo, alargar brechas, ressaltar o lugar em que se inscrevem tais obras, esse duplo lugar onde valores sociais díspares são maliciosamente homogeneizados por um viés que barra a mão dupla. JMB se ergue contra tais instâncias (perspectiva ideológica que reduplicaria / ressuscitaria antigos padrões de domínio) e sai em busca da diferença contrapondo valores culturais e não apagando as marcas do conflito, longe da modelar obediência, numa poesia prosaica que não priva nenhum dos seus "objetos" da fala própria – em transitivação e problematicidade, escrita que está ligada aos dilemas sociais de sua época (que nela aparecem recebendo tratamento semelhante a uma montagem cinematográfica).

Mergulhados em antíteses estes versos também vão diluindo fronteiras entre denotação e conotação, afastando-se da poesia pictórica em "Silêncio... Simulacros ... Sirenes. / Intertextos, tramas, tribos, tramoias, das tripas coração... vagabundo."[91] As aliterações sugerem o sibilar "s" e o estampido ("t") desembocam numa citação ao filme de Ana Carolina (1982) "Das tripas coração" (no qual um interventor vai à reunião em um internato de meninas para formalizar o seu fechamento por motivos administrativos e econômicos. Enquanto espera nos cinco minutos que faltam, ele dorme e tem fantasias com as mulheres do estabelecimento), à canção *Coração vagabundo*, letra de Caetano ("meu coração vagabundo quer guardar o mundo em mim"); e as referências e trocadilhos continuam:

> Estandarte do Siri na Lata, na Lapa,
> ladeiras de Olinda, pontes mais que Buarques
> bandidos bandoleiros do Nóis sofre mais Nóis goza
> pelo desejo de outros, Letícias, Tarcísios
> mais e mais Setecismos, confetes e serpentinas[92]

O nome do bloco anárquico do *Siri na lata* (que sugere o animal furioso quando preso, dito popular que expressa fúria incontida) é deslocado, superposto ao clima boêmio do bairro carioca. Ao nome da ponte Buarque de Macedo mescla-se o do compositor Chico Buarque que tanto cantou em sua lira o carnaval, *leitomotiv* deste poema. "Nóis sofre", bloco criado por Tarcísio Pereira, dono da então maior livraria da América Latina, a *Livro 7*, no trecho em trocadilho com ceticismo ("setecismos"), em Recife, reduto de intelectuais dos anos 1970, até os anos 1990, quando fechou as portas, foi até citada pelo *Guiness book*. É na frente desta antiga loja (no local funciona uma filial da *Igreja Universal do Reino de Deus*) que ainda em 2011, se concentrava o tal bloco (*Nóis sofre...*), com o mesmo Tarcísio comandando as atividades.

Entre o pó dos brincantes, os papangus, os palhaços e mascarados espalham-se nas principais e secundárias artérias da cidade-bacanal, museal. O próprio sujeito-poético se ressente das repetições, mas insiste na crítica constante ao sistema político de conchavos e falsos pudores. Daí o eterno retorno do recalcado em alusões reiterativas: "cenas alucinantes na Torre Mallakoff./ Reciferido entre o mito do mais arcaico / e o jogo linguageiro de todas as contemporizações e cinismos exacerbados."[93] O carnaval de JMB tece neste longo texto com *epicentro* no Recife Antigo, redes interdiscursivas. A torre Mallakoff, um dos mais simbólicos monumentos do bairro portuário, ganha status de alucinação, em que o "mito" é travestido / desnudado, na cidade-ferida dos foliões / transeuntes na linguagem lúdica, libidinosa. O carnaval se faz

> Polvo, polvilho de todas as ilusões liberadas
> entre espelhos de Narciso, Prometeu, seu e meu,
> nosso e sempre outro pelo desejo de outrem
> [...] Pernambuco falando, propalando e pó-luindo
> luzindo para o mundo das virtualidades
> perfomáticas, parangoladas, redegoladas[94]

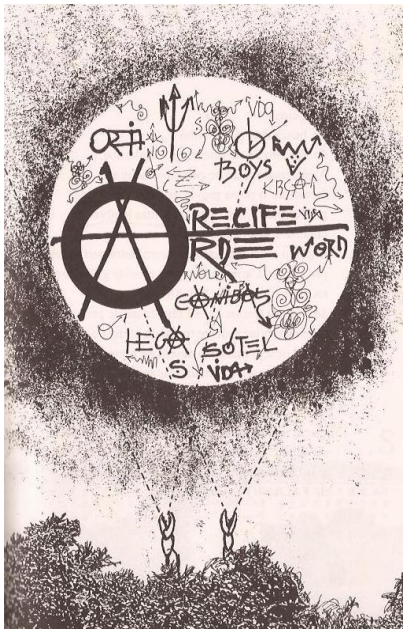
A liberação carnavalesca vai aos mitos gregos, mistura o "eu" e o "outro" no caldo do desejo. Sem sacrifício ou narcisismo ao levar o fogo aos outros ou mirar-se, admirar-se no espelho, na fogueira das vaidades. "Fax colorido dos bruxos por eles mesmos/ Fantasias de papel crepom e púrpura." [95] O sagrado (púrpura), o efêmero (crepom) e o diverso (fax colorido) são pulverizados na folia linguageira. O antigo *slogan* da Rádio Jornal ("Pernambuco falando para o mundo") conecta-se ao mundo das (novas) virtualidades, a realidade aparente/ inusitada das *performances*, tão queridas por JMB, novamente a citação aos parangolés de H. Oiticica (a "alta" cultura e o povo) e ao *Palhaço Degolado*, filme-ícone da postura jomardiana. É divagação que se afasta do onírico mais óbvio. Há uma mistura de presenças nem todas se deixam facilmente decifrar e também *uma voz* que ao mesmo tempo chama o leitor para a ação e paradoxalmente se *afasta* de tudo para observar. Observador libidinoso e didático, não quer o risco do entendimento deformado. O perigo incita esta voz que se propõe neutra, ativamente participante, sem cansaço. Voz que ameaça a unidade, que quer o tema-problema e faz os objetos do seu mundo perceptual interagirem com os viventes mascarados, ou não. Instala-se esperando quem se habilite (à folia) em busca do prazer e consiga, como ela neste Arrecife, evitar a primeira pessoa o tanto quanto possível e não se abandonar ao emocional, guardando a posição de um observador que não elide as diferenças entre sujeito que pensa e imagem pensada. Tampouco, como observa Luiz Costa Lima sobre

Cabral "a imagética se atropela em seu caminho, atravancando a leitura poética ou impondo uma leitura poética encantatória" [96]. É o que se percebe também neste *Arrecife de desejo*, onde o carnaval é metáfora das visões caleidoscópicas sobre o Brasil e a ideia do "espaço espacializante" se dá pelo uso específico da linguagem. É algo muito próximo ao que Costa Lima viu ao analisar o poema "A mulher sentada", de João Cabral de Melo Neto[97]: "tudo passa como mediante ao emprego de duas lentes. Pela primeira o poeta penetra no pensamento da mulher em questão e pela segunda o poeta deixa de empregar a lente do *ensimesmamento*. E os fenômenos retornam à superfície. A sala retoma os seus direitos". Este texto jomardiano parece um longo poema sobre a percepção do fenômeno e do ser.

O arrecife, rochedo próximo à costa, ou ligado a ela, submerso ou ainda à pequena altura do nível do mar, serve de referência / metáfora para o lócus a partir de onde o desejo pronuncia seus caprichos em linguagem que enriquece ou amolece o carnaval na ilha. Desejo que acaricia e chicoteia. Olhar poético aceso em festim vampiresco, ilumina o não querer colocar o desejo apenas no local convencional ("impróprio buraco") que pode ser até o sistemático em oposição ao caos regenerador de paisagens, ou de antilíricos retratos abstratos geométricos. "Afogando-se em si mesmo para melhor consistir / o buraco / caudalosamente / resiste, esperneia, nocauteia: todo duro e fragilíssimo". As palavras "o buraco" e "caudalosamente" em versos isolados traduzem a ideia de escoamento, atuam como corte rítmico a pairar sobre o sumidouro dos vocábulos, em concatenações que exigem raciocínio rápido e conhecimento de causa. O tipo de sintaxe adotada, a linha inventiva, tudo incorre para o que Costa Lima teorizou como "desmistificação do lirismo" praticado por Cabral como desfecho ao lirismo do cotidiano em Bandeira, à luta com as palavras de Drummond "sob pena de o poeta não ter nada mais a dizer a seus contemporâneos [...] Contra a poesia 'dita profunda." [98] Longe da "chantagem sentimental" ou do "consolo" pelo "virtuosismo'.

O *Arrecife estende-se*: "Hélio Cara de Cavalo Oiticica, mocinho bandido renascido nos Mangueboys." Science e seu grupo Nação Zumbi, acabavam de tomar o Brasil de *assalto* e lançariam músicas como *Banditismo por uma questão de classe* na qual exaltavam os "marginais" como Lampião, Zumbi, Zapata e outros. A conexão que JMB estabelece entre a Tropicália e o *Movimento Mangue* põe os ativistas envolvidos numa simbiose, *Tao* (*Ying / Yang*- A realidade observada é fluida e em constante mutação) nem mocinhos nem bandidos, ou ainda mocinho / bandido renascido, pois sempre avesso a fechar conceitos, o autor faz com que os termos, já ambíguos em sua junção paradoxal, desdobrem-se, atualizem-se na contaminação do mundano, no empreendimento fenomenológico, na "retificação interna da imagem."

Para a ilustração da p. 49, João Denys usou a imagem do caranguejo (como antena parabólica?) enfiado na lama. As duas pinças conectam-se com um círculo de grafitagem. Onde o símbolo do anarquismo se junta à palavra Recife (*arrecife*) em algo que lembra uma equação dentro de um círculo / buraco; ao redor do mesmo tudo é pó, fumaça:

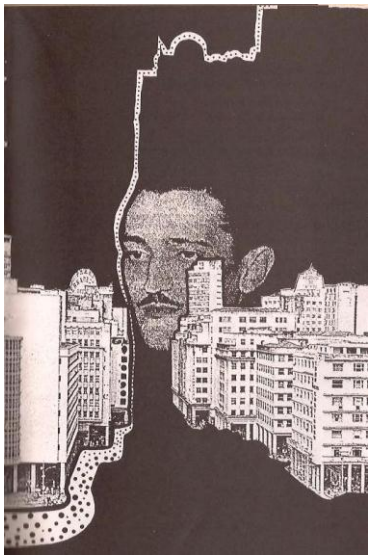


Fonte: BRITTO: 1994, p.49

"Ó cidade noturna / saturnal / armorial / arlequinal / em busca do Pai, do Filho e do Espírito Santo imerso no Capibaribe". Antes de emergir o terceiro elemento da "Santíssima Trindade" num dos rios que cortam o Recife, o eu- poético une um personagem da *Commedia dell'arte* (Arlequim) a Cronos (Saturno), às saturnálias, ao espírito desvairista marioandradiano e à sombra armorial do patriarcalismo. Na cidade o poeta está encalacrado. Além, muito além do princípio do prazer. Evitando o maniqueísmo vem o neológico, "na província amadodiada", em meio às "tontas lembranças, lamentos, lascívias e acesos remorsos" que se misturam ao "humor rumoroso" [...] Celsinho na fonte-urinol. / Pós-Duchamp-perverso ou paranóia saudável / do FALANJO Caetano?[99]

A inquietação que funde prazeres e remorsos, na cidade-província, brinca na "memória afetiva" com o *ready-made*. Liga o amigo (crítico de cinema) Celso Marconi a Veloso (este como na *terceira aquarela do brasil*, em forma de *anjo*). Pululam as citações: na página 50 são citados Ronildo Maia Leite (com seu livro *A Guerrilheira Perfumada*), Capiba (*Rosa Amarela*) e Carlos Pena. Aqui o "Filho" do nome próprio vira "filho", substantivo comum. "Ser ou não ser pó? /Ter ou não ter buracos?/ Poder ou não poder textualizá-los?/ Eis

a dúvida delirante de Hamlet na cidade dos navios. / Eis o ofegante suspiro de Ofélia / no morro uivante dos Guararapes.” Ofélia (*Hamlet*) e Cathy (*Wuthering Heights***)** unem-se, egressas da narrativa e do teatro britânicos, na dúvida e na gozação entre o porto e os morros (nos Guararapes decidiu-se a sorte dos holandeses em Pernambuco do século XVII) em “fusão de espelhos de reminiscências”. E é Carlos que aparece sobre a recifense Avenida Guararapes rodeada de escuridão, com bolinhas na calçada que se estendem, ou descem, do topo da ilustração da página 53. Ele que eternizou em seus versos o antigo *Bar Savoy*, ícone de boemia durante várias décadas e que se localizava naquele endereço.



Fonte: BRITTO:1994, p. 53

O registro da memória se dá como numa síncope, como confetes, serpentinas, bricolagem, fusão com espelhos de reminiscências que cortam o poema, atravessam-no.

> Pelo buraco das paixões desmedidas,
> jornaleiros sugando a noitícia na TV,
> um pianista vidente, garçons de ardentes mãos,
> quantos desejos explodindo em cervejas
> e solidões e relentos e teimosias?
> onipresença dos Irmãos Eventos[100]

Aqui se tem vários registros de vozes. A explosão do gozo, no abrir das cervejas pelos garçons de mãos quentes. Os tais irmãos que compareciam a quase todos os eventos culturais do Recife e que moravam na Praça Chora Menino, os jornaleiros que partiam do Jornal do Commercio e do Diário de Pernambuco, próximos ao bar Savoy e espalhavam os jornais pela cidade, eles mesmos parando para olhar as notícias na TV do bar (“noitícias”). O inusitado

pianista vidente sendo evocado de um passado tão recente de forma poética, como a adivinhar estranhos desejos dos que no Savoy se embriagavam. Denys dialoga também com o poema derramando a borbulhante bebida (Chopp) da calçada ao céu urbano em procriação imagética. A lembrança, crônica da cidade "amadodiada" redimensiona tudo como em folia catártica, em cadeias de imagens que dialogam com o real nomeado como se desconfiassem da saudade, como se quisessem transmitir que lembrar é *também* esquecer, como nos sugeriu o professor Lourival Holanda em suas aulas no segundo semestre 2008, da UFPE. Os fatos reingressam em "cadeia retificativa", para utilizar aqui uma expressão de Costa Lima[101], da mentação jomardiana, à medida que este seu extenso poema se desenvolve fazendo ressurgir verbalmente sua cidade, momesca, água-viva. A desvelar / criptografar a efêmera existência de coisas e seres em antilírica psicanálise selvagem. E não se pode falar aqui de uma ausência de perspectiva, mas talvez de um eu que não se vê no outro nem o vê dentro de si. O que remete novamente a Costa Lima em seu conceito sobre tempo e antilira: "O futuro não *surge*. As coisas são indagadas no seu *estar* [...] o atual não é estático, sua dinâmica [...] se encerra na troca de relações entre o que *é* e o que *foi*, ou entre o que é e *o que, já sendo*, não se sabia."[102]

As relações entre a poesia jomardiana e a realidade se realizam de modo mais intelectual do que sentimental e há sempre no seu dizer, um frenético movimento. A cidade nele tem as dimensões de um abismo, uma construção mental em meio à explosão da libido. Ele pulveriza a ideologia penetrando todas as classes sociais, na recusa da palavra poética mitificante, no corte agressivo, no modelo construído para expressar, na sua elaboração imagética onde o lugar e o poeta vivem em estado de tensão transestética. O embate parece inevitável:

> Caprichos narcisistas, relaxos trabalhistas...
> É tão infinitamente pouco
> cinco sentidos citadinos
> pela história famigerada da humanidade
> [...] O cacete desempregado como o poeta à deriva
> do mais gozar [...] brevidade da poeira
> das intenções sublimes e
> interdições sublimadas [...] dos anarquismos à direita e à esquerda,
> no centro das conciliações ou conchamblanças,
> jamais! Ou - pela vanguarda do atraso- sempre!
> ó cidade-jamais-sempre!
> [...]Pelo buraco das mitologias messiânicas
> do sertão ao mar, das feiras aos shoppings,
> das miragens do Cariri às margens petrolíferas
> de Casa Forte ao Porto de Galinhas
> [...] ecos de Mao na batina surrada de Frei Damião[103].

As interpenetrações continuam em trânsito para o presente, mas os sentidos não completam as necessidades do eu-poético em meio ao gozo marginal. A linguagem supre a carência dos sentidos: a figura do desempregado e a do poeta erotizam-se contra a impotência na luta por *ser*, além do sublime, do sublimado, do onirismo ou magia, em desconcerto, em inacabado humor, corte brusco.

Os núcleos imagéticos pó e buraco sugerem o esfacelamento e a queda. Há uma referência provável à peça de Suassuna dos anos 1980: *As comchamb**r**anças de Quaderna* (embora no texto esteja grafada com "*L*"). Não há conciliação possível para o poeta que hifenando a cidade com um *jamais – sempre*, torna-a cíclica / circular, trajeto que se faz necessário romper: "pelo pó dos mitos empoeirados e embriagantes". Assim o eu não-individualizado evita falar de si, quer manter memória e ideologia na mira e não introjetadas. Ele é emocionalmente neutro, não quer se limitar a um só ponto de vista, o que não exclui o pulsar das veias, a ânsia da carne, as concatenações intelectuais ao apreender a "realidade". O estranhamento provocado/ promovido por esta poesia vai às entranhas do mesmo modo que enquanto observa o uso da máquina política, atiça o olhar em direção aos corpos buliçosos, avidamente.

> No pó do buraco sempre o eu é um
> outro desejante ou desejada criatura.
> Ele somos nós, aqui e alhures,
> em parte alguma, lugar nenhum.
> A língua é fala e falo.
> A fada é fábula e falácia.
> A falha, nosso mais terno retorno,
> é sacrifício e celebração, festa e festim.
> [...] porrada na humanidade
> [...] Ó cidade poeira, origem e meta
> da palavra POEMAÇÃO.
> Prosa de todas as províncias do mundo
> [...] o pó nosso de todo dia
> [...] pó não é mais nem menos que a palavra dita
> maldita inaudita: pó possível. Impossível.
> Fatal e feliz dicção monossilábica. Poesia no corpo a corpo
> do pó nosso de cada noite[104]

O monossílabo "pó" vira metáfora da palavra lançada até na poetização carnalvalesca da cidade. A linguagem enquanto festa toma o caráter de festim, caráter mais restrito, banquete de signos, língua falha, fenda, desamparo, fissura, no bairro-ilha em pleno carnaval. Lá está o poeta, sob "o pó da tragicomédia talvez cotidiana. /; Pós – coloquial ou conceitual: entre / o superoito-outro e o mesmíssimo videoclipe". A bitola que JMB usava nos seus

filmes, em trocadilho gera o *outro* do momento, na estética do videoclipe. Em estado de "pós" que tudo permeia no devenir, na transformação incessante das coisas, construção e dissolução noutras coisas, o devir, o vir-a-ser, tudo se confrontando no *Arrecife de desejo*. A antilira apresenta-se como artefato calculado, soando cruel, aguda, árdua, ávida no seu fruir, atravessando o poema que se quer participante numa espécie de *anticatarse*, numa cidade que é conjunto dos seus personagens, "carnaval e homoerotismo em verbosas dissimulações"[105]

A menção ao homoerotismo vem atrelada à palavra dissimulações, como se através da linguagem fosse escamoteado um princípio que mereceria mais destaque (o do sexo). A cidade, o ritmo frenético, a memória, a preocupação social, a antologia e os versos jomardianos resgatam toda uma época com suas calculadas referências. Todo um clima cristalizado no explícito e nas entrelinhas, na expressão de uma solidão compartilhada reflete-se numa obra onde quase nada se restringe a um sentido único, pois há permanentemente algo que o liga a *outro olhar*, outras reflexões, outras possibilidades de refletir sobre o objeto. Verso e reverso de "uma qualquer Recife cidade sitiada" onde se "Restauram apenas fachadas em cores vivas, reinventando a cidade-cartão postal – global / em sua dignidade tão degradante, sufocada, turismo mimético". O eu-antilírico vai prenunciando o fim do longo poema a olhar o bairro restaurado. O sepulcro caiado. A hipocrisia, fachada para enganar "a urbanidade através dos favores" que contamina a sociedade brasileira, diz, referindo-se à revitalização do bairro do Recife Antigo. E vem o enquadramento final do sujeito-poético:

> Ó cidade amante, amorável, dilacerada!
> [...] autofágica e pioneiríssima,
> escancarada em mar, estourando em arrecifes.
> Cidade espantalho de prazer em mais gozar
> em pó, poeira, perfídias,
> puetarias e poemações. Arrecifendendo
> [...] além-aquém, mares, rios, pontes
> poentes, pobrezas, marés da cidade solar
> Recifeliz novo ano desdobrando-se
> Reciferido pela alvura dos ternos bancários
> inquietando as putas-meninas e os michês
> fulminando outras anunciações
> e reencantando ardentes Arrecifes"
> (Recife, Dezembro de 1993, março de 1994)[105]

2.3 Outros Orf'Eus (1995)

> No livro de Jomard, o mito se converte em arquétipo e nasce brasileiro, para se tornar eterno e defrontar-se com ideais muitas vezes conflitantes- o coletivo e o individual- como também com tragicômicas contradições, de que o nosso país é tão rico. O escritor questiona os outros eus, inclusive seus, generosamente metamorfoseando sua criação, pessoal numa obra coletiva, sem cair, porém, na armadillha de só estar voltado para o outro, como o Orfeu da lenda (Leila Mícollis, na apresentação de *Outros Orf´Eus*).
>
> "Não há amor à vida sem desespero de viver" (Camus)

O sexto livro da poética jomardiana, *Outros Orf´eus* tem capa, ilustrações e projeto gráfico de João Denys Araújo Leite. Através do redimensionamento sintático- semântico, o autor faz com que as palavras se reinaugurem, os estados dos sujeitos, incluindo as fronteiras do consciente / inconsciente sejam trazidos à linguagem literária, que retratando até a si mesma, enquanto fenômeno institucional e intersubjetivo, expõe o caráter público da língua (esse comportamento sígnico do homem), exercitado-se no espaço social em comunicação que busca mais o diverso do que o mesmo. O caráter polissêmico é posto em destaque e a complexidade da significação no processo comunicativo literário, confuta o óbvio em transação estética, em processo de intercompreensão. O eu-poético, em inquietante dúvida, rompe as mônadas dos sistemas sociais geradores de angustiantes incomunicabilidades e aborda mais alguns temas-problemas na sua escritura.

A indeterminação do interlocutor vai se resolvendo, nesta poeticidade, através de uma espécie de intimidade ou de uma aula liberal. O ato ilocutivo, como em revolução que suspendeu antigas normas e elabora as novas propostas para o jogo social num fazer poético sempre em progressão, *work in progress*, aponta para uma apreciação da vida como processo contínuo de aprendizagem. Olha o mundo como nosso problema e tem consciência que as pessoas vão se completando ao longo da sua vida em "inacabamento perdurante" e que a *inconclusão* é própria da experiência vital: onde há vida, há inacabamento. Com *Outros Orf´Eus* não há que se lamentar esta incompletude e sim de trabalhar poeticamente isso. Ninguém educa ninguém. Ninguém se educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediados pelo mundo. Eis algo de Paulo Freire que ressurge neste livro.

Reafirma-se assim a voz que fala nos textos jomardianos, a persona poética que a sustenta, lhe dá substância. Um eu performático, em versos que parecem descrever uma performance, oferece uma dimensão abissal à interlocução. Essa voz não se quer eu

anunciador absoluto (dentro do enunciado), desloca assim a pura egocentricidade na enunciação. A conexão do código jomardiano com o *código cultural* não significa porém que este último apague as marcas da enunciação do primeiro. O continuum sêmico não privilegia os modelos oferecidos e faz-se como busca de si mesmo e essa busca se dá em forma de guerrilha numa voz poética com "gramática própria", sem com isso cair no confessionalismo. O eu empírico-social serve apenas como referência ao sujeito poético, chegando próximo ao que Aguiar e Silva, ao referir-se à escrita de Mallarmé, chamou de "presença da ausência [...] a fim de que a sua presença não perturbe a [...] plenitude encantatória da linguagem"[106]. Dá-se em JMB a autonomia do texto e *não* uma "efusão confessional", o que também não quer dizer que não se possa encontrar uma personalidade por trás desse texto, que não haja uma intenção em que se detecte o espírito do autor", mas que isso não é fundamental, diante do produto final, isto é, do texto. Mesmo quando a experiência é tomada como mote, não é o simples memorialismo que se destaca, como se viu antes. O que se concretiza é a exigência da participação do leitor, que ele seja ativo, presente, em relação ao que é comunicado no texto. Parece lembrar que o significado (de um texto) sempre ultrapassa o seu autor. Intensifica-se, nesse livro, o encontro do sujeito poético (fragmentado na busca do contato com o outro, de modo nietzschiano, o que não significa o desaparecimento total do autor no texto jomardiano) com o leitor.

A problemática do autor dissolvida através dos múltiplos códigos teria seus estilhaços encravados na carne do texto, e este estaria entremeado pela problemática do sujeito no exercício do discurso (que enquanto ato de linguagem, jogo da ação comunicativa, é atividade social complexa). Nesta *mise en abyme* onde o mundo empírico serve como envolvente cenário ao sujeito-poético, detecta-se o sujeito transindividual, em relação a outros textos com os quais dialoga. Um eu que produz *Outros Orf'eus*, não só sincrônicos ou diacrônicos, mas *metacrônicos*, também no sentido de relação, permuta, interação com o metassistema (interrelação entre as partes do sistema).

Em relação à problemática da memória em JMB, há esta recusa da simples relação diacrônica sistemática. Em oposição a isso se vê a valorização de outras possibilidades. Daí sua "antropologia ficcional" (prescrita no livro *Bordel BRASILírico Bordel*, de 1992) que vai tratar também dos elementos meta-históricos inscritos em articulações transtemporais. Driblando a angústia da influência, JMB pratica intertextualidade que instiga inovações necessárias à semiose literária e à cultural como um todo (já que a primeira está em correlação com a segunda).

Não se trata aqui de uma simples dissolução anarquizante do processo literário canônico. A tessitura nele se faz mediante aproximação de elementos aparentemente descontínuos, revelando assim novos significados dentro da liberdade semiótica, que também é proposta mais intensamente ao leitor. Em intertextualidade subversiva, a contribuição que esta escrita pode oferecer à renovação da memória do sistema literário (literatura enquanto sistema de conhecimentos sociais) dá-se na busca do efeito perlocutivo que tem como alvo a discussão sobre certos valores estabelecidos como dogmas. O que vai sendo sugerido é que o mito de Orfeu traduz as diversas possibilidades da persona artística, da comunicação literária, a contribuição possível para a transformação, ou reflexão sociocultural nos seus receptores. "O mito de Orfeu, apesar de sua grafia no singular, nos remete ao pluralíssimo desejo do poeta [...] em trama e tessitura [...] entre carências do finito e do infinitamente interpretado", sugere JMB, numa das suas "crônicas" (como nos *Atentados poéticos*[107]), exaltando o fazer poético enquanto ato amoroso e da amorosidade transfigurando-se em *poiesis*, criação, ação.

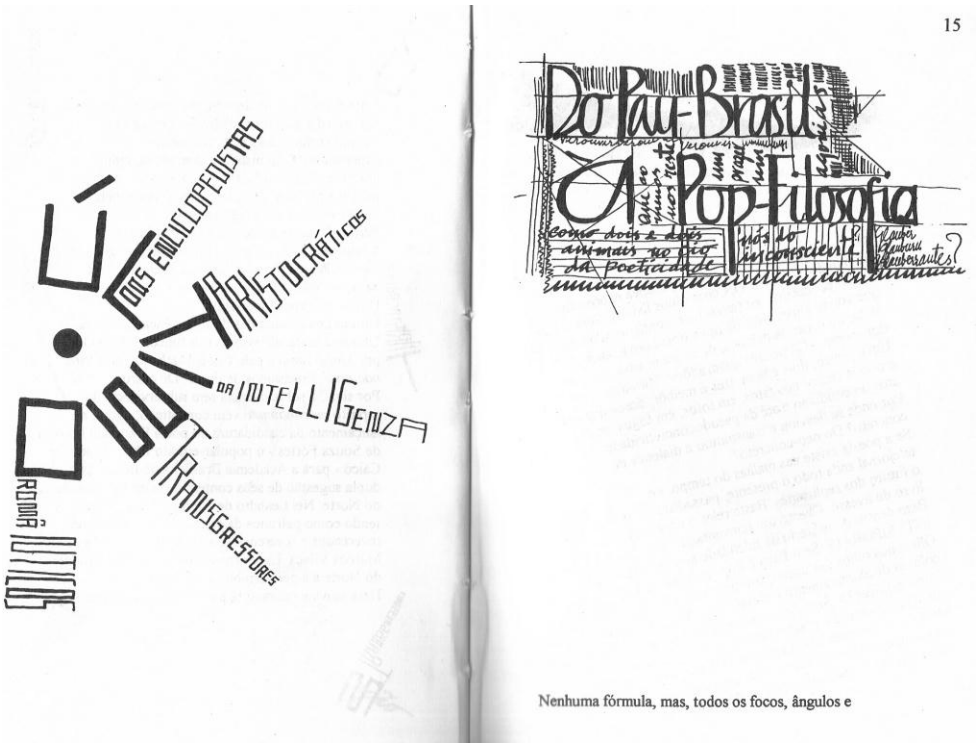
O filho de uma das nove musas, Orfeu, cuja lira encantou até as sereias para que elas deixassem passar os Argonautas, é invocado no título apostrofado. ORF+ EUS. Poderíamos também pensar na Revista *Orfeu* na qual colaborava Fernando Pessoa, o poeta dos mais variados EUS. Orfeu, como o *Orfeu da Conceição,* drama lírico de Vinícus de Moraes, ou o *Orfeu Negro,* de Marcel Camus (Oscar em 1959, melhor filme em língua estrangeira), baseado na referida peça teatral da década de 1950. Orfeu, como no hipertexto lírico de Jorge de Lima: vários poetas clássicos em um, fusão de textos em várias interfaces e planos, de cunho pós-moderno: *A invenção de Orfeu* (de 1952).

Não há nesses *Outros Orf´eus* (1995), promessas de lirismo. O livro se inicia com uma espécie de invocação a Mário de Andrade "Por Mário em nome de Pai-Hegel, Filho Freud". O sujeito poético refere-se então a um "nacionalismo crítico-participativo, democratização da cultura em alto nível"[108]. *Por Mário, em nome do Pai* é o primeiro dos sete textos que compõem este livro.

> O que seria de nossa tão Suassuna estética armorial, sem o Banquete platônico reencarnado, brasileiramente por Mário [...] seu 'homoerotismo' interminável [...] eufemismo a ser pesquisado [...] sem beatificação nem bestificação. / Último dos neo-românticos, tão cristão e arlequinal [...] tristinho [...] expressionista [...] tanta imensa solidão e solidariedade [...] múltipla persona [...] meditação do Tietê alcança a terceira margem do Capibaribe [...] MáriOrfeu [...] haja saúva para todos os Imortais![109]

É apontado um *outro* Orfeu, Mário de Andrade, enquanto raiz do cadinho étnico armorial. Dionísio e expressionismo andradiano fundem-se, em tecido arlequinal revestindo a releitura jomardiana que também o vê *pierrô* (*p* minúsculo mesmo) mais do que arlequinal. Repete-se aqui também o questionamento à Academia como um todo. As saúvas de *Macunaíma* lhe são contrapostas. JMB estava em conexão com o pós-estruturalismo francês desde sua primeira publicação em livro com poemas (no que ele não inclui o *Escrevivendo*); daí também vem a sua ojeriza às *significações de véspera*, através de uma poesia que se arrisca, que extrai do que lê o que quer e se lança como algo novo, quase irreconhecível, criação própria, permeada pela concepção de multiplicidade. O atributivo "é" permanece menos usado do que o adjuntivo "e", aqui neste *Outros Orf´Eus*, em que a voz poética funciona como vontade de potência e abre passagens poéticas plenas na expressão do espírito brasileiro e o seu desdobramento, em intervenção político-social, sem reforçar hierarquias, na produção desejante, em diversidade, além do uno e do múltiplo, na subversão da linguagem.

Observe-se a ilustração das páginas 14 e 15 de *Outros Orf'Eus*: a *pop filosofia* é comparada a uma *filosofia popular*. O projeto gráfico de João Denys sugere algo da forma concretista. Há entre os sujeitos-poéticos de Mário de Andrade e o de JMB um hiato que insinua: "O último: dos enciclopedistas, aristocráticos, da inteligenza, dos transgressores, dos ... românticos."



Fonte: BRITTO: 1995, p. 14 e 15

> Do Pau-Brasil à Pop-filosofia. Que ao menos nos reste um prazer sem agonias/ como dois e dois animais no cio da poeticidade / nós do inconsciente? […] verouvir com olhos lívidos. Sem visores / nem preconceitos, eu (ainda) sei, continuo sabendo / que vou te amar, além da bossa-nova, além da / fossa, do roçar na palhoça, da nossa imensa / dor-mente […] nos atos do cotidiano verouvir com olhos mais livres, /afetivos ouvidos, expressivos, simpáticos. Se / possível empáticos. Se impossível, revolucionadores[110]

O vervouvir, livre e afetivo entre a empatia e a revolução, pedagógico, político, poético vai do Modernismo à Tropicália (viva a bossa, viva a palhoça); discute-se aqui muito mais do que os suspiros poéticos de ser ou não romântico. A linguagem questiona tanto a empatia quanto o poder revolucionário provocados pela poesia numa corrente que vem desde Mário, *enfraquece* em Vinícius (*Eu sei que vou te amar*), chega a retomar a filosofia de Oswald no seu aspecto intemporal. Poderes que apequenam e entristecem são deslocados e o encontro com os *Outros Orf'eus* segue sem ordenar lugares: abre-se em rasgão para fora, interage com o devir em linhas erráticas e faz interagirem identidade e multiplicidade, o igual e o não-igual no entrecruzamento das diferenças explícitas / mascaradas no texto, o preexistente e o sobreexistente. Nada mais do que o devir, eis uma das sugestões do texto. A escrita cursiva e as imagens do nanquim de Denys (ilustrações) interagem de forma contextualizante. Envolvem o leitor num caramanchão de possibilidades.

2.3.1 Risos e carrancas: Amoricidade & ESCRILEITURA

A cada *repetição* jomardiana está a produção da *diferença* e velhos temas surgem em novos contextos linguístico-sociais em *devir-criador*, na zona de indeterminação ou mesmo incerteza, na fronteira entre o indiscernível e o comum. O poeta-filósofo observa involuções criadoras que tentem bloquear as multiplicidades que não querem dançar ao redor do totem e/ ou não respeitam tabus. Seu texto age com rapidez diante de "agenciamentos de enunciação maquínicos – coletivos", para usar uma expressão de Guattari. São verdadeiros focos de resistência aglutinadores, multidirecionais, "escrita gozoza" sem restrições, ao "corpo-análise", em "sociologia da sensibilidade" onde o texto se apresenta como *atrator-caótico* misturando matérias. As dobradiças dessa poeticidade unem feixes de fenômenos da vida temporal em

> culinária e holística [...] ontologia e ***esquizo-análise***. / Sem idealismos meta ou patafísicos [...] guerrilha artística (não bestética), / de erotismo incondicional na filosofia [...] na terra dos sem-terra / etc etc etc etc etc etc etc etc etc […] Pelo infinito de todas as / finitudes e repotencialidades. /Tudo / digerido mastigado triturado / múltiplo devorador / multiplicante caçador de nós. / * Nós do ***inconsciente***./ Nós cegos e luminosos. / Tão iguais desiguais [...] sem boa consciência ideológica. / Feliz ou ressentida / Sem fé partidária / nem ateísmo cínico. / Nós sempre cúmplices / dos consensos e dissensos [grifo nosso][111]

O erotismo, nesta pop-filosófica, torna mais popular certos conceitos, mas não inocenta cumplicidades, por exemplo: o trocadilho do pronome com o substantivo "nós" traz à tona a problemática do ser gregário e dos laços entre o ser e o mundo, longe da utopia, em *transvaloração.* Incorpora-se à linguagem um estranhamento estratégico, sempre mutável, em transe, ligado na transitoriedade dos saberes, na memória cultural. Tudo misturado e cindido ao mesmo tempo longe da submissão a modelos ou representações de virtude; linguagem usada como ferramenta na expressão daquilo que difere. Poeticidade enquanto *esquizoanálise*, envolvendo vários saberes(voltaremos ao tema), acreditando no potencial de quem a lê. "Nós" sem pretensão unificante ou totalizadora. "Nós" enquanto expansão do desejo, com o múltiplo e não com o uniforme. "Nós" a destoar o discurso do poder que submete e subjuga. "Nós"

> contra a especular violência / da sociedade-espetáculo" [...] Nós do imaginário […] Fantasias de uma pop-filosofia. Nenhuma fórmula, mas, todas / as transfigurações da palavra / que nos sejam libertadoras. / como / se / fosse / possível / e até/ co-possível ou impossível. / Além de nós, outros nós[112]

"Nós" numa integração (*pop filosófica*) que une leitor e autor num movimento desafiador em que a enunciação coletiva está em tensão permanente com o individual, em ritmo frenético. O sujeito-poético fragmentário, enigmático, complexo, em "escrileitura", poética que se escreve como se estivesse lendo a si mesma e ao outro ("nós") a sugerir que cada artista mantém no fundo de si mesmo uma fonte única que alimenta durante a sua vida e que a miséria, localizada em toda parte do mundo, faz parte da servidão humana. "Nós" numa espécie de leitura transversal, sem cortes no tempo / espaço, entre o ser e a linguagem que não se apoia na dualidade nem a dicotomia entre sujeito e / objeto, mas na vivência do paradoxo como tensão dilacerante e expectante simultaneidade entre o ser e a linguagem, em re-ligações "fundantes, intemporais de nossas conexões comunitárias sempre errantes" (não importando se a construção do mito seja pré ou / pós-estruturalista), nas experiências do corpo a corpo com o mistério.

Os Orfeus imaginários deste livro são elaborados a partir de uma associação entre materialismo e espiritualismo, pessimismo e otimismo. Tais paradoxos indicam uma autossuperação constante expressa em antíteses, negações, dualidades, dicotomias, em nome do *multiverso*, onde Áfricas e Grécias, Ásias e *Europas* surgem reunidas,

> na encruzilhada entre o/ ser a linguagem, o mito e a utopia, a miséria e / a solidariedade, a paixão e a morte. Tudo em /situação-limite. / Tudo sendo testemunho e testamento [...] tudo tão provisório e definitivo [...] escritura / linguagem sempre recomeçante (…) sombras e luzes dos mistérios órficos […] mundo vivido como ADVERSIDADE. Unidade e contradições, o *mesmo* e suas *diferenças*, intertextualidade[113]

Eis outra encruzilhada de antíteses. E entre sombra e luzes dos mistérios órficos, da fusão / separação de elementos surge, nestes *Outros Orf´Eus*, uma espécie de geografia inédita a articular um mosaico de citações (texto de textos) de modo que o resultado da construção não é imitação nem cópia. Ao enfrentar a diversidade audaciosamente, a escritura jomardiana sugere algo próximo a uma contraefetuação da ideologia e vai tecendo ao mesmo tempo o enigma textual e a hermenêutica da suspeita: o devir-outro no jogo de abismos dos sujeitos possíveis, em que o inderscirnível e o incompartilhável são colocados em movimento com contínua variação no fluxo poético. E esse olhar trata o cotidiano rarefeito entre acasos e necessidades, na cruel beleza das fissuras", entre o inconsciente e o inacabamento do real, escritura em linguagem sempre recomeçante. Trata-se, ao mesmo tempo, de uma crítica ao automatismo do homem e à percepção mítica da historicidade. Será que no "jogo do ser através das linguagens [...] tocando a lira paradoxal de Orfeu, conseguiremos / tornar feliz nossa adversidade?"[114] Reinvenção diante do Devir, na fatalidade sem fatalismo, banalizada pelo cotidiano, pois

> no entrelugar de Orfeu a Prometeu./ Nós que amávamos tanto e tontamente a revolução:/ do homoerotismo (muito mais utópico do que o / pragmatismo homossexual) ao metadesejo ou/ superdesejo de uma revolução permanente (entre a beleza militante de Guevara e o sorriso de / palhaço eletrônico de Chacrinha) [...] entre parênteses fenomenológicos [...] como reunir, no mesmo projeto de vida / revolucionadora, fenomenologia existencial e ontologia marxiana? O prazer e a luta de classes? / A ética e o mais-gozar? A justiça social e a / complexidade do 'Escrevivendo' [...] através da pop-filosofia [...] além do medo [...] toda Lira é o amor que nos faltará [...] [lira] câmera panorâmica para terminar em close / do beijo na boca do céu e dos eleitos [...] Capibaribe refletindo toda a mais fiel e feliz / podridão da alma brasileira [...] Enigma de beleza apesar da podridão econômica, da miséria / da filosofia [...] incerta sordidez / professoral, redundante, burocrática, conivente[115]

A sartreana ontologia marxiana, fenomenologia existencial e o *mais gozar* da escritura complexa são como dedos na lira estonteante do autor aqui faz um balanço de tantas concepções que debateu em sua obra. Da liberdade sexual à poética, em revolução permanente. O que poderia ser pessimismo histérico diante da constatação de que a poesia poderia ser algo que preenche as lacunas do amor, surge como beleza diante da podridão e da conivência e na distinção entre homoerotismo e homossexualismo, vê-se o trabalho com o desejo enquanto (discutindo a si mesmo) *metadesejo*, o que inclui o devir e o paradoxo, o humor, enigma e gozo. Não faltam trocadilhos: o beijo "na boca do céu", ou expressões inusitadas como "incerta sordidez", "fiel e feliz podridão", geradoras de paradoxais imagens poéticas que afirmam o sentido da reelaboração simbólica na linguagem jomardiana. Num processo de criação avesso ao fácil (banalizador) o *texto-atitude* vai revelando tensões, tendo o instante-já enquanto fundamento (no fazer desta poeticidade) e o elemento híbrido como essencial, desdobrando a realidade em possíveis variantes, na sua *arquitetura crítica* na leitura dos fenômenos. Há uma revisão de antigos projetos, feita com "olhos em chamas", pois nunca a alegria esteve "tão íntima, parente próxima da morte. Nunca o gosto revolucionário foi tão cúmplice da agonia amorosa". Sendo assim este outro *Orf´Eu* faz da reflexão "festa e fúria, palavras de ordem e desordem afetiva" e pergunta "que pode uma criatura, senão, entre criaturas, amar? Dilacerar-se? Embriagar-se? Sonhar? Talvez morrer?[116], como se invocasse o Orf´Eu Drummond. Esta página e a seguinte (p.45) são impressas de ponta cabeça, unindo o lúdico ao lírico. A citação drummondiana desemboca no shakesperiano "sonhar/ talvez morrer" inquieto do Hamlet.

2.3.2 Fenomenologia do oprimido

JMB, com seu "neorfismo" retrata e questiona a produção cultural brasileira. Dentre os poetas com os quais dialoga destacamos mais um: Glauco Mattoso

> filho dileto e desavergonhado dos/ inventores da poesia como arte concreta, na / Pauliceia que tanto promete em desvario como / investe em rigor de racionalidade [...] o projeto / concreto-construtivista gerou a dissidência / carioca, que (ultra) passou a atender pelo charme / indiscreto de neoconcretismo. / Assim o que antes se tratava por fenomenologia da / composição, lucidez e concisão, linguagem além dos / subjetivismos, foi então retroduzido e / transfigurado pelo desejo da emoção, no lugar / incerto [...] Glauco Mattoso pertence à recriação / intempestivamente lúdica na zona "erógena' entre o / concreto e o mais do que neoconcretismo. Pela / libido, ou melhor, libidinagem desterritorializada[117]

Entre o desvairio e o rigor, em concreto-construtivismo, próximo à zona erógena, eis um outro *Orf´eu*. À citação às avessas do filme *O Discreto charme da burguesia* (Buñuel), à percepção sob a ótica fenomenológica, à menção ao "transe" neoconcretista, ou às obras de Lygia Clark e Lygia Pape ("bichos escultóricos e penetráveis enquanto anti-arte, arte pós-moderna e arte-ambiental") mistura-se a expressão "libidinagem desterritorializada", onde se discute sinteticamente o complexo entrelugar do desejo. Neste ponto JMB vai religar os nomes e *personas* de Glauco Mattoso ao baiano Gregório de Matos e Guilherme Coelho (do grupo *Vivencial*) "Eu parto do princípio de que sou um plagiário, não respeito a propriedade intelectual de ninguém' (G. Mattoso). / 'No teatro, como na vida, tudo é colagem' (Guilherme Coelho)". O texto escrito "com o corpo de ambos" seria de cunho

> canibalesco por opção, devoção ao demônio e à santíssima, suavíssima / sacanagem […] texto escatológico, / coprófilo, pedófilo, perverso, corrosivo. Pela / devassidão dos paraísos, leitura devastadora [...] colagem e bricolagens verbais, visuais e / transacionais, todas as intempéries de uma pop-filosofia a marteladas [...] ruídos e ruínas do 'humor' enquanto amor & horror [...] Essa noite enterrarei nossa, vossas / piedosas almas de todos os cristianismos e esquerdas armoriais[118]

JMB concebe sua expressão poética como uma (re)leitura da vida e da produção cultural. Eis *metaquestionamento* dos seus *abismos*, a se tecer, a marteladas, no trocadilho com o título de um filme de Zé do Caixão, da ameaça ("enterrarei..."), sem complacências. O espírito *mágico* da cultura popular de cunho cerimonial-regional-tropicológico é renegado mais uma vez no espelho intersemiótico dos *Outros Orf'eus*. Os "cristianismos e esquerdas armoriais" são postos em estado de choque.O (hoje) monge Guilherme Coelho (um dos fundadores do cabaré *Vivencial*, no Recife dos anos 1970), que em *eterno retorno* ao texto jomardiano (este é de 1995) é descrito como filho da Paraibarroca,

> O mais indomável dos filhos da puta do tropicalismo [...] tanto para Guilherme quanto / para Glauco Mattoso, todos os exus e pombas-giras / estão soltos, como outros deuses de Fernando Pessoa, / heterônimos e heterodoxos, pastichados e parodiados, gozozos e gozados. / Porque eles, tranquilamente, ignoram os poderes visionários do queijo de cabra de / Ariano Cervantes de Alencar[119].

O baixo calão e o entrecruzamento de discursos (religião afrobrasileira, a geração do Orfeu de Fernando Pessoa e seus redemoinhos de heterônimos) respingam na imagem do pastiche também praticado por Ariano "Cervantes" (epopeia picaresco-armorial) de "Alencar" (o regionalismo de José de Alencar e o *messianismo* em torno do mito Miguel Arraes de

Alencar que apoiou Ariano). Na tessitura do texto jomardiano (terreno de devastação e reconstrução) o Tropicalismo se aproxima da imagem da prostituta que gera filhos *indomáveis*, entre a política e a pornografia, mixando grotesco e sublime ("pouco sublimável"). Aqui este outro Orf´Eu quer a liberdade de expressão poética engajada que se entenda como ruptura e antropofagia de todas as épicas e lirismos (armoriais ou não), encravando a lâmina contraideológica em meio aos temporais da reprodutibilidade, dos replicantes, simulacros.

A cultura praticada pelos "excluídos" também é posta em abismo filosófico, redemoinho transcrito nesta poeticidade em que os produtos culturais, como os espetáculos do *Vivencial* ou o "fenômeno" (teatral) de público nos anos 1990 do Recife, *Cinderela*, são comentados lado a lado com os discursos governamentais em entrecruzamentos (em linguagem artística) inusitados, como num jogo de dados e dardos que mescla "famigeradas secas com bumba-meu-boi-, massapês, melaços, maracatus e maracutaias", com "frentes amplíssimas e ceias derradeiras / em toalhas de linho alvíssimas: / da Argélia [...] Casa Forte em festa. / Recife em fresta [...] Alpendres dos comendadores."[120] O problema da seca, usado tantas vezes como tema no Brasil, o resistente folclore e a corrupção generalizada, a cooptação da direita pela esquerda em festa, o alpendre e o massapê amalgamam-se e a voz poética diz que o *atrito* está sendo ocultado.

Entre a cultura das elites e os movimentos de cultura popular, Glauco e Guilherme seriam exemplos de entrelugar "à margem da terceira margem" em díspares singularidades, entre a pedagogia dialógica de Paulo Freire "de viáveis / esperanças" e a "carne do mundo" dialetizada por Marilena Chauí. Aqui a experiência sensível é a ponte entre o ser e o mundo (ontologia), reflexão do ser em estado bruto como sendo a *carne do mundo*, na abertura para o que a ciência não interroga, isto é a corporeidade, o existir que não se fixa num único polo. E assim os nomes do ex-diretor de cabaré e o do poeta cego (Glauco) dentro do texto explicitam a nova ordem que se anunciava na contracultura, longe da ótica da cultura das elites e apontando como fracassada a estrutura do MCP, no final dos anos 1970. Se a terceira margem já é sinônimo de entrelugar, aqui se dá a nova possibilidade "à margem da terceira margem", a audácia do ser e do estar.

O Brasil é mostrado como uma província em plena *caosmose* de fruições e o eu-poético como um Orfeu sem brasão ou árvore genealógica, um brasileiro ao mesmo tempo "proverbial estrangeiro", sendo assim um desterritorializado, que relê escritores como Ascenso Ferreira, enquanto outro Orf´Eu, sob a "força luminosa da escuridão e dos açudes desertos, açucenas em brasa", em anti-poema, ainda pergunta: "que país de significâncias é

este?" E vai compondo o seu discurso, interrompido, lacunar, latente, sufocado, diante das megalomanias,

> é a miséria que nenhum cordel milagroso de / Padim Ciço Arraia ou qualquer plano diretor da SUDENE conseguiram abolir, sequer minorar. Dias / melhores (somente) virão para a TV Marinho [...] com quantas personas eurídices reinventaremos [...] quando os sabotadores de ontem são os mais / celebrados ocupantes de agora [...] lamber / a sola dos sapatos dos poderosos de plantão [...] todos megalômanos. Todos / sub e superpalacianos.[121]

À referência feita ao filme de Cacá Diegues ("Dias melhores virão") produzido no Governo Collor e exibido na Globo antes dos cinemas (o mundo da fantasia, seria o Brasil da ficção da família Marinho, dona da referida emissora de TV), soma-se a isso a crítica a uma certa religiosidade e ao fanatismo político, neste momento colocados no mesmo patamar do espectador ingênuo envolto em perspectiva messiânica, Arraes e Cícero que salvam ("Padim Ciço Arraia"). É a *releitura* psicanalítica (jomardiana) através do *chiste* a observar atos falhos dos discursos de poder. E assim o sujeito-poético Orfeu vai tocando e trocando a sua antilira em antidiscurso pelo inverso do acadêmico, questionando a reinvenção das personas eurídices (em trocadilho com o título de jorge de Lima *a Invenção de Orfeu?*). O texto critica o "boom" do consumismo e o brasileiro, com o poder aquisitivo *aumentado*, surge aí o "Orfeu malandro na ópera do desejo programado por todas as poupanças e austeridades".[122]

Em "terapia existentiva" são citados o Orfeu-Veloso, Orfeu-Gonzaga-Gonzaguinha – Gonzagão ou o Peri-Orfeu "sem terra nem apito, primeira cara pintada dessas florestas tão obscuramente luminosas". O guarani idealizado por Alencar é comparado aos jovens que pintaram os rostos para marchar contra Collor no início dos 1990. É como se o texto ao mesmo tempo unisse e denunciasse a fantasia das confraternizações impossíveis (miséria e riqueza, *seculares crueldades*). São versos que abrem portas para novas possibilidades de se compreender ou expressar a situação do Brasil em textos plástico-poéticos. A urgência premente nesta poética se faz também em interdiscurso que observa as disputas entre movimentos intelectuais, entre poderes enunciadores de discursos dominantes (da cultura de massa à alta cultura).

A antilira corrosiva desamordaça, desengessa, despetrifica, trata do jogo de interesses, leva as *frases feitas* ao ridículo, pela repetição tendenciosa (na dubiedade da expressão) e carnavaliza os "grupos culturais" fechados. Quer desbloquear o fluxo expressivo e contrapõe-se ao romântico-revolucionário. Essa não-idealista poeticidade-geradora (como a palavra-geradora da pedagogia de Paulo Freire) provoca vertigem semelhante às que provocavam as

barrocas composições nos moldes "trompe-l'oeil", quando coloca frente a frente posicionamentos que parecem se inverter nos espelhos do texto: o quadro dentro do quadro do quadro, o sujeito–poético analisa vivências, experiência e reflexão, repensa-as no abismo dos *Orf'eus,* incita o leitor a um atentar ao mundo mais consciente dos próprios recursos e de si mesmo na tessitura de relações: "Qual o significado do ato que estou operando?", eis a pergunta que subjaz. Lembremo-nos que como disse Roland Barthes (respondendo a um questionário elaborado pela revista *Tel Quel*), "responder a pergunta seria envenenar a obra". Já em seu *Crítica e Verdade*, o francês expõe:

> Na literatura o logos aparece então irremediavelmente cortado da práxis como se o mundo significasse, sem entretanto dizer o quê, então a escritura liberta uma pergunta, ela sacode o que existe, sem entretanto pré-formar o que ainda não existe […] ***literatura é Orfeu*** subindo dos infernos; ela vai em frente sabendo entretanto que conduz alguém, o real que está atrás dela e que puxa pouco a pouco do inomeado, respira, anda vive, dirige-se para a claridade de um sentido, mas logo que ela se volta para o que ama, só resta em suas mãos um sentido nomeado, isto é, um sentido morto. [grifo nosso][123]

A literatura enquanto Orfeu. No exercício de apreender a relação com a psique e com a corporeidade, é bom lembrar que fenômeno é aquilo que se mostra (não apenas aparece ou parece) e destacar aqui a importância do ser humano a quem o fenômeno se mostra. O modo jomardiano trata do significado das coisas físicas e abstratas, tenta compreender o que são. Seu *método* (caminho, em grego) ajuda a captar o sentido das coisas, sua essência (palavra de origem latina), tratando do *Eidos* (do grego, de onde vem a palavra ideia) e sabendo que nem todas as coisas são imediatamente compreensíveis, JMB usa a máscara órfica na interface com os fatos e os sentidos possíveis que tem a oferecer: não basta dizer que se existe, o *cogito, ergo sum*, esta já era uma das polêmicas de Husserl diante do positivismo. Não bastariam também as ciências física e humanas para *dizer* o ser humano. A intuição surge aqui como o ponto de partida quando revela que é possível captar o sentido, mas o outro Orf´Eu tange sua antilira:

> Para nada. Por nada. Por todas as vaidades [...] honrarias e museificações. Em berço esplêndido. / essa outra CPI – Clínica da Poeticidade Intempestiva – / continua interrogando entre abismos extraliterários: / se a verdade é aquilo que corre atrás da verdade, / o poema é pós-tudo aquele outrem que percorre, discorre / e transcorre [grifos nossos] através da poeticidade? / Do A da poesia ao Z como zabumba multidisciplinar das / intertextualidades. Fricções entre o verbal, o semiológico e as produções intersemióticas. / De todos os lugares comuns-insólitos [...] tempos sempre / de crise [...] paixões plurissensoriais [...] Orfeu-bruxo-Bruscky [...] Orfeu-Lacan [...] Olhar dos olhares[124]

Outros *Orf´eus* avançam, a psique e o corpo interseccionam-se, as citações no texto vão do artista Paulo Bruscky às propostas psicanalíticas de Lacan. Concordando que a percepção é uma porta, uma forma de ingresso, uma passagem para entrar no sujeito, ou seja, para compreender como é que o ser humano é "feito". Tem-se no texto jomardiano a ânsia de desvendar onde e como nos seres se registram os atos de ver e tocar, o querer saber, quais são as sensações fundamentais com as quais mais os seres se colocam em contato com o mundo físico e com eles mesmos (esta reflexão sobre a consciência se dá em JMB de forma constante). Como a sondar se a consciência está no espírito ou no psíquico, como atua a corporeidade nessa relação de forças. Recordar, perceber, imaginar, analisar, o espírito habita a base corpórea e psíquica. A conexão entre estas dimensões, surge, é trabalhada em ato e arte nos textos jomardianos, numa espécie de aparte *"apátrida* ou fratricida", em análise "interminável, intermitente, incendiária", na "vida suspensa e suspeita, por trás e adiante das perversões" (enquanto exercício lúdico dos deuses / pagãos – brincantes).

> Orfeu jogando imposturas com as mortes múltiplas de / Althusser, **Barthes**, Foucault. / Orfeu-Valença carnavalescamente [...] tudo sendo contra-ideologia [...] ou meramente idiossincrasias [...] Orfeu resiste [...] poeta – pueteiro - poetador como já / em livro aberto, sem nada a perder no mar [grifo nosso][125]

2.3.3 Orfeu pós-tudo

O último texto deste livro é o *Esses moços no pós-tudo* e trata dos "meninos experimentais dos fins do século XX" que não teriam compromissos nem com a classe alta nem com o "alto nível baixíssimo da miséria urbana". Esses outros Orf´eus não aspiram a compromissos estéticos ou comprometimentos ideológicos e parecem flutuar, com feliz mansidão ou leve sofreguidão, nos tempos e espaços, pois sabem o que querem e usam a arte como forma de vida, no corpo e na obra, "em ferocidade e possível / felicidade". Tal comparação dos jovens dos anos 1990, com os da geração 1960, que projetou todos os sonhos de militância no trânsito entre uma sociedade fechada e outra mais *democratizadora* e foi sufocada pelo transe desesperador entre a poesia e a política, faz o sujeito-poético rir do "país da saudade".

Neste ponto, ele continua sua comparação entre as gerações: os protestos, pedagogias, Tropicália, geração 1970 (entre mordaça e resistência), que experimentou múltiplas formas de ser e fazer alternativamente (do mimeógrafo à boca-do-lixo). Revisita também os anos 1980

(“refluxo e consolidação de todas as falsas e verdadeiras aberturas”) e se questiona: “país sem memória?”, para a seguir refletir: “O que restou, sobrou e permaneceu em migalhas para / a (auto) gozação ou geração 90.”[126] Entre o psíquico e o corporal, o texto vai da *marginália* do cinema paulistano (da *boca do lixo* à *abertura* sugerida pelos que detinham o poder no fim da ditadura militar e a posterior decepção com os governos “democráticos” Sarney/ Collor até o neoliberalismo de FHC (que se anunciava no “bosque de todas as tramas”, “luxo de todos os lixos consumistas” ou “ainda mais retoricamente: o lixo / outro de todos os luxos consumatórios”). Surge mais um trocadilho: “a alegria é mesmo a prova ou a provação dos 90?” E as “perguntas incalculáveis” continuam: o *Orfeu* (sujeito-poético) põe-se em interface com Cazuza, Arnaldo Antunes, Lobão e um mercado que “abre e fecha suas portas confortantes e recondicionadoras” onde a “sobrevivência é um jogo de morte e máscaras”.

A cultura e o poder econômico visando interesses próprios por parte dos que os detêm, isso o inquieta, mas ele percebe algo nos *Outros Orf’eus* da *nova geração*: eles não se pretendem “vítimas nem heróis”, porém estariam no limite do nada e tendo, ainda, diante de si a pergunta “que país *continua* sendo este?” O texto se posiciona a favor da juventude em pleno instante e embate, fenomenologicamente, de olho aberto e aceso, observando que os novos Orf´eus desejam porque intencionam e aí estaria uma luminosidade reinventada num tempo- fragmento onde o esforço da desconstrução já se tornou passado ou cansado.

“A raiz da cultura é a atividade espiritual, são os atos do espírito que formam as bases das ciências e da cultura, no dizer de Husserl” como sugere ALES BELLO.[127] E é mais ou menos por este viés que se esboça a visão jomardiana sobre esses jovens dos anos 90. Do ponto de vista experiencial ele está junto com esses *Outros Orf’eus* também e este contexto interpessoal se dá no reconhecimento da dimensão espiritual constitutiva da pessoa. Corpo, psique e espírito interligados em *corpo vivo*. Rejeitando fazer coro com as “massas” manipuladas por certa ideologia (que não respeita a liberdade do outro).

JMB retrata como saída a união de pessoas, o coletivo, a “comuna”, comunidade. De olho na reciprocidade, nos vínculos psíquicos e espirituais, ele faz a crítica a quem quer apenas afirmar a si mesmo, causando danos aos outros. Essa poeticidade exalta assim o conviver de gerações e diversidades. Eis o espírito deste *Outros Orf´Eus*. Trata-se de sentir-se uma comunidade, caracterizada sobretudo por uma atitude espiritual onde cidadão é aquele que constrói a polis. O ser humano enquanto fenômeno, ou seja, como ele se mostra. Dentro dele, então, todos os atos, que são também fenômenos, se manifestam. O estudo do sentido de ser humano, da relação com os outros, da corporeidade, exige uma visão que interseccione vários saberes científicos e filosóficos. Assim estes moços

> não explicam nem desexplicam [...] aos professores de arte ou críticos de passagem, / a tarefa transitiva, descritiva e compreensiva. / Intransição pode ser tudo que está além do / trânsito permitido pelos olhares catalogados e/ percepções estereotipadas. Além das terras e mares / em transe dos verbalismos./ Semiótica além das semiologias. Olhar em abismos[128]

Com uma filosófica poeticidade de viés *órfico-pedagógico*, diante do fenômeno da existência humana, dá-se o mergulho nos atos, vivências para apreender-lhes o fenômeno, as características que os constituem e que os rodeiam. O texto jomardiano demonstra que a consciência deve acompanhar todos os atos, balanceando os estados de ânimo dos homens que têm como elemento fundamental a experiência. Alternando atração e repulsão de elementos contraditórios o Orfeu prepara-se para recolher a antilira no estojo dos dias que se anunciam.

CAPÍTULO 3
ATENTADOS POÉTICOS (2002)

Com a publicação do livro *Atentados Poéticos*, JMB reafirma que o pensamento sem a intuição estaria vazio, e esta tem que negociar com os "conceitos", pois a sensibilidade que não pensa e o entendimento que não intui têm que de algum modo se complementar. Entendemos que o fator decisivamente socializador da memória é a linguagem e que tanto a literatura de imaginação quanto os escritos científicos ou filosóficos dependem do mundo e ao mesmo tempo contribuem para o fortalecimento de uma sociedade, por assim dizer, *imaginária* e habitada por leitores do amanhã e autores do passado. Nesses *atentados* o racional que brota das intuições jomardianas lê o mundo como fruto desse entendimento, mas a reflexão é também abismo de espelhos, onde esta linguagem enquanto ligação de conceitos e ação planejada, exercita-se na (re)construção do ser sob o tropo da reflexão como agulha imantada no seu fazer-se, usando outros textos e pensamentos como se fossem refletores no teatro da paz e da guerra (corporal, intelectual), no enfoque do desejo, do prazer; montando (e desmontando) mecanismos de sobrevivência na investigação do conteúdo da vida e deslocando o lugar da resposta enquanto solução final diante da pergunta, no mergulho até o núcleo das representações. Assim a experiência interna enfrenta a externa em "corpoeticidade" enquanto forma de intelecção e o ser do sujeito-poético assume aí o seu caráter volitivo. É ser que quer. É corpo e mente em concreção de querer, em plena motivação. Faz-se sujeito-poético que pressente a vontade enquanto coisa-em-si dos fenômenos e o corpo no exercício com os outros corpos, abrigando esta vontade, no erotismo que pulsa, nos sentidos que atiçam.

Na produção dos atentados poéticos jomardianos os arquétipos e as forças da natureza se confrontam no plano urbano, intelectual; ideias que vão se pluralizando nos fenômenos representados poeticamente a compartilhar com o leitor o sofrimento e o êxtase passageiro, a felicidade conflituosa, a insatisfação, a vida no limite da contemplação estética, da invasão da consciência pela eternidade diante do fugaz. É poesia enquanto corpo em interface com as grandezas e mesquinharias. "Corpoeticidade" dinâmica em liberação violenta no jogo linguístico para apresentação de ideias, este *gozo excelso* (não ligado nem à *ética normativa* nem *estética prescritiva*). Corpoeticidade solidária diante do egoísmo, negociando com a crueldade, versejando que nenhum nada é absoluto. Nela o sujeito se faz objeto enquanto reflete, *frui* a si mesmo, em meio à reflexão (sobre diversas situações). Enfrenta desventuras,

relata aventuras, usa o humor com seriedade que registra a busca do prazer, o "sim" à vida em seu jogo de abismos, exercitando-se também entre o logos mítico (homem na *physis*) e o logos poético (homem concebido como ser à parte).

Apresentaremos nossas constatações sobre a poética jomardiana desenvolvidas até agora:

1. O isolamento dos poetas nos dias de hoje pode ser quebrado. A atitude jomardiana em poesia não se destina a um passatempo sem utilidade numa sociedade que cada vez mais se deixa fascinar pelo tecnicismo (estranha a educação que transmite mecanicamente o saber).

2. Instaurando o olhar renovado a cada texto, no sentido heraclitiano, é poesia que se alia à Educação, no que diz respeito ao processo de aprendizagem. Trabalha com o papel de aprendiz/*ensinante*. Estimula competências e uma cumplicidade através de uma interlocução mais ampla com o leitor.

3. Flerta com a fenomenologia. Observa o ato. Valoriza o modo de ver, a competência imaginativa (ato cognitivo aliado à imaginação, enquanto forma de conhecimento objetivo) que não quer se iludir ("não me engane, nem se engane"). Questiona, dentre outras coisas, a arrogância da ciência, da *doxa* e do militante.

4. É poesia que negocia a excentricidade, discute a questão da tábula rasa praticada pelos que detém o poder diante de certos problemas. Neste sentido é antirreducionista. Impede que a palavra coagulada domine o discurso.

5. Transcreve novidades, mesmo antigos temas tornam-se provocantes. Promove diálogo entre estilos: vem desde o cinema novo, contracultura (contra a *Kultura*), concretismos, tropicália, fazendo-se independente.

6. Nega privilégios a uma casta de intelectuais conservadores. Valoriza mais o conhecer, do modo paulofreiriano, através da 'disponibilidade'. Trata o gregarismo com cuidado, valoriza o indivíduo. O homem não é "peça" da engrenagem capitalista. É ser pensante que pode desestabilizar *tiranias* (que se mantêm no poder através da farsa).

7. O olhar poético jomardiano aponta o novo a partir do reconhecido. O *abismo essencial* seria o *buraco* diante da certeza absoluta, da obviedade, da dissimulada barbárie urbana, da tecnocracia e política de certos projetos que otimizam resultados, mas deixam o cidadão alienado ou impossibilitado de escolher.

8. É a voz de um sujeito-poético eclético no exercício da liberdade em relação à responsabilidade, satisfação, superação das desigualdades, que não hesita em repartir estratégias de conhecimento e dar acesso à verdade, ou pelo menos a uma análise fenomenológica através do questionamento de certos padrões comportamentais (ou

governamentais) em poesia que não subestima o seu leitor, que é não-sectária e inclusiva e que com sua imageria questiona o estado de inquietante familiaridade imposto a certas situações. Trabalha com a fusão de vários gêneros textuais.

9. Com o falso e verdadeiro trabalhado ludicamente, até com argumentos irrecorríveis, o poeta-filósofo ergue-se na urbe, aposta nas mudanças incessantes. É insubmisso. Rejeita o utilitarismo social em seu grau de *descartabilidade* do homem enquanto coisa. Estabelece conexões entre o novo e o conhecido. Propõe a ação.

10. Vai além do empírico e faz o registro da intuição (através da poeticidade). Defende-se e se oferece ao mesmo tempo.

11. A memória se dá no registro poético do fato desconstruído, na escritura jomardiana. Memória entre o antes e o depois, memória-devir, onde a face do todo se renova.

12. Esta literatura trabalha com ansiedades, busca ressaltar as finalidades humanas em oposição ao imediatismo urbano na virada do século. Aí sim é que ela repensa a relação social em termos de linguagem (poética).

13. Acompanha várias vanguardas, mas não se deixa aprisionar por programas. Faz-se *vanguarda permanente* (ruptura de si mesma), corre riscos não teme o ridículo, autoquestiona-se.

14. Lança a hipótese de uma nova poética, explorando vários estratos na totalidade da sua representação, potencializando seu *escreviver*, esse termo que sugere novas fruições do poema (não só sensações ou emoções, *poema-veículo* contestatório e não exercício unilateral, reafirmando o que todos já sabem). Sugere poeticidade performática (*Abismos da Pernambucália, Tal e qual, nada igual, Arrecife de Desejo, Inventário de um feudalismo cultural* e outros textos de JMB que já se transformaram em teatro, performances, enfim: registrados em película, vídeo, CD, confirmam esse caráter, como já discutimos) alargando as possibilidades de produção e recepção do discurso e das formas poéticas.

Eis o pensador e seu ofício, as relações entre sua obra, a memória e a sociedade brasileira no século XXI. JMB opta por estilhaçar o espelho, mergulhar nos abismos (questionamentos) da poeticidade em busca dos sentidos possíveis e reafirma o estímulo à reflexão como proposta essencial nos seus textos. Um *escreviver* mais livre onde sujeito e objeto se abracem e se reconheçam e dissolvam isolamentos. Sustentado uma *heterologia* nos moldes bakhtinianos. A promover *atentados*.

3.1 Guattari lê alguns Atentados poéticos jomardianos

A esquizoanálise jomardiana, já mencionada em capítulos anteriores, se faz também como se pensando por elipses, entre a prosa e a poesia sobre a cultura brasileira num universo de citações e referências, apresentando um caráter aproveitador ou provocador, como sugere o fantasmático Jean-Paul de Beauvoir nas "orelhas" do livro *Atentados Poéticos* (2002). JMB lança mão dos "conceitos flutuantes" inseridos "existentivamente", no cotidiano. Os textos deste livro em tudo se assemelham às aulas "antiexpositivas", debates ou "conferências performáticas" proferidas por ele, que a partir do lançamento deste livro reafirma o lado combativo de sua literatura: "Nosso lado – meu e de Simone – panfletando o *Libération* no Quartier Latin". Acrescentar-se-ia aqui, o gênio da *pop art*, negociante de instantâneos, Andy Warhol, distribuindo pessoalmente números da Revista *Interview* ainda nos anos 1980, ou mesmo o próprio Sartre a panfletar. Na "militância", em diálogo com a criticidade. Sem medo de se expor, munidos com propostas de integração e responsabilidade. Warhol com o capitalismo, Sartre com os proletários.

Essa "antologia" (*Atentados poéticos*) está entre a coletânea e o caleidoscópio, segundo os seus editores (Editora Bagaço), é, mais uma vez, "revisão e releitura" de textos "harmoniosos e dissonantes" já publicados antes, possuindo também um número considerável de inéditos em livro. A poeticidade jomardiana continua diálogos com seu experimentalismo na zona fronteiriça da crônica com a *pop filosofia* (filosofia para todos). São quatro partes autônomas, sendo a última em caderno de bricolagens.

Desmontando as máquinas sociais que operam no núcleo da subjetividade humana, na sua sensibilidade, essa escritura respeita a heterogeneidade dos componentes que concorrem para a produção da subjetividade e trata até da resingularização, do uso da mídia em diálogo com o capitalismo, numa compreensão, por assim dizer, polifônica (heterogenética) da subjetividade. Pratica a ecologia mental e ecologia social. No seu texto a atividade e a responsabilidade levariam em conta as instâncias de subjetivação coletiva no jogo da *matéria de expressão*. Oferecerece também aos possíveis excluídos e/ou *interditados*, possibilidades diversificadas de recompor uma *corporeidade existencial*, de sair de impasses repetitivos (quase esquizofrênicos?) diante da repressão social. JMB propõe uma relação mais autêntica com o outro, quer autenticidade existencial, liberdade de jogo, gestão mais democrátiuca do *jogo*, enfim: interlocução. Ele faz "transitar as ciências humanas e as ciências sociais de paradigmas cientificistas para paradigmas ético-estéticos", lembrando Guattari ao abordar o contexto da heterogênese[1]. Como por exemplo, na primeira parte dos

Atentados Poéticos, intitulada *Memórias roubadas*, têm-se num "itinerário de afinidades eletivas", "poemações", "filosofemas", cortes epistemológicos, interferências, homenagens, recortes e colagens verbais (que lembram Oswald de Andrade, em alguns dos *poemas cabralinos*). Neste ideário, pensamento em processo jomardiano, o leitor é convidado a redescobrir associações.

No segundo módulo do livro, "Poeticidade em trânsito", ele lança mão de algo próximo a uma linguagem *para-jornalística* sobre temas-problemas tais como *imanência e transcendência* ou ainda enigmas da poeticidade e da democratização cultural. Tal "cartografia" (feita de demarcações cognitivas) de JMB é também posicionamento em relação aos seus afetos e angústias. É expressão do regime dos seus agenciamentos de subjetivação. Exibe o indivíduo em intersecção com o grupo social, é choque do inusitado (diante das co-gestão da produção de subjetividade) e enfrentamento do autoritarismo em qualquer matiz, superposição de subjetivações (heterogêneas), aproxima-se da ***esquizoanálise*** (Deleuze e Guattari: compreender a realidade em "todos" os seus processos e "superfícies"); "liberado dos grilhões familiaristas, mais voltado para práxis [...] Inconsciente de fluxo", como GUATTARI define o papel do artista que "toma dos seus predecessores e de seus contemporâneos os traços que lhe convém [...] [em] método cartográfico multicomponencial" [grifo nosso][2], apreendendo a subjetividade em sua dimensão de criatividade processual, buscando novos campos de referência. É o olhar duchampiano (onde o consumidor se torna co-criador) que vai marcar os atentados jomardianos. O que muitas vezes leva a riscos como os apontados por Anco Márcio Tenório Viera, professor da UFPE, que em depoimento à cineasta Luci Alcântara por ocasião das gravações do documentário *JMB, o famigerado*, nos lembra (em relação aos *atentados*):

> Os atentados nascem a partir de uma leitura político-social-cultural daquele momento que Jomard está vivendo. Tanto é que praticamente toda semana ele tem novos atentados. Então se você não estiver sintonizado com o seu momento histórico, muitas coisas que estão lá nos atentados vão passar desapercebidas. Eles, muitas vezes, estão enquadrados num momento histórico, certo? Eles são expressão de um momento histórico. Acontece que passado um ano, dois anos, três anos, você vai ler os atentados e muitas vezes você não entende o sentido porque há a descontextualização. Então, os atentados de Jomard têm essa flutuação. De alguma maneira, eles são dependentes de um referente, de algo que é externo a eles. Então, às vezes esse referente se perpetua, às vezes não. Aí reside a dificuldade que às vezes as pessoas têm de entender os seus atentados.

A terceira parte do livro intitula-se *Replicantes mitologias*, nela a libido jomardiana continua perseguindo e sendo consumida pelos monstros sagrados de sua geração. Há também

os "textos de caráter ensaístico", em que se encontra o humor mesclado ao sentimento trágico da existência (sua "nuclear motivação"). A quarta parte é o caderno de Bricolagens feitas pelo próprio JMB, em colaboração com João Denys Araújo Leite.

Já no primeiro texto dos *Atentados,* o eu-poético causa estranhamento quando pergunta o motivo das pessoas se agarrarem ao presente, como se seguras à beira de um abismo de "anteriores pesadelos diuturnos". Aqui, no trato dos agenciamentos existenciais, o que fica em destaque é a apreensão particular e multívoca do tempo e das relações existenciais. O texto exibe um tom emergencial na relação de captura, vigilância, numa escritura que troca o sentimento relativo de unicidade por uma poeticidade que tudo move, em atitude inquietante diante do mundo e dos outros a partir de um *eu-nós*.

> Só existe o que estou, e o de onde vim [...] e o tempo que levou uma rosa indecisa / a tirar sua cor dessas chamas extintas / era o tempo mais justo [...] seu grão de angústia amor já me oferece [...] Só os iniciados compreenderiam essa nuance de vício e esse refinamento de vida.[3]

O que temos aqui? Ao unir Bráulio Tavares, Drummond e Clarice Lispector, respectivamente, a intertextualidade jomardiana, em reescritura significativa, retoma os textos matrizes que funcionam como "atractor", "no seio do caos sensível e significacional" (do poeta), para usar uma expressão de Guattari. Há uma intervenção jomardiana, os "originais" se bifurcam. O atentado desterritorializa, reterritorializa, dissolve antigas territorialidades, em ***catálise*** *poético-existencial* dentro da discursividade escritural. É ruptura ativa, processual dentro dos tecidos significacionais. Isto está exemplificado, por exemplo, neste seu texto:

> Amemos nossa caveira breve. / Somos estrangeiros / onde quer que estejamos. / Amanhã não existe [...] que pode o derradeiro ser de quem finjo ser? [...] sempre serei outro [...] terei uma dobra. / E basta. E sobra […] Vai inconsciente. Vive inconsciente. / Dorme, porque todos dormimos [...] vida social dormente [...] tudo se interpenetra / A leitura dos clássicos, / que não falam de poentes, tem-me/ tornado inteligíveis muitos poentes [...] sem sintaxe não há emoção duradoura[4].

As dobras são as dobras do ser na expresão da linguagem, do ser estrangeiro em todo lugar, no entorpecimento social, tangencial, a sintaxe que torna o absurdo inteligível e sem necessidade de resposta única. O eu-lírico jomardiano na voz de Fernando "Ricardo Reis" Pessoa, para logo recompletar-se no desassossego de Fernando "Bernardo Soares" Pessoa. Pairando sobre isto está a rimbaudiana inquietação do eu ser outro, confirmando a intenção desses *atentados* contra a serialidade, singularizando a cópia, refazendo nos moldes de

Duchamp, no seio da sociedade produtivista. Tal *recomposição* se dá na escala dos jogos de linguagem.

Isto também se dá no *atentado* a Francisco Bandeira de Mello, (primeiro poeta que ele conheceu *pessoalmente*), onde o eu-poético sugere, retomando o tema dos abismos, que não despertamos do sono, os abismos seriam os nossos olhos, nossas memórias, nós mesmos que existimos. *"Náusea das Náuseas /misere me".* Refunda-se a problemática da subjetividade, o sujeito-poético instala a polifonia e enfrenta a modelização sistemática. Essa escrita revela a intencionalidade na relação entre objeto e sujeito no jogo das interfaces, trata de uma liberdade fragmentada (a *completa* ninguém desfruta): "começamos oprimidos pela sintaxe e / acabamos às voltas com a Delegacia / de Ordem Política e Social, mas, / nos estreitos limites a que nos coagem / a gramática e a lei, / ainda podemos nos mexer", como está no diálogo que trava com Graciliano Ramos (e talvez com o *Em liberdade,* de Silviano Santiago). À crítica ao maquinismo como um todo em seus avatares sociais, semióticos, une-se a proposta de intensificar a autonomia vital, o poder singular de anunciação, a "consistência enunciativa", o influxo, o humor, as representações mentais, individuais e coletivas das "máquinas desejantes", as críticas aos *jogos* da lei e da gramática. Esta poeticidade quer desmascarar o agenciamento maquínico, e a partir daí garantir a vitalidade humana (sem garantias: o eu ainda é humano neste *maquinismo,* tenta deslindar a "relação pática").

Mesmo concordando que só nos casos anômalos a mímesis em JMB pode ser tomada como produtora de semelhanças, notamos que a potencialidade aí se cumpre no sentido da produção da diferença e também que a não-utilização da "energia" do original, ou ainda o emprego desta no sentido oposto, ofereceria algo não-semelhante, ao objeto criticado, por exemplo. Em seus *atentados* o que se percebe é a libertação da mímesis, da subordinação à semelhança. Não se trata de simples intertextualidade, ou ruptura com o modelo dos gêneros literários e sim da apresentação da verdade como responsabilidade engendrada. O que pode ser lido como uma crítica ao controle do espaço de manobras do imaginário.

A representação da realidade através do texto artístico se dá na captura da realidade, enquanto fenômeno, através da suspensão dos condicionamentos, detectando os períodos de estagnação e recomeçar (de certos agenciamentos maquínicos). A repetição como farsa é denúncia que busca estimular o pensamento crítico. São estratégias, fissuras, buracos e *abismos* que são aplicados sobre as "identidades funcionais" (não garantidas) e questionam o agir dessas "máquinas vivas", em seus "desvios" e "alisamentos".

Os modos ontologicamente heterogêneos de subjetividade, em domínios de "alteridade múltiplas", domínios de ***alterificação***, aparecem na poeticidade jomardiana em termos de alteridade fractal, em jogo de correspondência sistêmica, à sombra da grande máquina, se projetariam as pequenas. Cabendo ao poeta representá-las, desmontá-las / remontá-las / figurativamente, em meio à impossibilidade de fundar uma traduzibilidade geral dos diversos componentes de referência e de "enunciação parcial de agenciamento" onde o significante estrutural se impõe de modo despótico. As máquinas semióticas proferem ordens de movimento e parada, acionando a "passagem ao ser", mas a transversalidade, o caráter não discursivo de alguns comandos não impedem o poeta na sua marcha de redescoberta das diversas formas de ser do ser, buscar o processual, o "polifônico, singularizável, de texturas infinitamente complexificáveis, ao sabor das velocidades infinitas", para usar termos de Guattari (1992)**,** quando trata da *caosmose.*[5] O texto jomardiano, de forma um tanto psicanalítica ou filosófica, no que estas duas tiraram, talvez, da poesia, trabalha o conceito do "ser para além", "para-o-outro", que faz o existente tomar consciência dos seus limites no agora e aqui, na pluralidade dos seres, que "são", não apenas para si, mas em relação com a alteridade do cosmos e aí o diferenciado e o *indiferenciado* coexistem no seio do mesmo *caos*, em velocidade infinita: "um contra os outros e um com os outros" e nesse "mundo de coação semiótica", infinitizado por outros mundos, dar-se-ia o "engendramento de novos campos do possível". Retomar o texto do outro para analisá-lo, revê-lo, exibindo múltiplas possibilidades de visão e de comportamento, não exclui a delicadeza, como no atentado jomardiano intitulado *Guimarães Rosa,* que vai buscar na prosa do mineiro, a poética da existência.

> O que é de paz, cresce por si [...] o passado no futuro [...] nem eu queria me lembrar de pertencências, / e mesmo de quase tudo quanto fosse diverso, / eu já estava perdido provisório de lembrança [...] acho que não queria mesmo nada, / de tanto que eu queria só tudo [...] queria era ficar sendo! [...] eu não-podia me firmar em coisa nenhuma, / a clareza logo cessava. Eu? Outros?[6]

O eu "não-podia", hifenado, alerta para o terreno movediço da identidade, do ser. O "eu" e o "outro", a relatividade ontológica (inseparável da realidade enunciativa) negociando tempo, espaço e energia, é relativizada num real à beira da dissipação (a todo momento) do ser na sua multiplicidade intrínseca, intensidades existenciais singularizadas, cujas existências são de difícil representação e os *viventes* mal (ou nunca) conseguem vivê-las plenamente. O texto de Guimarães Rosa é retrabalhado no sentido de *desdobramento*. É como se o eu-

poético procurasse a si próprio através do contraste, da luta dos contrários, intuísse que a natureza ama esconder-se, ama enganar-nos. Harmonia aqui surge como um monte de coisas atiradas no chão e ainda não recicladas. "Eu me procurava a nós próprios", isso também pode ser constatado no atentado *Heráclito de Éfeso*. O pré-socrático Heráclito, é autor que "persegue" JMB, segundo o mesmo declarou, em depoimento a essa tese. Enquanto no texto sobre Graciliano ele discutiu a censura e em Guimarães a questão da "viagem com a linguagem", no texto seguinte o poeta e crítico paraibano Hildeberto Barbosa Filho, é retrabalhado:

> sempre está comigo / a minha imagem. / Nunca no meu verso, / outras paisagens. / Procuro palavras / porque sou exilado. / Minha paixão é palpável [...] nunca saberei quem sou: / ó Hildeberto, Hildebarthes! / Habitar a mesma casa e regar/ com o nada a mesma fantasia. / A poesia deve ter a sordidez da prosa / nunca a beleza dos seus truques. Sempre anda comigo / a minha imagem/ ira de viver[7]

A interface suscitada por JMB, nesses *atentados poéticos*, retrabalha as fronteiras, entre o virtual possibilista (o ambiente como fornecedor de *possibilidades* e não determinista) e o atual necessário, em meio à homogênese do generalizado equivaler. O sujeito-objeto que não busca o intimismo na sua literatura nem truques ou fantasias, enquanto exílio compartilhado. Ao unir sua voz à de Hildeberto, ainda faz o trocadilho com Barthes, sugerindo um desdobramento mais amplo. Barbosa Filho, em depoimento à cineasta Luci Alcântara (*JMB, o famigerado*, 2010), declara:

> Olha eu conheço Jomard há muito tempo [...] temos uma correspondência que nós chamamos de incorrespondência [...] cartas também sinalizam para um debate cultural que envolve as artes, a literatura, o cinema, o teatro aqui na Paraíba e no Nordeste de uma maneira geral [...] Essa correspondência começa praticamente com a carta dele do dia 7 de fevereiro de 1983 e se prolonga até 2000, porque depois entramos nessa fase do **e-mail**. Era uma correspondência muito intensa: duas a três cartas por mês; cartas longas de uma, duas, três páginas.

Nessa conversa visceral entre dois intelectuais, tem-se um documento cultural para aqueles que se interessam sobretudo pela arte, pela discussão estética. Nota-se aqui mais uma vez a intensidade com a qual JMB se relaciona intelectualmente. Desde o professor universitário até o mais excluído dos cidadãos merecem sua atenção, suas observações sobre cotidiano e cultura.

Noutra coisa a ser notada: nos *atentados* é como se a melancolia fosse a tristeza que se tornou leve e o humor, o cômico quando perde o peso corpóreo pondo em dúvida o eu e o

mundo na rede das relações que os une. O amor, a responsabilidade a desestabilização dos universos de fixidez de certos conceitos, a metamodelização presente no próprio cômico vão, no caos povoado dessa poeticidade, exibindo a problemática da função existencializante no sentido de levar o leitor até o reexame dos problemas dos significados e da delimitação dos territórios (constituição dos territórios existenciais); a participação do pensador da cultura na sociedade confronta-se também com consistências de conteúdo não-discursivos e é também em pequenos gestos (que poderiam passar desapercebidos) que ele exercita a verbalização (dos modos páticos não-discursivos) da "apreensão ontológica". Esse agenciamento heterogêneo, atravessa diferentes componentes semióticos, promove a tensão valorizante entre eles, questiona os componentes dominantes e sua poeticidade atua como agenciamento de semiotização, em textura hipercomplexa, dentro do caos essencialmente dinâmico, o que nos faz lembrar a *caosmose* analisada por Guattari (1992), que sugere que se tratando do percepto e do afeto estéticos, existiria um tipo de "duplicação", uma simulação, que reencenaria e/ou reinterpretaria, sem cessar, a potencialidade criativa do caos. Como neste atentado *João Denys*:

> Se a rosa-flor da retórica – apodrece / cantarei os desesperados mas sobretudo / os mansos, / que jamais chegarão aos céus / pois já se habituaram ao convívio de todos / os infernos. / Se a rosa-flor de retórica – fenece, / cantarei os que, tombados, dançam no abismo / apavorados/ Cantarei os que, calados, morreram sós / e assassinados […] Falo de les enfants / terribles [...] sans paradis [...] meninas em primavera, de mamilos e bocas entumescidas [...] carne tenra e cálida / da infância. / falo desse projeto de vida [...] falo do mundo [...] não falo em complexos de castração [...] falo de mulheres no fogo de outono. / Falo na mais obscura poeticidade [grifo nosso][8]

Nota-se o desvio, a análise da perversão através do insinuar-se do jogo erótico, sempre posto em dúvida, em *esquizoanálise*: a infância, o gênero, tudo vai se entrelaçando em enunciação, paráfrase, paródia, intertextualidade, *desterritorializando, reagenciando* o texto base, reterritorializando-o, buscando até elementos não presentes no original, liberando uma gama de possibilidades. Esse remanejamento brinca com o ponto limite. O trabalho esquizoanalítico aqui consiste discernibilizar, através do poético, os componentes que estão postos em jogo e seus correspondentes universos de referência. Utilizando-se o conceito de esquizoanálise em relação à obra jomardiana (em relação à composição da mesma por parte do autor, ou a análise que aqui se propõe sobre ela), nossa tese quer provar que há a experiência com a "descentralização do sujeito" (e com determinados focos de linguagem). A poesia de JMB trabalha a incapacidade da maioria das pessoas em enfrentar certas questões,

transformando-se assim em "vítimas" (e "algozes") do pensamento hegemônico imposto por um sistema social, sistemas de valoração (que inclui a mídia, por exemplo), que devem ser rompidos com urgência; no texto acima ele intertextualiza ferozmente o texto de Denys, com miradas no Novo Testamento; meninas (em primavera) e velhas (outono) são transcritas em sua relação com o falo.

JMB, em meio à finitude existencial sugere a potência ativa, uma antropofagia em forma com "felizes digestões", "vampiros trocando carótidas entre si" e que nesse "moto perpétuo de devorações" seria escassa a diferença entre criar e citar, construir e bricolar.

Preservando sua visão própria, o uso da *intertextualidade*, em JMB, busca antes preservar uma *heterogeneidade radical*, atualizando certos textos e contextos, transversalizando-os em enriquecimento processual de diferenciação, não tendo como função primeira a *explicação racional*. O próprio discurso é objeto de estratégias em remanejamento contra o *assujeitamento* promovido por certas instituições, é por esse viés que essa poeticidade dialoga com os outros *textos*. A fratura social exposta vem então como denúncia e terapia contra as reduções eidéticas da fenomenologia (em contradança com a "psicanálise selvagem", praticada por um não-especialista) colocando a existência entre parêntesis, buscando no fenômeno a essência (JMB faz o contraste disso). Sempre haverá subjetividade? O real aqui não é o que se põe diante do sujeito-poético e exige dele uma linguagem que o torne mais transparente, nem o que se embaralha em uma cadeia deslizante de significantes, promessas de sentido. O real, na esquizoanálise jomardiana é isso e aquilo, desafios da mímesis, algo que está aí e algo que se constrói, entre a imitação ou invenção, na interminabilidade do sentido (não necessariamente indecibilidade), os atentados jomardianos seriam (re)leituras *intermináveis*, desafios da análise.

3.2 Recife melhor do que Paris: Humor e Pathos ou o duplo como estigma

> Conheci Jomard em 1968. Fomos para uma noitada depois do show e passamos a madrugada bebendo, conversando… aquela coisa muito, muito animada. Na volta, antes de cruzarmos a ponte que liga o Pina ao centro do Recife, paramos e eu disse: "Recife parece Paris". Quando eu conheci Paris, eu disse: "parece o Recife". Eu próprio, hoje em dia, não acho mais. Era algo que você sentia em Paris e sentia no Recife e não sentia em Salvador. (Caetano Veloso, em depoimento ao filme *JMB, o famigerado*)

O tempo e a superposição das lembranças são tratados pela voz poética jomardiana que não se limita a descrever as coisas, em fornecer-lhes um esquema de linhas e superfície, pois as pretensões realistas seriam as mais fora da realidade multívoca (tais pretensões realistas, em JMB, surgem criticadas como estética que corta bruscamente toda a comunicação de nosso eu presente com o passado, do qual as coisas guardavam a essência, e com o futuro, onde nos convidam a gozá-lo de novo). No atentado *Marcel Proust*, no qual a *recherche* proustiana retomada por imagens e o fantasma da *belle époque* são exorcizados, JMB aborda o tema e faz sua análise do autor francês (que aqui lhe serve de base):

> Revendo algum objeto de outro período, outro rapaz surgirá. E minha pessoa de hoje não passa de uma pedreira abandonada, / que julga igual e monótono tudo quanto / encerra, mas onde cada recordação / como um escultor grego, / tira inúmeras estátuas […] Os livros atuando nisso como coisas, / o modo pelo qual se abria sua lombada, / o grão do papel [...] Veneza, meu desejo de visitá-la. / (Nunca imaginei que o Recife pudesse / ser cognominada Veneza pernambucana).[9]

A matéria do escultor é a recordação, bloco de mármore onde as imagens estão contidas e que vão surgindo em bricolagem. A referência se estende ao poema de Bandeira (cit.: *Evocação do Recife*) e também ao distante Gonçalves Dias, primeiro a intitular Recife de "Veneza americana" ("Transportada,/ boiante sobre as águas"). Mas é Proust que *guia* o sujeito-poético neste *atentado*, enquanto descem em direção às lembranças, não tão perturbadoras quanto certas fotografias, que nos fornecem do modelo uma imagem menos fiel do que a memória. A subjetivação acentuada do impressionismo proustiano ganha novo fórum: Edson Nery da Fonseca, cuja amizade estudiosa com Gilberto Freyre durou cerca de quarenta anos, torna-se o *príncipe de Guermantes*, a procurar a beleza independente do valor intrínseco da obra. A *recherche* neste atentado ainda rejeitaria a "realidade" (enquanto detrito da experiência, subjetividade coletiva). Nesta *recherche* seria *permitido*:

> sair de nós mesmos, / saber o que vê outrem de seu universo […] cujas paisagens / nos seriam tão estranhas como / as existentes na lua ou em Marte […] tantos mundos / quantos artistas originais existem, / mais diversos entre si do que / os que rolam no infinito / que muitos séculos após / a extinção do núcleo de onde emanam […] ainda nos enviam os seus raios[10]

A questão da receptividade da obra e a sensação de estranhamento na busca do outro faz o sujeito-poético apossar-se de mais uma imagem: "E cada criatura que nos faz sofrer / pode representar para nós uma divindade / da qual é apenas um reflexo fragmentário/ e a

derradeira primavera da manifestação". Ele também vê transmudada em alegria a dor que experimentávamos, pois a arte de viver consistiria em servirmo-nos de quem nos atormenta como de degraus, de acesso "à sua forma divina". O Olimpo de Ricardo Reis redivive nessas linhas, ao lado de Proust, o redimensionamento das mesquinharias filtrado pela grandiosidade estética, tornando-se reflexo de um lirismo outro (o proustiano ou o de Pessoa, por exemplo). JMB assim constrói o seu poema *ready-made* onde o próprio original está redivivo e vigoroso na sociosfera onde a cultura apresenta-se como feixe de sistemas semióticos com variáveis capacidades modelizantes, resultando num conjunto de mensagens.

Seria bom nesse ponto, refletir: os sistemas modelizantes primários (línguas naturais) e os secundários (religião, arte etc) se entrelaçam, sendo que o segundo desenvolve-se sobre o primeiro, diminui o grau de predizibilidade daquele, quando nessa plurissignificação os códigos se intersectam, misturam-se. A sintagmática do texto jomardiano se cruza com planos paradigmáticos outros. A língua, enquanto sistema de sistemas, na heterogeneidade semiótica, no processo de semiotização literária (policódigo literário) exercita-se em *aplicação transtópica*, coerência textual global, mais abrangente, cruzam-se lugares, maniqueísmos são postos de lado em nome da multiplicidade. A interdependência em relação ao texto-base resulta na composição de novo conjunto semioliterário, interação de fatores estético-literários. Algumas visões do mundo são assim consubistanciadas no novo texto onde a literatura se reafirma como forma particular de conhecimento em transdisciplinaridade.

A poesia em JMB, defendendo assim *conceitos abertos*, não se tece exatamente enquanto ceticismo epistemológico, relativismo subjetivista ou pragmático, mas exercitando a abertura de conceitos nas relações entre realidade e linguagem, diante de exigência epistêmica construindo, paradoxalmente, dentro da sua heterogeneidade, suas particularidades, suas propriedades, seu funcionamento, predicados, atributos. Ao senso comum com o leitor, sugere estratégias interpretativas, redimensionamento de padrões e significados na valorização e na percepção da realidade. Caberia ao leitor perceber a mutabilidade das coisas, ser capaz de raciocinar em projeção, dando-se sempre conta do ritmo de transformação das situações atuais em situações futuras. É como se JMB afirmasse que não há exemplo de obra literária que fosse puramente poética, e esses *atentados* (poéticos), expostos "ao sol e solo" das experiências, "vida toda linguagem", seriam algo como versos perversos "talvez interjetivo, verso, veneno" ou ainda "língua eterna, teatro de efêmera crueldade", como ele sugere no atentado *Mário Faustino*.

Em artaudiano teatro da crueldade, o sujeito-poético jomardiano resgata o registro do duplo no homem, como um estigma, homem em si e o homem ator social, na cena da cidade /

país que o cerca, dialoga com ele. Os suportes do sistema, que autorizariam ou não tal discurso e tentam estabelecer os termos da relação são apontados como kafkianos e retrabalhados por JMB, em discurso sempre *reatualizável*, com sentido múltiplo. O verso se estabelece no falar abertamente, mantendo o foco de sua coerência, dentre os discursos em dialética relação crítica. No atentado *Mário Hélio*, lemos

> O Recife melhor do que Paris / o Recife dá vontade de morrer [...] recifetodolodo/suicidadentro/cloacapibariberibéri/corrasganeonoturnome soletra/ anonimado corta madrogada. clara [...] / Envolve, ilude, engana, cega, etc./ escondexpõe. / com a lucidez de sol e tresvalarde luz / alegrialude [grifo nosso][11]

Podemos também pensar em *Outras Palavras*, letra de Caetano Veloso (ver Anexos) e que retomando a observação feita por este baiano, Mário Hélio critica Recife. JMB, por sua vez, reelabora os neologismos e ideias dos dois discursos-base. Na duração que lhe permite o texto, ele discute a questão do *pertencer* e de como isso é também discurso. A cidade é aqui amante malvada. É também objeto, e no teatro do duplo, o próprio sujeito-poético que a transgride no fazer dos versos, não entrega à cidade o controle do discurso dele. Desconstruindo a interdição, o poeta desmonta as grades linguísticas, reinventando possibilidades, enfrentando arbitrariedades e anseios. O discurso é resgatado enquanto ritual (inovador) pelo sujeito-poeta-cognoscente, ávido de conhecimento, detentor de um certo olhar (com função social e tomando ao mesmo tempo a si mesmo como objeto) sobre o saber aplicado em sociedade.

Os jogos com os temas da filosofia continuam. Exclusões, limitações e reforços aparecem com maior ou menor recorrência na escrita jomardiana. O nada, o ser, a imagem do abismo, a intuição e a positividade são sondados pelo sujeito-poético em escritura e leitura que especulam a logofilia e a logofobia na rarefação dos discursos, tratados às vezes como práticas descontínuas. O escritor é tratado como profissional da linguagem e o horizonte de sentido se torna, pela palavra, aquilo que no teatro se chama *praticável*, (um tablado transportável). "Palavra: praticável de inseguranças", como é questionado no atentado *Merleau-Ponty*.[12] O horizonte de sentido se torna *transportável* ou o lugar de ação, na metáfora do tablado e do teatro. Percebe-se mais uma vez na obra de JMB uma visão da exterioridade. Tudo vai se tornando desmontável, deslizante de significados e significações em transgressões, rizomas, recuperações, num jogo de referências literárias. O devir, não circunscrito a nenhum lugar do acontecimento, tudo absorve à medida em que se efetiva, faz-

se cesura que rompe posições ortodoxas, interpõe-se entre o sujeito-poético, o instante e as leituras do mundo, em sistemacidade descontínua.

O discurso desse sujeito-poético nos faz lembrar algumas observações de Foucault, quando ele usa a filosofia como "horizonte infinito", uma tarefa sem término e a filosofia como "pensamento inacessível da totalidade", aquilo que poderia "haver de repetível na extrema irregularidade da experiência; aquilo que se dá e se esconde [...] tema da interrogação repetitiva [...] [a] romper com suas generalidades adquiridas."[13] Presente, móvel e inquietante, este tema da filosofia como tarefa infinita, é trabalhado por JMB, um não-conformista. O poeta é mostrado como fingidor de sonhos, a criar as portas do porvir "sonhos amanfletários / de todos os fuzis / desesfumengados / das Américas de todos os gestos / revolugritários [...] neológicas circunvoluções, como no atentado *Moacy Cirne*[14], em referência a autores da poesia processo à literatura de resistência. O texto jomardiano com seus neologismos aglutinadores vai assim do sonho às raízes dos amantes do *panfletarismo* existencialista ("criamos as portas do porvir"). Os *revolugritários* fazem os cinco sentidos parecerem insuficientes para expressar um grito munchiano e o escritor performático, pensador da cultura que, diante de certos interesses e posturas pragmáticas de grupos sociais (em ascensão, descensão, estagnação), reafirma sua impositividade variável, aciona seus sistemas operativos e negocia mutações, dentro do seu *estilema*, seu gosto peculiar, seu estilo enquanto autor / ator social, a registrar a memória, como a*tor* que trabalha com *improviso calculado*.

O estilema (no sentido barthesiano de *gosto* do autor, mesmo que *marcado* pela época) é viés para o versejar dessa poeticidade, como se vê aqui. O nível semântico-pragmático, o técnico-compositivo e o estilístico jomardianos, enfrentam, no seu fazer, as probabilidades e expectativas a partir de cada um dos autores, que têm seus textos "revisitados", já citados (e que são utilizados como base) nesses atentados poéticos, onde ser e tempo redimensionam-se:

> O ante-ontem – não do tempo mas de mim – / sorri sem jeito / E fica nos arredores do que vai acontecer [...] não é possível / encarar o sol, mas apenas a metáfora do sol. [...] E quem não encontrar poesia no / infinitamente pequeno jamais a encontrará no / infinitamente grande[15]

Neste atentado, *Murilo Mendes*, há marcas paratextuais que o ligam ao hipotexto. O processo criativo de JMB envolve a *fusão de horizontes*; o intérprete se inscreve no texto-base, driblando conceitos simplistas de metatextualidade e investindo em novas possibilidades de sentidos. Os mecanismos embutidos no processo desta produção e estruturação, de certo

modo, revisam a recepção, tornando-a ativa, participativa. Os fragmentos originais se reagrupam, às vezes de modo explícito, outras na vertigem de vários estratos. Lê-se aí uma outra literatura *questionando a literatura*. A ação que esses textos propõem é de uma verdade que se constrói a cada momento, em ação artístico-pedagógica transformadora. Não é visão simplista. Os constituintes sêmicos (sentido não só captado pela frase, mas pelo contexto também) dos seus "atentados" funcionam ao mesmo tempo como colagem e espelho abissal. A fruição que trabalha com o distanciamento não deixa de ser sincera. Dá-se a dessublimação da literatura. A relação com o outro é degustada e é como se o medo de nossa própria transitoriedade fosse amenizado numa fantasia coletiva. Esses atentados representam então memórias alheias, roubadas em encontro no qual o indivíduo posiciona-se diante da herança cultural. São textos que exibem a fragmentação presente na cultura (como um todo no ocidente do século XX) que poderia ser representada através de um processo de apropriação e assimilação que não seria secundário, mas essencial dentro das variedades da história cultural.

Nossa tese é que a literatura jomardiana não aponta como confortável nem a cultura homogênea nem a essencialmente fragmentada, o sujeito-poético dialoga com os meios pelos quais se criam as misturas, sincretismos, sínteses individuais ou de grupo, afinal essa diversidade entre homens e ações é permanente. A instabilidade das coisas humanas não admite, em assunto algum, o absoluto, isto é, algo que valha para todos os casos e para todos os tempos, como está no atentado *Platão*, em mais uma *memória roubada*.

Não é tarefa simples explicitar o caráter filosófico desta poeticidade: Platão dizia que onde há mil crenças, a tendência é nos tornarmos céticos, de todas elas. Sofistas como Górgias, mestre ambulante da sabedoria, olhavam para dentro de seus próprios pensamentos. O texto jomardiano anda mais em busca da verdade do que a possui: esvazia dogmas, perfura presunções, tem prazer no jogo dialético; nele o poeta e o filósofo moram numa só alma. Seu método interrogativo sugere uma luta animada. Torna certos assuntos mais digeríveis para mentes não acostumadas às jornadas filosóficas (*pop filosofia*). Atiça o fogo contra as vaidades com suas comparações escorregadias. O festim urbano se faz *ágora* e o tem como porta-voz a desmontar definições; calca aos pés fórmulas, superstições e encantamentos ou leis que *pequem* contra a natureza, cuida do desejo com coragem e inteligência. O problema da ética, um dos seus pontos cruciais, vai cosendo discussões e é no coletivo que estabelece o seu lócus poético.

O extensional e o intensional (veemência, aumento de tensão) no texto jomardiano usam a inversão dentro do campo sintático, semântico e pragmático. Os conceitos de microcosmo e macrocosmo se interseccionam, assim como os fenômenos culturais e não-

culturais em gozo e morte, simultaneamente. A novidade que esses textos propõem, o novo ângulo de visão diante de atuais (e antigos) problemas, revela o modo como se articula a problematização sem resvalar no mero pastiche ou no kitsch. Faz com que os "originais", que servem de base a esses atentados, e o novo texto se interfecundem. O funcionamento dessa máquina poética grafemática (enquanto representação gráfica da fala) é diverso. A interação com signos literários verbalmente realizados e até paralinguísticos (entonação, gargalhada etc.) dá-se em policódigo, heterogêneo a partir do seu fazer inicial, em que valoriza desde o espontâneo (e não e estereótipo, o conservantismo) até a *polimodalidade* dos seus *signos* constitutivos (dentro dos grupos sociais, mas pensamento livre de certas práticas opressoras da sociedade).

No painel poético executado em matizes que não temem o kistsch, tons extravagantes, com toques de um barroco pop, em que a alta cultura provoca o brega, em meio a ironias e dilemas, a voz poética jomardiana faz dos objetos de poder quinquilharias para os que querem experiências estéticas fáceis, retirando-lhe a maquiagem ou maquiando-os com as denunciadoras tintas que expressam a alienação, alinha-os a uma perspectiva onde vanguarda e kitsch se interseccionam, para além da dicotomia mau/bom gosto, em plena transformação. A ânsia de consumo na era da pós-reprodutibilidade, que já negocia o virtual como fonte de prazer no ciclo cultural que agita o século XXI, é criticada por JMB, que não admite submissão aos elementos materiais da cultura. Num texto camaleônico, como são os seus *atentados*, ele reflete seus objetos de análise, incorporando-os, exorcizando-os, digerindo-os em processo de reinvenção perante o esgotamento das experiências.

O eu como um ser, funde-se, nessa representação literária a um eu enquanto vir-a-ser (das várias potencialidades da pessoa), em que o humor não sufoca o *pathos* (inscrito no humano de modo irremovível) e não se deixa calar diante das inquietações do seu tempo, como no atentado *Roberto Motta*:

> Não posso me conformar com esse tempo que faz com que tudo volte ao nada. [...] Os tempos coexistem dentro de mim [...] só existem simultaneidades [...] entre Bergson e Proust [...] a memória, mais do que a apreensão do que passou, é a faculdade que retém aquilo que poderia ter acontecido, aquilo que por um momento se esboça e, justamente porque não aconteceu, jamais passou e ficou para todo sempre [...] faculdade com a qual apreendo e prendo o meu fluxo incessante de ser [...] presente assim mesmo sempre idêntico [...] como é difícil renunciar ao que nunca possuí[16]

Esse texto do antropólogo Roberto Motta (absorvido por JMB) é um dos "atentados" nos quais o sujeito-poético quase não interfere no texto-base (*ready-made* especial).

3.3 Literatura e pensamento na Idade Mídia

A gramática do texto literário jomardiano formou-se numa época de muitas transformações socioculturais sua complexidade semântico-sintática inicia-se dos anos 1960, e se desenvolve intensamente até o primeiro quarteirão do século XXI. A língua nesses textos é submetida a um intenso processo de ressemiotização e o discurso busca interferir de modo efetivo no meio em que é lançado, consubistanciando desvios, valores expressivos, emotivos. Mas não é exatamente um "desvio da norma", que se detecta em tais textos, simplesmente. É antes a proposta de um intercâmbio, contribuição à mesma (norma) no sentido de flexibilizá-la através desta *interferência*. O grau de aceitabilidade desta linguagem passa por "admissibilidade" e "compreensibilidade", tem a ver com uma perfomance linguística do seu autor, que não se intimida ao romper oposições binárias do taxinomismo, das *classificações*, e se posiciona diante da complexidade dos fenômenos. A violação da norma é explorada aí como um mecanismo literário, por exemplo, semanticamente, o uso de frases anômalas, no texto jomardiano afirma de certo modo a autonomia da sintaxe. O trapacear com a língua. Uma trapaça salutar, esquiva, logro que permitiria escutar a língua fora do poder, em revolução permanente da linguagem. Literatura enquanto, tessitura, textura, testemunho. Pois a literatura, antes de ser um corpo ou sequência de obras, setor do comércio ou do "ensino-aprendizagem dialógico", é "grafo complexo de pegadas / de uma prática talvez práxis". No interior da linguagem a língua é combatida, desviada, não tanto pela mensagem de que ela é instrumento, mas antes pelo jogo de palavras do qual ela seria teatro, gesto escrito de teatralidade, como está no atentado *Roland Barthes*. Remanejar o imprevisível que o esquecimento impõe (à sedimentação dos saberes, culturas e crenças) num "constante e intempestivo desaprender" não exigiria aqui nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria e o máximo de sabor possível. A linguagem literária estabelecer-se-ia como "desvio", na busca de uma gramática menos opressora num processo onde cada leitor, cada ouvinte, cada espectador produziria uma *apropriação inventiva* da obra e o texto receberia *co-autorias*. O consumo torna-se assim produção e as limitações são transgredidas pelas invenções em alternância estonteante de vozes; o leitor diante da obra de arte é convidado a recebê-la como um investimento (afetivo ou intelectual) em processo, em *revolições*. Não ficando o sistema literário, mesmo na *idade mídia* (império da propaganda), desse modo, refém do linguístico no desdobrar da ideologia. Vejamos, por exemplo como isso se aplicaria no *atentado* ao mineiro Sebastião Nunes, ligado ao "pós-concretismo" ou neoconcretismo, e que mantinha a Editora Dubolso. Ele tem o seu texto *mixado* por JMB, no atentado *Sebastião*

Nunes, todo escrito em letras maiúsculas e que começa de forma impactante a sentenciar que "SOMOS TODOS ASSASSINOS / O IMPORTANTE É TER CHARME / LIBERDADE É UMA CADERNETA DE / POUPANÇA / PONHA A NATUREZA NA PANELA / A GENTE SE VÊ POR AQUI". E prossegue parodiando alguns slogans publicitários da tv: "SEXO É VIDA. SEXE!"

A extrema ironia cria o verbo sexar, usado em tom de uma exclamativa apóstrofe, aqui. Há uma crítica à mídia que promete o paraíso fetiche "para criar o inferno", e ainda pede que o consumidor sorria e "PROVE O SABOR DE AGORA / PROFISSIONAL OU AMADOR: / QUAL VOCÊ PREFERE? / VOCÊ JÁ CONTOU SUA MENTIRA HOJE?" Assim é abordado o universo dos símbolos e simulacros. "VOCÊ NÃO VAI MORRER DE RAIVA, VAI? / O PROGRESSO É VOCÊ QUEM FAZ. / BASTA UM ANTES E UM DEPOIS. / A GENTE SE VÊ POR AQUI"[17]

O *slogan* da Rede Globo une-se ao de outras propagandas, como a do remédio para antes e depois do consumo da bebida alcoólica. Os ritornelos cravam o poema enquanto encontro virtual ("a gente se vê por aqui", da Rede Globo) e ameaça de morte (STA, da agência publicitária "somos todos assassinos"). A poesia intertextualiza para satirizar o simulacro da vida proposto pela televisão: a mentira, a construção do "progresso" através da "fábula" eletrônica. Este atentado relê a história da cultura e das ideias na *idade mídia*, usa como hipotexto um autor que trabalhou numa agência publicitária e observou aquilo com olhos críticos, na era onde vida íntima e vida pública se confundem. Nunes revela no seu livro de 1980, os bastidores de um agência publicitária, a fictícia *STA*. O texto jomardiano atualiza a crítica original, vinte e dois anos depois da publicação pelo autor. A literatura aqui usa o seu aparato como ótica e se coloca no centro e não na periferia do processo cultural, observa outras mídias e o comprometimento com o sistema comercial, às vezes, inescrupuloso. Longe de uma classificação ou periodização sugere-se aqui classificar a obra de JMB, também, como fruto desta ***idade mídia***, porém dentro do uso de uma metalinguagem crítica. Obra literária como organismo vivo, escapando da militância geral, apegando-se à própria materialidade do texto e não aceitando os grilhões de uma ideologia preestabelecida.

A poesia é usada como estratégia, como mensageira do desvelamento da verdade cuja natureza é diversa, na intersubjetividade, no questionamento da existência, relação de força com a realidade, afinal, como nos lembra Todorov, no seu *Literatura em Perigo*:

> As sociedades ocidentais do fim do século XX e início do século XXI se caracterizam pela coexistência mais ou menos pacífica de ideologias diferentes, e logo também de concepções concorrentes da arte [...] admitindo-se que uma obra de arte fala do mundo, exige-se dela, em todo caso, que elimine os *bons sentimentos* e nos revele o horror definitivo da vida, sem o qual ela se arrisca a parecer *insuportavelmente ingênua*[18].

As ferramentas do autor incluem antropologia e história do pensamento, avançando as fronteiras da literatura, mergulhando em dimensões incógnitas, incitando a pensar, ajudando a viver, (re)descobrindo mundos, concebendo universos, respondendo melhor à vocação de ser humano, em *registros* que trabalham o vaivém entre o trágico e o cômico, poeticizando a história das mentalidades, em percepção fenomenológica. A verdade enquanto linguagem fugidia é capturada sem niilismo nem solipsismo necessariamente, mas rompendo mônadas. Fruindo. Entre o poético, o pedagógico e o político, plena em sua vivacidade. Leia-se este *atentado* sobre texto de Sidney de Sousa ("um dos escritores mais anônimos, de Camaragibe", segundo JMB):

> Inflama o obscuro a imaginação / E aguça os sentidos contidos e fuça / Explode no escuro a lama / Da mais distorcida realidade... // Grandeza febril dos loucos / A antinatureza amarga.// Voz viva e vaga / Acesa e larga, / Quando pulsação ferida. // Anormalidade vibrante, / Instante do grito interrompido ... / Além – infinito insubstancial, / Meu mergulho em espiral no medo. // Membrana amorfa: **Morte**[19]

Aqui o discurso vem carregado de imagens que abrangem, a representação da *agonia existencial*, potência e dissonâncias da voz diante do medo, "no escuro a lama" (enquanto "distorcida realidade"), da situação-limite (morte), sem minimizar o papel da literatura no início do século XXI, em que vigorou uma concepção um tanto quanto reduzida do literário. É literatura traduzindo o conhecimento do mundo psíquico e social, a experiência humana como um todo, através das experiências mais singulares. Já a utilização da filosofia por JMB se dá no manejo de certos conceitos que favorecem abstrações que deixam o leitor mais *ativo*, potenciando seu aparelho de interpretação simbólica, capacidade de interpretação, o movimento cujas ondas prosseguem após o contato inicial. Por exemplo, ao abordar o pensamento da filósofa francesa Simone Weil, JMB retoma o tema do platonismo e rediscute que devemos ter cometido *crimes* que nos tornaram malditos e que nos fizeram *perder* a poesia do universo. A conclusão seria que em toda beleza há contradição, amargura e ausência irredutíveis, que estariam representadas nessas "memórias roubadas" (por JMB)

recortadas e plantadas em solo inusitado. Refazendo-se, tal replicantes, personalizadas a pensar por si mesmas através deste ***scriptor*** de quilate barthesiano.

3.4 O lugar do autor e a experiência-limite Poeticidade em trânsito

A parte dois dos *Atentados* (2002) contém textos (*crônicas poéticas*) que JMB publicou no Jornal do Commercio, *Caderno C*, na segunda metade dos anos 1990, e posteriormente em outros periódicos. Neles, o órfico e o carnavalesco, sem retórica militante nem amorosidade óbvia ou obtusa (em lugar disso uma espécie de instalação abissal e atemporal) se misturam, num momento em que: "restaram as paixões sangradas. Inteiramente imanentes de alegria". Há nestes textos um jogo de paradoxos diante do tema da *crônica*: ideias e divulgação de obras intelectuais. Analisemos um trecho do texto *Imagine outras retóricas*:

> Se você tiver uma ideia trivial, continue socraticamente indagando. Quem sou eu contra mim mesmo? Quem somos nós outros? Nós: cadeias, laços, redes, correntes, recorrentes de nós mesmos? Para quem tanto ego, nego, renego? De corpo inteiro, sem acordo nem consenso? Por quantos fragmentos amorosos de outros discursos à deriva?[20]

De caetano (em *Língua*: "se você tem uma ideia incrível...") até Barthes (*Fragmentos de um discurso amoroso*), discute-se aqui mais uma vez as questões do "eu". A questão psicanalítica toma o primeiro plano: o eu não cede ao supereu e reflete a fragmentação do inconsciente. É na malha cultural que o escritor se atém, o que não significa rede de proteção. Ele questiona o ser em suas aspirações e tormentos, assim como o lugar do escritor dentro da sua própria obra; uma tarefa delicada, se fosse o local como reflexo de vaidade isso seria dispensável, porém o lócus da enunciação, a ausência ou natureza da presença daquele que registra, não deve anular outras visões (do leitor). Não é o olhar o próprio umbigo que interessa JMB e sim o comprometimento com a obra. Esse processo do indivíduo nas malhas sociais é o quadro vivo que o texto jomardiano vai pintando em *inacabamento perdurante*.

A epistemologia jomardiana e o seu modo de usar a poeticidade, podem levar a objeções irrespondíveis. São textos permeados de ideias complexas a tratar da gentileza, afabilidade, desprezo, beneficência, algumas vezes em tom de alegria amparada por um distanciamento crítico, nos abismos, diante da insensibilidade, em sofreguidão, riqueza de expressão contra os argumentos hostis ao retratar a insuficiência humana em se tratando de

felicidade, JMB, desse modo, pratica também o seu exercício em relação à experiência-limite. Vejamos: ao comentar o pensamento de Bataille, Saint-Just e Sade, Maurice Blanchot, no seu livro *Conversa infinita 2: a experiência limite,* sugere que o "poder de verdade" é incomparável e que o pensamento como espetáculo, o buscar o verdadeiro quase ao nível da anedota (quando cada um de nós é ameaçado pelo seu duplo equivocado) é também o pensamento extremo e livre, mesmo que o comentador não seja fiel, pois frases por serem citadas, mudam de sentido: imobilizam-se ou, ao contrário, adquirem um valor demasiado grande, por exemplo, depois de Bataille falar de horror, êxtase, arrebatamento, "só nos cabe falar da nossa inépcia, e mais ainda da nossa mentira e falsificação". Seria experiência-limite: aquela a que George Bataille denominou a experiência interior enquanto a singularidade de um espírito extraordinário com seu poder de interrogação extrema. Blanchot define a experiência-limite como

> a resposta que encontra o homem quando ele decidiu se pôr radicalmente em questão. Essa decisão que compromete todo ser exprime a impossibilidade de jamais deter-se em qualquer consolação, buscando o que falta conhecer na trilha de uma falta essencial, afirmando essa negação radical que não tem mais nada a negar.[21]

Esses e outros questionamentos de Blanchot, remetem a pontos detectáveis na obra de JMB, como se a impossibilidade fosse o leitmotiv do intelectual em experência-limite, movimento ativo pelo qual ele trabalha incansavelmente para dar-se um sentido, recebendo da negação última ainda uma luz entre o ser e o nada, numa espécie de infinito desse entrelugar, experiência-limite, citada por Blanchot como a própria experiência. Pensamento que pensa mais do que o que se pode pensar e até mais do que o que se poderia afirmar, até quando não há nada que se afirme. Um pensamento que escapa à unidade, *não unificando* nem se deixando unificar.

Surge assim também a cidade-partida entre a beleza e a pobreza, perguntando como escapar das armadilhas conceituais oferecidas pelas ilusões da modernidade, num "fim-recomeço" de século, no Brasil, onde impasses e contradições são percebidos e poeticizados por JMB em percepção instauradora, anterior ao jogo de conceitos ou "semânticas conformadas", vida toda linguagem, o autor busca compreender sem racionalizar, na encruzilhada de paradoxos, nos limites e potencialidades do cotidiano. Num exercício de crítica ao projeto "multicultural', aqui posto em *abismo* poético-cronístico, implantado no Recife na "era" João Paulo (2001-2008), prefeito pelo PT, tendo João Roberto Peixe, como Secretário de Cultura, JMB posiciona-se:

> antigas angústias no Marco Zero de nossa impaciente cidadania [...] nem toda imanência é bit ou beat [...] Chico Science continuando vivo. Pelo primado da percepção de novos cantares [...] nem toda imanência é o mangue [...] se orientem novelhos rapazes e meninas do azul-encarnado […] no campo minado das culturações [...] o lugar da alma [...] permanecerá pela ira de viver (HBF) todos os paradoxo. E Chico Science continua tão vivo quanto Gilberto Freyre, Capiba ou Ascenso Ferreira. O tudo e o nada continuarão nos confundindo, alegrando-nos e nos estimulando para outras aventuras entre a prosa e a poesia [...] Em busca do tempo encontrado no terceiro milênio[22]

Novamente a "ira de viver", do texto de Hildeberto, é citada junto ao peculiar questionamento sobre o lugar da alma e da conclusão que nada se deve forçar (nem reforçar) na análise das "culturas" brasileiras (universitária, extrauniversitária, indústria cultural e cultura popular). JMB sugere neste texto a análise como ensaio cotidiano de atualização, exercício de formação ("inclusive deformação") sócio-educativa, "indisciplinar", antiautoritária, antidogmática.

É também contra as imposturas ou pretensões do *eu* que JMB articula seu discurso: nele os limites caem, ou pelo menos nele o *scriptor* está no *limite*, com o futuro tornado presente, na "falta infinita" que é o desejo, na surpresa da linguagem. Aquilo que escapa, esta poeticidade acolhe na "amizade pelo impossível". Ao buscar o que na fala está fora de alcance, é na escrita que ele traça o seu diálogo das existências, o que nos lembra o diálogo que Blanchot mantém com as ideias de Karl Jaspers:

> quando o mistério só se apresenta para ser arrebatado e profanado em intimidade abrupta e silenciosa. A disposição para falar não favorece a reflexão, que precisa de silêncio, tempo [...] pensar é como quis Mallarmé, lançar um golpe de dados [...] dados que lançam alternadamente em face da imensa noite da inapreensível sorte [...] dois parceiros [no diálogo, fala plural] que não jogam um contra o outro, jogando antes um para o outro[23].

Lembremos também que Jaspers é uma das bases do pensamento jomardiano nos seus primórdios. E é nesse duplo movimento, que se reduplica a afirmação evocada na poeticidade de JMB. Diante da exigência de excesso, ou dos furores pelos quais a sociedade se deixa invadir, numa progressão que a atrai para os abismos (questionamentos) é que esta sociedade aparece refletida no mapa destes versos (jomardianos), esse *gentil-homem libertino* que *exercita* seu poder de escritura diante do poder transcendente da negação e que através desse movimento de escrever, quer libertar-se e libertar os seus leitores dos preconceitos. Ele diz (pergunta) tudo, expondo inclusive algumas verdades *duvidosas* do seu tempo ao ridículo. É o cidadão ativo que tem na liberdade de escrever a coincidência com o movimento da liberdade

real que entende que privado de si mesmo (pelas leis sociais) o homem é medíocre, estúpido, com suas paixões acorrentadas, por isso o discurso jomardiano recusa-se a sacralizar com o nome de lei, a força da repressão civil: a tirania está interessada na "moleza do povo" no definhamento da energia, mas tal poeticidade compara-se ao tribunal revolucionário onde as antigas leis foram suspensas e as novas estão em formação.

Esse horror aos preconceitos seria a exigência da razão crítica, a *paixão negativa* que impede o poeta de deixar ficar-se nesses valores facilmente reconhecidos. Nem a frieza do espírito nem o fogo de um coração ardente e sim o riso diante das momices, da tirania que apoia superstições. O lócus desta poeticidade o seu tropo-mor seria do aniquilamento da impostura, através de uma escrita enquanto movimento interminável, cabendo ao leitor, a "furiosa" tarefa de apreciar o que o autor, "poeta mínimo", produz através do que ele, às vezes, chama de *inútil sofrimento*, em notas propositalmente dissonantes da sua poesia-prosa, tecido da vida, simultaneamente poética e prosaicamente em duplo registro, no uso de uma metodologia fundamentada através da dúvida, avesso dos dogmas. Não em dúvida metódica cartesiana, mas em dúvida fundamental (de Montaigne), como ele mesmo justifica.

Por exemplo, em meio a um debate com estudantes do ensino médio e universitários e diante da pergunta "Somos todos joguetes do destino?", ele responde: "Porque não, em lugar de 'joguetes', sermos foguetes do destino?". Rebater com outra pergunta significa ampliar a discusssão e oferecer novas possibilidades. O que reforça nossa tese de que o lúdico comanda o texto jomardiano, na transcendência como "projeto e projétil" de vida compartilhada, na convivência com o mistério do do mundo. Esta literatura dá-se de forma tal que coloca o leitor na posição de contrapoder, instigando-o a um *pensamento instantâneo* e *progressivo* em que os afetos se superpõem aos conceitos (que se espraiam em desejos tanto coletivos quanto singulares) em presença e rememoração, além do tempo cronológico: em toda a verticalidade do imaginário, o velado e a volúpia abraçando-se e talvez apostando no "abismo negro–azul das estrelas" na miragem-voragem de todos os abandonos, esquecimentos e intransigências. Trata-se de poeticidade enquanto rede alternativa de comunicação, recusando o "vitimismo", as "invejas provinciais", retrabalhando conceitos como o da memória enquanto invenção; e aqui retoma-se o tema da harmonia cósmica enquanto um "monte de coisas atiradas" (e o sujeito-poético heraclitianamente pergunta-se "O tempo é mesmo uma criança brincando? Blefando? Flanando?"). E o scriptor segue em projeções e identificações, trabalhando a filosofia enquanto genealogia de conceitos, afetos, desejos, no fazer poético, palavra como fogo e verbo enquanto fagulha e fogueira. Na desocultação das cidades, no mesmo tempo-

espaço da criação ontológica, entre a poesia e a crônica, na *experiência-limite* dos gêneros textuais.

3.5 A Terceira margem dos atentados poéticos: Replicantes Mitologias

Na terceira parte dos *Atentados poéticos*, os próprios textos de JMB são colocados como "replicantes mitologias" (referência às desmistificações barthesianas e também aos textos-ícones da produção de JMB, aqui revisitados), sendo o primeiro o monólogo do filme *O palhaço degolado*, Super 8 de JMB com assistência de concepção de Guilherme Coelho, câmera de Carlos Cordeiro e "apropriações" de um "texto-síntese" de Wilson Araújo de Souza. Uma produção que está intimamente ligada à figura de JMB na qual a crítica ao feudalismo cultural, representado, segundo ele, por Freyre e Suassuna é o mote central. Neste sentido a inclusão deste texto no *Atentados* cumpriria a função da "Antropologia ficcional", exercida dez anos antes no *Bordel BRASILírico Bordel* (1992). "Lutar com o Super 8 é a luta mais vã", afirma o autor (novamente) em intertextualidade com Drummond (no poema *O Lutador*). JMB também relê seus livros *Inventário de um feudalismo cultural* e *Arrecife de desejo*, nesta publicação de 2002, já o texto *Revolver tudo: da capoeira ao frevo computadorizado* apresenta-se em tom de manifesto, ressaltando o que nossa tese chama de "tom-apóstrofe jomardiano": que busca revolver todos os sentidos e múltiplas realidades, encarando as camadas populares enquanto vanguarda popular e promovendo a *ação cultural efetiva* diante de problemas como a miséria ou o prazer, partindo de um contexto concreto múltiplo e contraditório, rompendo barreiras do falso e do autêntico, irrompendo fronteiras, revolvendo tudo singular e coletivamente, numa linguagem que acaricia, raspa, corta, *goza*. E isso se dá como se fosse possível ensaiar a transformação da língua em linguagem. O que antes se codificara em idioma (oral ou escrito) passa assim a ser interpretado como linguagem enquanto produção de sentidos (intercomunicação de códigos verbais e extraverbais).

Na hipótese de que se trata aqui não mais de uma correspondência perfeita simetricamente entre microcosmo (sujeito) e macrocosmo (mundo), rompida pela força reveladora das contradições ("contradiCções") e da remoção de obstáculos à atividade criativa, à liberdade de criar. Dialongando também com conceitos gramscianos, JMB exercita o conceito de *intelectual orgânico*, rompendo hierarquias e se integrando às massas na expansão das diferenciações. Por exemplo: A ideologia do desenvolvimento, tão propalada no Brasil desde o final dos anos 1950, é revista na perspectiva de luta por uma nova cultura

crítica e emancipadora, rewvisão de todas as "modernizações conservadoras", cultura de resistência, sem vitimismos ou heroísmos, a contracultura ou contra a cultura das políticas culturais dominantes, que assume ou acentua um caráter contraideológico.

Voltemos ao filósofo alemão Karl Jaspers (1883-1969), que em seu livro *Introdução ao Pensamento filosófico*, afirma que quem se dedica à filosofia se interessa por tudo, ilumina-se interiormente, ilumina caminhos e que cada uma das respostas filosóficas conduz a novas indagações, como se no íntimo de cada matéria houvesse sempre subdivisões das partículas elementares. Também sugere que em relação à história deve-se dialogar mais do que ser conduzido por ela, nunca a tendo como uma prisão. É algo neste sentido que se percebe no texto de JMB, uma espécie de transe fundamentador e estimulador de um exercício filosofante entre a teoria e a prática em diferenças radicais (não sectárias, para usar uma expressão de Paulo Freire) desmascaramento e desmistificação do que pudesse existir por trás dos interesses em luta pelo poder cultural. Poeticidade experimental contraideológica na qual as ambiguidades e ambivalências teriam como pressuposto explicativo a práxis da radicalidade comportamental, um projeto em processo contínuo através de mediações simbólicas enquanto consciência possível.

O conhecimento de si mesmo diante dos fenômenos (condições e potencialidades), que perpassa os textos jomardianos, instala-se em tensão entre a livre coexistência e o questionamento, sugere que ninguém pode *instalar-se* no mundo de maneira *definitiva*. É da luta entre esse caos da existência e os princípios da ordem, que brotam as histórias e que surge também a literatura como espetáculo de ambiguidades. A liberdade que o texto jomardiano propõe, segundo nossa tese, não está só no exterior do corpo; o pensar <u>com</u> e <u>em</u> relação ao outro (em meio a forças existenciais que se opõem), sem parolagem vazia que transborde, entre o estar à vontade e o sentir-se estranho no mundo, faz com que este texto oriente-se no sentido de permitir que o destino se revele nas situações-limite. O escreviver que especula faz-se campo de batalha no qual o escritor, como terceira força entre o povo e o governo, não aceita ser compelido a calar-se: a reflexão abre uma gama de possibilidades, diz não à *inteligência de rebanho*, dirige-se ao indivíduo e à consciência de sua finitude (morte), desdobrando tecnicismos, fanatismos, "bonomia" dos políticos e acadêmicos, só para citar alguns exemplos; traz poucas respostas, não quer modelar o mundo, mas possibilitar a independência interior em alguns casos, isto é dar o homem a si mesmo e, paradoxalmente, ao mesmo tempo distanciá-lo de toda as coisas, até de si (sujeito-objeto) e assim incita o ânimo, vislumbra a transformação, invoca *o homem autêntico*, ante ao qual se abrem possibilidades infinitas; desfaz as camadas de prováveis palimpsestos no quadro social

detectando em certas camadas um texto fingido, em que os actantes projetam suas próprias representações. O sujeito-poético incrusta aí o seu *enigma*, não quer dizer o real e sim reorganizá-lo, ou desconstruí-lo, ao seu modo. O tempo nesse caso é o presente perpétuo, do fim das utopias, do antidesengajamento.

Os atentados poéticos penetram e se deixam penetrar por outros textos, e produzindo um texto inesperado, trazendo para dentro do seu campo de ação o outro (autor)numa espécie de urgência do sujeito-poético ávido na escritura.

O processo de *mise en abyme* veio a se tornar mais claro, para JMB, através do colega Paulo Mikeloto quando este teria afirmado que o *Super 8* de JMB era feito sob construção em abismo. O diretor Antônio Cadengue, amigo de JMB, teria desenvolvido com ele essa ideia de *mise en abyme*. Outro amigo de JMB trabalhou com a proposta da *mise en abyme*: João Batista de Queiroz, artista plástico.

3.6 Zeitgeist: Negociação polissistêmica irreverente em zona de interpenetrações

Recapitulemos. Nossa tese é a de que a escritura jomardiana (poeticidade-amálgama de fragmentação e totalidade, renovação, intuição enquanto expressão, contra imperativos e proibições, veladas ou não) é práxis literária que enfrenta o *pathos* positivista fantasmal (espectro de um sistema literário que usa a tradição como prisão) e o desconstrói, pois ele não cabe nesta literatura, toda ela plena de radicais e bruscas mutações, perseguidora de novos gêneros dentro do panorama que reflete a luta do ser político-social, que tem escritura nunca dócil, nem submissa a gêneros "superiores". Suas raízes fincam-se também na semiótica literária (discutida na década de 1960) e sua relação com seus enunciatários se dá pelo viés sócio-antropológico/ ontológico em que a correlação entre memória, literatura, sociedade e os processos técnico-compositivos se localiza entre coordenadas socioculturais diversas, em contato com vários sistemas semióticos. Essa negociação polissistêmica irreverente rompendo com o fechamento monadológico, a estudar o processo cultural como um todo. A captura do espírito do tempo nos textos jomardianos se dá aí nos limites extremos, na concepção ativista, no devir. História como circularidade, antinomias do múltiplo e do uno, livrando-se da axiomática clássica (premissa supostamente universal) e da bajulação interesseira.

Agora vejamos: a utilização da *langue* (enquanto sistema) pela literatura, enquanto sistema semiótico, põe em movimento intencional fatores intrasistêmicos e intersistêmicos, criando textos resultantes desta dinâmica cuja *weltanschauung* (visão de mundo) aborda a

sociedade com uma visão heterogênea e transindividual, onde o autor, enquanto agente, apresenta-se socialmente diversificado. A produção e circulação do texto de JMB buscam assim um contexto de sociedade mais disposta ao diálogo. Sendo esta literatura uma visão de mundo, através de um policódigo, visão das relações sociais em uma determinada época e lugar (Brasil, último quartel do século XX e início do XXI). Surgindo o texto como zona de interpenetrações, texto como espaço de transição, texto metonímia do seu tempo, texto como reflexo de um projeto cultural, ampliação de horizontes.

Nessas interfaces sem limites, raiz do sistema discursivo jomardiano, a "realimentação" é constante. A simbiose com a alteridade e a retomada a partir do ponto de emergência, na intersecção *subjetividade-alteridade*, se dão no trato com a *hipercomplexidade* de um *zeitgeist* que não oculta a autopoiese dos "afetos estéticos". Plasma-se assim o hipertexto jomardiano: em todos os gêneros, sugestão de uma nova escrita cognitiva, rompendo os grilhões da fala vazia. É outro modo de sentir o mundo, nova face das coisas, rumo diferente dos acontecimentos. O cotexto (unidades que apontam para outras no mesmo texto) e o contexto se entrelaçando, sem ilusões ou niilismo. O abismo como retrato e mergulho da consciência do *ser*, também está no atentado *ReciFERIDO: Falo porque FALO*:

> Nada de novo sob o sol/ mas, acima do sol, o novo: / o povo? [...] quem são os árbitros / violentadores de nossas contemporaneidades? [...] falo de outros fados e falácias [...] castrações, covardias e cooptações pacificadoras em dólar // quantas reconciliações misericordiosas [...] falo dos que temem e tremem / diante das contra-imagens do FALO. / do poder sem prazer? […] o Falo como potência / de vidamor em transe de ternuras. // falo da linguagem em devenir / do sol do novo do outro / do ir-e-vir sem partir [...] falo do povo da ilha do rato / ou de comunidade do pilar [...] não falo da província ofendida […] Falo menos do horror de todo humor / e muito mais pelo sentimento / tragicômico do mundo em tensões / Não falo da violência como espetáculo / mas da violentação [...] não falo de medo nem de autocensura [...] falo de favelas [...] esquizofrenia dos poderosos, e/ formidável tolice de nós mesmos. / Não falo do revólver como símbolo / trivialmente fálico de fantasias. / Nem de provinciais megalomanias. / Falo na urgência de REVOLVER / a memória dos autoritarismos [...] 500 anos de maiores / en-co-bri-men-tos e demências[24]

Havia todo um alvoroço em torno dos quinhentos anos da chegada dos portugueses ao nosso país. Sem maniqueísmos e com muita dubiedade, o Recife-Brasil contemporâneo corrupto e corruptor, mesmo em *vidamor*, devenir é retratado pelo, poeta, aqui, com o horror de todo humor diante do mundo sempre tensionado, pelo medo, censura introjetada, a esquizofrenia inerente ao Poder e da tolice cotidiana, da espetacularização da violência, tara pelo fálico, no trocadilho com o substantivo *revólver* surge o verbo *revolver*, escrito em

maiúsculas alegorizantes expressando a revisão necesária de cinco séculos de demência diante de tanto encobrimento, em vez de descobrimento, do Brasil. O que vemos, nesta passagem de JMB, é uma orientação sociológica difusa, a constatação de uma tensão estabelecida entre o discurso literário e os *discursos da verdade,* no caso a política e a mídia.

O autor faz deste modo a crítica ao provincianismo num texto que parece buscar as intenções do interlocutor através de um sujeito-poético que é um *outro,* ou *multiplicidade de outros,* diversos focos enunciativos, em adsorção ou absorção, numa abordagem reativa da história (contra autoritarismos) , na livre associação do cotidiano.

Tal e qual um "terapeuta", o sujeito-poético, só poderia aspirar a um acesso pático à coisa caósmica, de uma sociedade psicótica. Daí a necessidade desta poeticidade também se reinventar na *dança do caos e da complexidade*, desmanchando significações (encobrimentos) coladas às percepções triviais e opiniões impregnando os sentimentos comuns em direção a formas radicalmente mutantes de subjetividade, teia semiótica da cotidianeidade que resiste refundando os eixos de valores, as finalidades fundamentais das relações humanas e atividades produtivas, regeneração política, engajamento.

Não custa, ainda analisando o texto em questão, relembrar que o ponto do final do verso não implica a maiúscula iniciar o verso seguinte, na escrita jomardiana (ternuras.// falo), como se a forma acompanhasse a audácia que quer menos repressão e mais prazer. Em minúsculas estão também os nomes dos excluídos da "ilha do rato", a "comunidade pobre do pilar", o lado miserável que habita a ilha do Recife Antigo, próximo ao conjunto artístico de Brennand. O falo aparece como castrador em interzona onde não há certo nem errado. Quinhentos anos da chegada dos europeus ao Brasil, das favelas, do autoritarismo, da política tragicômica.

Ao reler em versos a polêmica em torno da torre arquitetada por Brennand no final dos anos 1990, e que foi erguida no molhe do Porto do Recife, JMB atiça a polêmica sobre o escândalo no qual o então prefeito do Recife, entrou na sede do Jornal do Commercio, dirigindo-se à redação portando um revólver e questionando a propósito de numa nota do jornalista e poeta Orismar Rodrigues. A mídia mostrara a polêmica obra de Brennand, na qual alguns viam um símbolo fálico de mau gosto, como pivô de uma discussão que trazia no seu bojo vieses diversos, dentre os quais o autoritarismo em Pernambuco.

Sinalizando que enquanto reinar a tirania não haverá felicidade e que toda *estória* conta a mesma *história*, o autor reforça suas inquietações noutro texto. Este em diálogo "absurdista", na "náusea da indignação" e em "presençAusência" de uma "poetiCIDADE ardendo em desejos", não reconhece, nos moldes de Glauber Rocha (e sua *epopeia didática*),

a diferença entre forma e ideia quando se trata de transgressão, diante dessa "falta de espessura histórica no Brasil". Esse texto jomardiano, também aparece com modificações na *terceira aquarela do brasil*:

> Arte tem que ter ambição. / O sonho é o único direito / que não se pode proibir [...] É necessário se praticar o exercício das rupturas. / A linguagem é o resultado dialético / das contradições [...] Criar é revolucionar[25]

O desvio provocado pela ótica jomardiana acentua-se aqui no encadeamento, no descongestionamento que o "atentado" opera, na reorganização das observações em disposição poemática que traz na velocidade do flash, a agudeza. A poeticidade (no mesmo território, a política e os clichês são desbanalizados), qual reagente, entra em contato e, engendrando outro tipo de matéria, nesta interação, faz com que o substituinte agencie o texto substituído. O social e o artístico entretecem-se em rede imagética, em peculiar *enjambment* (a mudança de linha ludicamente trabalhada em ritmo frenético).

As questões jomardianas, como já mencionamos, também fazem lembrar a ***menipeia*** bakthiniana. Paradoxalmente o leitor / ouvinte/ espectador é impulsionado a um ângulo de visão variada e a ele é oferecida uma *possibilidade poética* demolidora e irreverente da conexão entre o condicionamento histórico e a cultura. Surge a ruptura como exigência (histórica) da autonomia intelectual. Repensa-se, nesta obra, uma das faces do "logos" ocidental: o fetiche da razão. Em oposição à razão moderna, ou pelo menos colocando-a em interface com a resistência ou cumplicidade às "agências controladoras", JMB propõe uma interação tensa entre várias abordagens, contra a compartimentalização da vida, o individualismo liberal que afasta a ética do campo público. Seu escreviver identifica arte com a vida cotidiana, interação livre dos elementos estético, moral-prático e cognitivo, exercício de várias estratégias expressas, pela irreverência, por atitudes. Mas isto não se dá numa escritura simplista. O grau de incompreensibilidade contido no texto jomardiano é reforçado no excesso de citações, nos neologismos e no questionamento poético-pedagógico-político, no tom beirando propositalmente o kitsch, para criticá-lo por dentro.

Superando, através do artefato artístico, os *defensivismos*, rejeitando o papel de mártir das tiranias e não exercitando a conivência, enfrentando a persuabilidade, o dogma ideológico, o texto-arma, texto-prazer jomardiano combate a dependência cultural, o pessimismo-clichê e qualquer monocausalidade, texto para todos, mas que não se aferra à cultura popular que seja estática ou monitorada por intelectuais, afinal "enquanto grupo, a única coisa digna que o intelectual poderia fazer seria emprestar sua palavra à difusão da boa

nova e então aumentar a massa dos capazes de realizar o apocalipse regenerador" [grifo nosso], como sugere Costa Lima, em *Pensando nos trópicos*[26]. Mesmo em meio à cultura fundada na oralidade (como no caso das massas com pouca *leitura*, no sentido mais tradicional do termo) o pensador conecta-se com o *ethos* (costumes) em jogo de equivalências e validades, em intervenção transformadora.

Importa também o modo como JMB conversa com várias mídias. É comum o seu nome nos jornais, na TV Universitária, rádio, cinema, em debates acadêmicos em Pernambuco, mas também em outros Estados, como as *Baladas Literárias* promovidas pelo escritor Marcelino Freire, em São Paulo, em rede nacional como o programa *Provocações* (Antônio Abujamra), *Esquenta* (de Regina Casé) ou entrevistado por Pedro Bial, para a Rede Globo, para citar apenas alguns exemplos. Seu contato com a classe política também não persegue nenhuma legitimação. Frequentando esporadicamente cursos na UFPE, JMB não espera aprovação em "instâncias superiores" da cultura local, cujo "pragmatismo caboclo" ele critica. Esta sua inserção na Academia, (da qual faz parte como professor aposentado) instituição intelectual, não significa dependência. Sugere Costa Lima, no início dos anos 1990, sobre as Universidades:

> na maioria dos casos, essas instituições intelectuais permanecem capazes de legitimar apenas o já internacionalmente legitimado [...] Para que a aceitação da teoria não seja apenas decorrente dos hábitos de dependência será preciso que questionemos nossas muletas. E nos disponhamos a pensar. Aqui está o paradoxo: nenhuma disposição para pensar será válida se não for exercida individualmente; nenhum exercício individual do pensar modifica um estado de coisas[27]

Mas até que ponto a escrita jomardiana (vinda da Academia e se fazendo espelho crítico até de si mesma) tem contribuído para uma participação mais ativa do escritor na sociedade? A hipótese aqui é de que tal exercício (crítico) e a disponibilidade de JMB o tem colocado, se não no centro do pensamento intelectual em Recife-Brasil, pelo menos como intensamente atuante, ele está atento:

> Meu lugar é marginal porque considero que ficar à margem de alguma coisa é colocar-se no lugar do público [...] Recomeçar sempre, sem medo da velhice, sem medo da morte. Documentando e transfigurando o ser humano – em – situação como espetáculo interrompido[28]

Eis a poesia que *pensa* em público (e não transforma esse pensamento em dogma) contribui com a problematização inclusive das vanguardas artísticas, do nacional e do

internacionalismo, expressando uma visão de mundo que evita o discurso apologético e trabalha o universal na cultura brasileira, sem esquecer suas *peculiaridades*, não fazendo da pesquisa formal o centro da sua poética, mas não se furtando aos fatos e jamais se despolitizando, ao contrário: politizando e repolitizando, lendo e relendo, transformando, gerando o novo, vivenciando o diálogo constante com a realidade exterior, o plano social se sobrepondo ao metafísico.

O aproveitamento de outros textos (*ready made*) que caracteriza alguns dos seus atentados, rompe com a estrutura circular da História que não evolui, provoca dinamismo textual (no trato da realidade cotidiana). A problemática estética (em suas diversas concepções e épocas) sinaliza a práxis como resolução (o exercício com a teoria).

Quanto às reiterações na obra jomardiana: elas não significam redundância e sim retomada. Textos inteiros (dele e de outros autores), versos ou palavras são constantemente *atualizados* rumo ao novo, burlando a fixidez, no campo do imprevisível, em tensão dialética. Dialogando com a solidão do simulacro, do narcisismo, JMB vê, no espelho, a solidão e seu duplo, "solidão selvagem do inconsciente", dos "eternos carnavais, do mais gozar e ferir e fruir"

E aqui, em relação à solidão existencial, encontra-se nele um *solitário solidário,* a interpretar, ou tentando, modificar o mundo na desarticulação de qualquer visão mecânica de realidade em *poeticidade dialética contraesquemática* frente às contradições e nesse sentido ele se opõe às mistificações especulativas, seus textos exigem do leitor o prazer na ação revolucionária, libertária. Tal poeticidade dialética aponta para o universal dentro do singular, com a proposta de "desmistificar" oligarquias, através do "veneno do novo", tendo, oswadianamente, a alegria como a prova dos nove, em heterodoxas experiências, na urgência de fazer contrapontos.

> sem preconceitos e preocupações com o que seja ou tenha sido mais popular, "autêntico", erudito-popular [...] 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[29].

Essa escritura vem desde o início dos anos 1970, tecendo-se como abismo da realidade objetiva faz coincidir o particular e o universal. Não se fecha no nacionalismo nem o tem como *leitmotiv*, antes observa a cultura brasileira, as classes sociais e, multiforme em sua *contraditoriedade* diante da *imediaticidade* (que faz mais visível o conteúdo novo, com características culturais e sociais), afirma que a via da revolução não é apenas tomada de

consciência racional, mas antes uma resposta que nasceria do corpo, como nascem a raiva, a loucura, a imaginação exasperada, na busca de uma consciência de total e a inevitável necessidade de liberação. Seria interessante aqui lembrar que um dos frutos desses movimentos gerados pelos anos 1960 - 1970, foi a *teoria cultural*, como analisa Eagleton

> As humanidades haviam perdido sua inocência: não podiam mais fingir não estarem maculadas pelo poder. Se quisessem continuar operando era inevitável que fizessem uma pausa para refletir a respeito dos seus próprios objetivos e de suas premissas. [30]

A crítica que se estabeleceu nos 1980, se tornou continuação da política por outros meios; o que fracassou nas ruas e fábricas virou intensidades eróticas e significante flutuante: discurso e desejo. É nesse contexto que JMB se instala, sem autocompaixão, transformando o real em matéria poética: memória, sociedade e poeticidade em experiência coletiva que exprime realidades, incessantemente e o faz em texto-processo, em tessitura como correlação de várias forças, planos, condições históricas, experiências geral e particular num texto oral, escrito, dito e interdito, musical, gráfico e até performático, afinal para JMB poesia é também a melhor solidão e melhor solidariedade que pode não ser a "verdade" ou a revelação dos seres, mas é também êxtase e/ou fulguração da linguagem.

3.7 Memórias e Trajetos: Poeticidade-experiência

Às mais terríveis resistências às mudanças, JMB responde com "jogos das mais e menos consistentes contradições" (diante das acomodações e conformismos). Isso estava em seu espírito desde que cursando Filosofia no final dos 1950, experimentou o que chama de uma "iniciação aos sacrifícios culturais", como considerava as aulas de Estética do Prof. Ariano Suassuna com sua rejeição do cinema como Arte. Grande trauma para quem como ele vivia mergulhado nas investigações da filmologia, mas foi um "antimodelo" de intelectual moderno, participante, padre e poeta Daniel Lima, que marcou a biografia intelectual de JMB e que ele considera "um filósofo sem vazias abstrações e sem fronteiras regionalistas".[31] Era a época do *Cine Clube Vigilanti Cura* no início dos anos 1960, quando ele, JMB, conheceu Paulo Freire e atuou em Natal, São Paulo, Rio de Janeiro, Goiás, Curitiba, Brasília.

Ao som da Bossa Nova, JMB experimentou a desterritorialização, escapando das "nordestinações" e "ressonâncias epocais e politicoides" em "tempos talvez heroicos, ainda

não era o mercado que estava com a última palavra". Ariano participou ao lado de Brennand, Hermilo e Abelardo da Hora, dentre outros, do MCP (Movimento de Cultura Popular), dele se afastando por discordar de uma certa "marxistização", aproximando-se do TPN, que segundo JMB "reaproximava Brecht do bumba-meu-boi", o que seria do agrado dos "nordestinados", no pequeno teatro da Avenida. Conde da Boa Vista, onde Gilberto Gil se apresentou pela primeira vez no Recife e dali foi levado ao "país de Caruaru", por Carlos Fernando, lembra JMB.[32]

Ele iniciara-se aos 17 anos como crítico cinematográfico na Folha da Manhã, logo após contribui com o Diário de Pernambuco e no suplemento dominical do Jornal do Brasil. Em 01/05/1960 o Diário de Pernambuco publicou uma entrevista na qual fica claro que ele já opta pela não rigidez das fórmulas ao tratar da sétima arte e aponta a intuição criadora como uma das molas mestras para uma realização de um filme. A seguir questionado sobre a televisão, sempre aberto às novas linguagens, ele afirma que são rumos diferentes e que ela não "mataria"o cinema. E já ressalta: "Como sempre, eu prefiro perguntar". Trata-se do JMB com 23 anos, assumindo a consciência crítica. Foi a época do grupo *Raiz*, formado por estudantes da Faculdade de Direito da UFPE (Jones Melo, Geraldo Azevedo, José Mário Austregésilo) que eram também responsáveis pela agitação cultural, através de um programa na TV Jornal do Commercio. JMB participou como roteirista deste programa. Era o tempo das canções de protesto e da "esquerda festiva". Os locais de encontro eram os bares *Mustang* e o *Aroeira*.

As leituras de Gramsci incentivavam a fomentação de uma nova cultura na província, mas sem provincianismos, talvez uma *terceira cultura*, nos moldes de Edgar Morin, que não fosse apenas erudito-acadêmica, nem tradicionalmente popular. Neste período Cadoca era o presidente do Diretório, Roberto Martins era o diretor cultural (do d.a.) e o grupo promovia palestras, conferências e debates.

É interessante notar que JMB, nessa época, convivia com o Prof. Gláucio Veiga, cujas discussões iam do marxismo a Proust. Veiga publicou no JC, numa coluna intitulada *Arco e Flecha*, artigos que demoliam mistificações e mitos, por exemplo os do livro *Casa Grande & Senzala*. JMB dirigiu shows que usavam textos de Graciliano e João Cabral, com Teca Calazans, Carlos Fernando, Marcelo Melo, dentre outros.

Um dia, indo assistir ao polêmico espetáculo *Roda Viva*, no Rio de Janeiro, Glauber alertou JMB sobre a "turma nova da Bahia". Posteriormente o pernambucano escreveria a pedido do JC, um longo texto sobre o primeiro disco (individual) de Veloso; começava aí uma longa jornada interdiscursiva. Celso Marconi ("estalinista sofredor e sabido") também estava

no JC e divulgou neste jornal os manifestos tropicalistas (ou não) recifenses, o segundo deles, *Inventário de um feudalismo cultural*, foi assinado por Caetano e Gil num bar do bairro da Encruzilhada (Recife).

A diferença entre memória fisiológica (ação, hábito) e simbólica (representação), leva ainda aos contrapontos entre memória involuntária (intuição) e voluntária (razão). JMB nos seus depoimentos aproxima-se do segundo caso. O hábito assegurando a ação voluntária que não dispensa o novo. O sujeito-objeto enquanto ator social. O intelectualismo urbano. Vida e acontecimento, entrelaçados. Vejamos isso em relação às lembranças do ano de 1968, em plena negação da negação (*é proibido proibir*). O ano-chave do maio parisiense, *Roda viva*, Tropicália, os questionamentos das modernidades e os fantasmas do conservadorismo. 1968: mudanças a partir do interior das pessoas. Crítica às instituições ("essas pessoas da sala de jantar") em ação por uma civilização igualitária. Contracultura. 1968: os intelectuais e artistas participando da vida pública (à beira do exílio, voluntário ou não). A cultura ligada aos rumos do país. Glauber chocava e provocava estranhamento. "Enfrentamos todas as censuras e patrulhagens". Gozando e carnavalizando "para nada salvar nem mesmo a alegria", como na pop-filosofia[33], lembra JMB.

Sobre o Tropicalismo, Ariano Suassuna, ainda nos anos 1990, declarava (Folha de São Paulo, 20/10/91): "Eles pegaram Carmem Miranda e as rumbeiras de Cuba, juntaram num saco só e espalharam no mundo essa imagem do homem latino-americano. Isso era uma bandeira americana de desmoralização e eles passaram a usar como estandarte próprio". É contra o que justifica como "reacionária cantilena", que JMB se ergue diante de artistas que Suassuna elogia. "Antônio Carlos Nóbrega, por ele mesmo [...] arte erudita (Bach!) a partir de nossas raízes populares. E as outras máscaras?"[34]

Ainda em 1968, no Recife, durante o intervalo da peça *Andorra*, Suassuna, insatisfeito com os pronunciamentos do grupo ao qual JMB se uniu, chegou às vias de fato com Celso Marconi: "até então desconhecíamos esta ética sertaneja mais radical [...] já se reconciliaram [...] se absolveram. O que é bonito e edificante."[35]

Vamos refletir sobre a episteme: a estrutura do pensamento dos que dividiram nesta época da história, o mesmo espaço-tempo, com visões tão diversas. De um lado o antidogmatismo provocativo de base existencialista de JMB, com seu *método* de aproximação do objeto: primeiro pondo-o em campo de incertezas, terreno movediço e aí iniciando colagens dos fragmentos da memória coletiva, sob a ótica político-pedagógica. Do outro lado o conservadorismo reducionista de fundo ideológico. A opção jomardiana se dá pelo novo e pela surpresa, pela investigação do quanto se pode ser livre, poetizar o movimento da cultura

e o que a faz ser o que ela é. Criticando o domínio de poucos em relação a tantos outros, JMB coloca-se "contra a cultura" que falsifica a vida humana e faz esquecer as manifestações particulares. Aqui temos sua definição de *contracultura*?

A escritura de JMB aposta então contra: 1) a unificação (que não se dá apenas no regime totalitário), 2) o "não" que poda o prazer e quer a unificação da cultura, no esquecimento das diferenças: Unidade em nome do progresso; 3) falsificação, subjugação, anulação, padronização, 4) mudar e permanecer o mesmo, em plena era da glorificação técnica na repetição infinita. É interessante aqui destacar a opinião que ele reproduz nos atentados, sobre a questão da *identidade pernambucana,* por exemplo:

> Prefiro me colocar ao lado do historiador Evaldo Cabral de Melo, que já confessou ter lido os três pesados volumes do escritor Nilo Pereira e ainda não ter descoberto essa tal essência, existência ou resistência de nome pernambucanidade. Outra questão pop-nominalista?[36]

Eis o diálogo com as diferenças, apontando para os elementos que foram cindidos na história, sabendo que a "ordem", estampada no lema da bandeira nacional, não significa de modo algum a harmonia, e o "progresso" é praticado com violência advinda da necessidade de homogeinização que não visa liberdade.

Que cultura é essa que vem dos que desfrutam de cargos públicos? E o produto da indústria cultural (termo criado por Adorno) que incita a não se pensar muito na "realidade"? Os contrapontos são colocados por JMB em forma peculiar de escrever, reescrever, interpretar, plagiar, desestruturar, dialogar, fingir ou recomeçar entre rigor e improvisar, em livres associações nas "brechas" do imaginário, problematizando, mas não esquecendo que a inteligência é uma coisa mais penetrante do que os jogos de palavras e as superfícies do humor gaiato.

Os grandes nomes que influenciam a práxis intelectual-carnavalizadora jomardiana diante dos fenômenos sociais e na recusa de separar o social em setores que não se comuniquem (o que faria o pensamento sobre sociedade rapidamente ficar "datado") são, dentre tantos outros, Barthes, Jaspers, Morin, Caetano, Glauber, Clarice Lispector, Morin, Sartre, Freud, Lacan, Gregório de Matos, Guimarães e Noel Rosa. Nessa escritura identidade é também incompletude, o legado cultural também é bricolagem e os articuladores da "identidade" nacional são mostrados enquanto, de certo modo, defensores dos seus interesses particulares. Isto nos remete a Renato Ortiz:

> Temos no Brasil a ilusão de viver um mundo à parte. A obsessão pela identidade nacional, a busca pela modernidade prometida [...] contradição entre a materialidade da geografia regional e a cartografia imaginada de nosso destino[37]

Tais argumentos colocam-se contra seccionar a realidade enquanto forma de domínio (para interesse próprio) dos que forjam argumentos para isso dentro da esfera cultural. E é importante que se destaque aqui os *lugares de memória*, os *nichos* onde a memória vai se incrustar e como JMB analisa isto, por exemplo, ao comentar o *Manguebeat*, intertextualizando-o com a obra de Cícero Dias:

> Gostaria de ser melhor instigado para escreviver [...] Caminhando transversalmente entre as classes sociais [...] eu ainda não vi o mundo. Mas de uma coisa eu estou certo: ele não começa no Recife[38]

Essa alteridade analítica através da poeticidade tem o Brasil como topos e o mundo como projeto, processo. Sem perder a identidade no seio da massa, na recusa do automatismo ou alienar sua consciência, a poética jomardiana dialoga com os estudos sociais. A psicanálise selvagem diante da possibilidade do saber autóctone, dos problemas nacionais e universais; não cede a partidos políticos, ao governo, pois isso solaparia sua autonomia, sua peculiar ligação com a contemporaneidade, sua apaixonada ironia. Nessa poesia-experiência (informal, performática, síntese da experiência, contemporização, transgressão, fluxo de consciência), cristalizam-se no mesmo texto humor e horror em voz cosmopolita, de constituição firme, político-humanista, verso em crise, invenção constante que não coloca em primeiro plano rigorosas concepções racionais de estrutura, aposta em plurivalência semântica, estrutura poemática de linha construtiva (entregue ao movimento dos fatos, das possibilidades da existência, dos acontecimentos, no caminho do *saber aprendente* diante das condições existenciais). Um dos exemplos dessa poética é a hibridização dos gêneros, o duplo registro solidão/ fraternidade. Quanto aos limites cidadão/cidade, isso também é discutido em textos que incluem através da *palavra-valise*, aglutinação ou justaposição de palavras, como no atentado *Outro Natal*, no qual a data celebrativa cristã é posta em crise, o rito pode ser ilusão e também ser carnavalizado:

> Para um deus-menino-menina / nenhuma solidão amoRfina. / Na geografia Natal da cidade / por onde escapou a divindade? / mesmos ritos, outras ilusões. / Perdeu-se em abismos drummonds / No inventário do mangue ao ser-tão? / Para um deus-menino-menina/ Não vale o fetiche da solidão. / Nem a promessa dos fraternos / e ainda mais sempre eternos. / Para um deus – menina – menino / sinos clarins de Ó-linda com / vertem natais em carnavais[39].

Aqui o autor faz sua crítica ao "espírito natalino" que "per -deus -se". Observe-se: *Per* (através), deus (Deus), se (dúvida) Neste texto, no Natal o homem, nos moldes drummondianos, perde-se. A divindade cultuada, Jesus e sua preocupação com a humanidade, escapa para um segundo plano e resta à voz poética um "inventário" que vai tratar de tal descaminho, da lama seca primordial, o "ser-tão" existencial. Já em outro Inventário (não mais do feudalismo), mas agora do mangue (talvez *manguebeat*) ao ser-tão (revisitado) nos moldes de Guimarães Rosa vem a busca de um novo tipo de sensibilidade, nesta poética de concisão, intensificação em *poesia-processualística* (em espaço gráfico catalisador de contradições, pânicos, esperanças).

No natal jomardiano os *fraternos* "com/vertem", mas titubeiam eles mesmos na ambiguidade dos gêneros (menino-menina) o deus celebrado no natal pernambucano, que já seria pré-carnaval. O Natal é também carnaval, num campo semântico que une clarins e sinos, na poeticidade que não usa simplesmente a linguagem, mas a recria ao escrever e exprimir sua visão de mundo (novo e caótico, dialético, contraditório). Recria também seu público leitor. Não se limita à superfície, é também abismo, é também surpresa, diante do popular, diante da *intelligentsia*. Explicitando a necessidade de superação de determinado conjunto de signos que teimam em pintar como firme um território movediço: o da linguagem enquanto representatividade da vida social. Aqui esta poeticidade supera o fantasma de ser um fim em si mesma. Propõe-se como instrumento de modificação. Neste texto, a liberdade individual enfrenta o mítico, o simbolismo natalino; reflete que a solidão em relação ao deus-menino-menina (quebra do sexismo) pode ser: "tão cruel quanto o inferno / das torres no bioterrorismo". E sugere que os fiéis continuam prisioneiros do medo e das linguagens do inconsciente

Às ambiguidade do deus, que volta nos últimos versos a ser menino-menina, em vez de menina-menino (para Ó-linda), une-se a citação ao *11 de setembro* de 2001, nos EUA. O próprio título deste livro já traz a palavra "atentados" como referência a um termo-chave para se entender o século que se iniciava. Este texto foi escrito no Natal de 2001. O terror, a insegurança o medo buscavam naquele momento o consolo da fé em todo seu primitivismo ideológico. E o texto de JMB se faz cru. Voltando sua carga para o "eterno", a solidão cruel e divina. O processo estético instiga o corte, Natal / Carnaval, Jesus e Dionísio, oferece-o aos "prisioneiros do medo" diante do processo histórico, a então recente derrubada das "torres" gêmeas em New York. Texto para quando devorado desativar a unilateralidade repressora, (re)instalar a dúvida permanente, a condição histórica da linguagem literária. O estilo e a língua nos moldes jomardianos colocam-se mais uma vez frente à administração do domínio

(por parte dos indivíduos no poder acadêmico governamental, religioso, familiar, cultural). Desconstruir a legitimação da autoridade, seus imperativos e antagonismos de valores, é isso que esta poética vem buscando através de uma *neutralidade axiológica* (tão fundamental neste caso). Há também o pessimismo (com doses generosas de humor e "desejo desejante de outras linguagens").

O autor exercita-se como experimentador público, infiel e obstinado. A questão da autonomia da linguagem literária vem em primeiro plano. Escrever surge como verbo intransitivo, como amar o foi no romance de Mário de Andrade. Poesia que dizendo o mundo, cria *outro* mundo, um mundo regido por leis próprias (as da linguagem): mundo enquanto pergunta. O sentido (significado) e a significação (processo que une sentido e forma, significante e significado) são focalizados, representados em forma de questionamento sobre como o sistema (produtor de significação) funciona. E não se trata de texto que pretenda "dizer" o mundo (do mesmo modo que Barthes sugeria que a linguagem crítica não pode "dizer" a obra), mas provocar o estranhamento, com particular ironia, no seu modo fenomenológico de abordagem (em relação ao objeto e ao próprio sujeito da voz poética). O sujeito-objeto na obra de JMB quer o traço de união, o registro múltiplo de tempo e espaço, do óbvio e do abismo, numa linguagem sem garantias, em avidez de viver, de conhecer, de participar, de falar, como sugere Barthes, em *Crítica e verdade*:

> o tempo do escritor é um tempo operatório, e não um tempo histórico [...] embora o mundo lhe devolva sempre sua obra como um objeto imóvel [...] o próprio escritor não pode vivê-la como um alicerce, mas antes como um abandono necessário [...] o que o segura (a seus próprios olhos) não é o que ele escreveu, mas a decisão obstinada de o escrever […] O escritor e Orfeu sofrem ambos a mesma proibição […] a proibição de se voltar para aquilo que amam [...] o escritor não tenta nunca mais do que transformar seu Eu em fragmento de código[40]

A história é movimento e o ser é extremamente complexo. Ao codificar seu "eu" na forma de uma terceira pessoa, JMB usa o signo em liberdade que se quer incondicional, sem medo na "imensa finitude dos fractais: / lapsos do inconsciente em lâmina de todas / as faces, farsas, fabulações, / abusadas, impertinentes fantasias", como está sugerido no seu atentado *Guia para um romance de Marcius Cortez.*[41] Os sentidos emergem e tomam o primeiro plano ao apreender a experiência: revelando e transformando. Nenhuma situação parece concluída nesta poética: sucessivos perfis se sobrepõem. E na hermenêutica do sujeito vem a ultrapassagem de si, na problematização do cruzamento subjetividade-verdade (ou pelo menos

em que condições é possível conhecer a verdade ou quais as articulações entre verdade e subjetividade).

Nas relações que este sujeito-poético, em reverso de deboche e desespero, estabelece com a verdade, ele busca questionar justamente o que a sociedade mostra como se fosse verdade. O fio condutor entre subjetividade e verdade (deste sujeito-poético jomardiano) é não só o conhecimento ou expressão de si, mas também o desprendimento de si, da imagem que poderia fazer de si próprio. Voz poética em vigilância contínua do que ocorre no próprio pensamento, nas formas de reflexão e prática. Proposta de transformação do indivíduo. Enfrentamento permanente com munição para resolver-se diante até de acidentes e desgraças. Libertar-se de conceitos inculcados pela sociedade, tratando do *pathos* da alma sem esquecer que o sujeito ético torna-se médico de si mesmo e que o governo de si inclui o cuidado com o *outro*. A questionar o que depende e o que não depende si mesmo. Desviando-se do saudosismo ou da ilusão do futuro, essa voz poética expõe o sujeito realizando-se no presente em exercício entre o que deixou de ser e o que vai se tornar (pluralidade da subjetivação e não do sujeito). Tal asceta do acontecimento e subjetivando conhecimentos, usa-os como armadura frente até ao inesperado, na escuta ativa e escritura de si, direção de consciência, dialogando com as mudanças, com o *daimon* (a alma em mim e não a minha alma), a psique irredutível ao ego psicológico, constituindo-se para si e para os demais observando *processos* mais do que os *objetos*:

> sempre pela ousadia / nosso esplendor tardio e precoce – / famigorado [...] segundo todas as pulsações do prazer / no corpo a corpo do texto, textura, testamento: / tessitura [...] docemente irresponsáveis / diante de tantas reminiscências / subitamente [...] tranquilo deboche, desespero tranqüilo.[42]

Livrando-se assim de certas incrustações que culturalmente deveriam ser tomadas como suas (particulares), o sujeito-poético jomardiano se consubstancia num movimento trans-histórico que reflete o *dessujeitamento* (em relação à opressão promovida pelos discursos do poder). Para ele a liberdade só existe quando o sujeito livre age, e aqui transparece novamente a aproximação da escrita jomardiana com a escola filosófica francesa da segunda metade do século XX: Foucault, Barthes, Merleau-Ponty, assim como se deu com as ideias de Sartre, antes. Então, nos moldes foucaultianos, tem-se nesse sujeito-poético a *contraconduta* como modo de resistência, o que difere de dissidência, porque não nega o fundamental, mas busca novas práticas, dribla o que acontece e estabelece resistências em busca da transformação do que se é (eis a condição para o ser verdadeiro); e também não

anuncia a morte do sujeito, mas o seu desaparecimento diante de singularidades plurais (no sentido deleuziano), isto é, não se fixando dentro de um pensamento único, mas: sendo inquietação permanente, transformadora. Nessa escritura capta-se este ser que se sente olhado (pelo outro); olha o mundo e escreve para não ser mais o mesmo.

> Tramas, transas, traumas, tramoias, trapaças [...] viagens irremovíveis, irremediáveis [...] débâcle sem miragens [...] da morte da morte da morte sem Deus / pelo xadrez jogado em reescrituras mínimas / in ter mi ná veisssss / com e sem psicanálise selvagem / na leitura do mundo[43]

CONCLUSÃO

> Nossa sociedade, fechada por enquanto numa espécie de impasse histórico, só permite à literatura a pergunta edipiana por excelência "quem sou?" ela lhe proíbe, pelo mesmo movimento a pergunta dialética: "O que fazer?" (Roland Barthes).

Nossa tese é a de que o texto de JMB tem como objetivo transformar as necessidades, liberando novas dimensões humanas (o que inclui a busca da liberdade e tudo que ela implica) para a realização plena da sociedade (consciente até de que ela mesma se mobiliza contra a própria liberação). Negando o conformismo e os princípios capitalistas de produtividade mecânica e competitividade, o pensamento jomardiano busca, na dimensão ética-estética e até erótica, também, tratar das aspirações liberadas, da(s) necesidade(s) instintiva(s), das inclinações espontâneas do ser humano, livre do derrotismo, liberando a capacidade de comunicação e a criatividade das pessoas. Tal pensamento parte de um ponto em que a pressão para fazer um trabalho alienado seja menor e aponta nuances entre trabalho e festa, a partir de uma tendência educativa menos autoritária a se perguntar o que fazer para contribuir com a modificação de uma sociedade estabelecida.

O que se pode constatar depois da leitura desses sete livros (mais dois ensaísticos) é a expressão literária que detectando ambiguidades, induzindo-as, tratando de responsabilidades, conexões entre trapaças e engajamento, fazendo-se testemunho através da palavra-meio, palavra-modo, interfere, interroga a esfinge social e a esfinge interior, redimensiona enigmas numa produção textual contraideológica, que usa o sentido não como o simples encontro de um significado e um significante, mas, em modulação de existência, do binarismo paradigmático à consciência sintagmática que permite múltiplas combinações, da perspectiva ao arranjo de partes móveis: cada uma delas um certo número de criações diferentes. É o real decomposto e recomposto, não sendo a natureza do objeto copiado que define essa literatura, mas o que o autor lhe *acrescentou* quando o *reinventou*, ao buscar novos sentidos, refazendo os caminhos do sentido.

Ao observar o modo como a sociedade se apodera dos temas, transformando-os em sistemas significantes, JMB discute o sentido social, detendo, barthesianamente, o fluxo poético no momento em que ele pode vir a ser resposta, suspendendo julgamento, como se a ideia, que faz nascer a obra, fosse quase "inagarrável", inferindo o real, ciente de que o "ser" da literatura é a linguagem. E seria em sobre-significação, de significação segunda, que a poesia jomardiana iria alojar-se e desenvolver-se: literatura em si, essencialmente linguagem,

estado intermediário, consciência, poder, privilégio, problemática e arbitrária em suas subversões da linguagem; literatura como sugeria Barthes: experiências que exprimem a "dificuldade em que nos encontramos de apanhar nós mesmos o sentido histórico do tempo e da sociedade em que vivemos."[44]

O que se pode detectar nessa escritura é a projeção múltipla, anticoagulante, destruindo a carapaça do objeto, mantendo-o aberto, disponível a uma nova dimensão. A fruição do abismo, a virtude problemática, fruição que vai dos objetos aos acontecimentos evitando a consciência moral, na trilha do patológico, psicológico, anedótico, prazeroso, desfazendo condicionamentos, entendendo a função antropológica que a literatura tem no seio da sociedade. O contexto literário e humano dessa obra é o próprio suspense que a constitui enquanto literatura, pondo em abismo os símbolos no Brasil "sem oriente nem ocidente / zen zerado [...] sangrando / em azul fulgor [...] zerando nos espaços dos tempos abissais [...] sem eternidade [...] em nome da diáspora universal."[45]

Poeticidade-distanciamento em tarefa desalienante, em que a arte deve ser crítica: saber, blasfêmia, vício, sexualidade, ócio, libertinagem. Poesia formando um vasto painel no qual o incluído e o excluído têm vez e voz no questionamento catártico feito ao saber em dialética, na vertigem do discurso, de modo crítico. Isso se constata também nas últimas páginas dos Atentados Poéticos, quando o autor faz uma releitura do poema de João Cabral, *Cemitério Pernambucano (Floresta do Navio)*:

> Onde o poeta vislumbra Constantinopla / em cenários de época neobarroca / antevejo abismos da finitude no mais / sem fundo de nós, secos mortais, // É sementeira de sombras, sem retórica / nem vaga ou sadia poeticidade./ É o chão sem as flores do estilo. / É o grão que pode renascer das cinzas.// São as elites cruéis deste país, / Aqui e alhures se auto-perpetuam [...] pela aridez da ganância[46]

Aí está: a escritura tratando do caos social (analisá-lo sob a ótica positivista seria recair no ideológico que domina o quadro mental de uma época). Resta, após alguma denegação, o "grão que pode renascer das cinzas", a poeticidade-fênix, o devir de temas e formas, o "chão sem as flores do estilo" diante das elites que se "auto perpetuam". O que nos faz lembrar Barthes mais uma vez, quando ele observa que Bachelard mostrou que a imaginação poética consistia não em formar as imagens, mas pelo contrário em "deformá-las" e que os fenômenos da denegação são "pelo menos tão importantes quanto os fenômenos da conformidade."[47] É o que se pressente na escritura jomardiana no jogo complicado que é a obra literária, cujo sentido não seria o de dar sentido único ao mundo, mas abalar sentidos

assegurados. Para isso usa sua máquina poética que trabalha as informações em polifonia; heurística e em interrogação fecunda procura levar o leitor a descobrir por si mesmo, a trabalhar o descondicionamento e engajar-se na luta pelo novo (em devir, sempre) como prática permanente. Mesmo quando retece alguns clichês da poesia social engajada, este texto se detém na inquietação permanente, no "gesto operístico", é assim no texto da página 349 dos *Atentados* (*Outro Cabral em Floresta do Navio*, de 28/10/01): "Esdrúxula é a estupidez dos poderosos. / Nenhum gesto operístico pode contê-los./ Ainda o povo que sabe da fome e do não / um dia fará deste cemitério outra nação"[48]

Como vemos a escrita jomardiana em vários momentos opta pelo significante e deixa o significado em aberto, a sugerir que a linguagem literária pode conduzir à práxis. Desse modo a *linguagem práxica*, diferente da literária, que busca sentidos mais variados para a comunicação, seria trazida para dentro da poeticidade para interrogar o ser social e para isso limpa-o dos condicionamentos, questiona-o em seu silêncio, em *découpage*, recusando a solidificação semântica, suspendendo o sentido pondo-o em peculiar intersecção com várias linguagens (críticas). Exorcizados na arte, o irracional e o intuitivo vão derrubando fronteiras entre o intelectual e o artístico.

Há o retorno aos temas já abordados na sua poeticidade, isto é um viés constante na sua obra, talvez, para saber o que pode fazer deles na região ambígua da cultura e da literatura em si. "Ó poetas panorâmicos no azul-vertigem / neon-barroco-melancólico-brasilírico:/ como interpretar e interpenetrar / o silêncio, barulhos e segredos / de muitas vozes retóricas."[49]

Sendo a linguagem a própria matéria da literatura e o objeto do autor sendo o objeto total, cabe à escritura *dizer* em todos os sentidos, provocar a coexistência de sentidos, interpenetração de sentidos. E é isso que se detecta na poeticidade jomardiana: o remanejamento, a dupla função, poética e crítica social, o livro pelo avesso, a consciência da palavra, sua profundidade. A sugestão de sentidos diferentes. O texto que se deve ler como se escreve, perturbando as certezas da linguagem. Escritura em língua plural, que comporta incertezas, que traz sempre algo de citacional, de ambíguo. Texto ao qual não se pode grudar *um* sentido e rejeitar os outros, porque ele oferece uma variação de sentidos engendráveis, no sentido trabalhado por Barthes, pela obra em si:

> Existe no homem uma faculdade de literatura, uma energia da palavra que nada tem a ver com o 'gênio', pois ela é feita não de inspiração ou de vontades pessoais, mas de regras acumuladas bem além do autor. Não são imagens, ideias ou versos que a voz mítica da musa sopra ao escritor [...] são as grandes formas vazias que permitem falar e operar[50]

E a *gramática da obra* não seria a do idioma no qual ela está escrita, pois a linguística não poderia, por este ponto de vista, responder sozinha aos objetos novos. A rede de sentidos e os temas estão, na obra jomardiana, em transformação. Ao mesmo tempo transformados e querendo-se transformadores, como conclama JMB, aos poetas da *idade mídia*:

> não tenham medo / dos panfletos da poeticidade / em suas diferenças e dissonâncias. / Roguem e berrem por todas fracassomanias irredutíveis. // Não tenham crenças em cosmogonias, / cristais e crisantempos. / Não tenham fé nas cumplicidades [...] Berrem pelos poetas ágrafos![51]

A primeira exclamação surge, neste último texto do livro *Atentados Poéticos*, justamente na apóstrofe que chama pelos ágrafos, mais uma vez em dubiedade irônica. Detecta-se aqui também o neologismo recorrente (*fracassomania*, formado por aglutinação), a autocitação (os "panfletos" da poeticidade, distribuídos por JMB, contendo os *atentados poéticos*). Retoma-se aqui o que já analisamos: algo do poeta performático, que critica o que ele chama de os "mestres – diluidores", em pleno século XXI, "entre o amor natural e o sexo virtual", descreve retomando drummond (*O amor natural*) em plena era cibernética (virtual). O autor acredita na força dos poetas "anônimos, intrusos, extemporâneos, pervertidos ou não e pede que eles

> rezem e roguem pelos estilhaços / de narrativa em dissertações de / (a) mestrados e bolsistas do **cnpqp** / Implorem. / Invoquem [...] gozem pelas infâmias [...] não digam amém. / Esqueçam santos e orixás [...] Encarem ou desmascarem / a finitude do verbo orar[52]

A irreverência à Academia e à religião ("encarem ou desmascarem"), eis os últimos versos. O protesto e a carnavalização até a última linha. A reinvenção da linguagem. A vigilância e a criação.

Procuramos neste trabalho com os sete livros da obra de JMB fazer ao mesmo tempo um levantamento detalhado dos seus textos lidos por um viés barthesiano (que aglutina várias leituras), também foram muito úteis as observações de Costa Lima e Eagleton, dentre outros, citados neste trabalho. Resta-nos aqui, para finalizar, uma citação do próprio Roland Barthes, finalizando o seu livro *Crítica e verdade*:

> Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é desejar não mais a obra mas sua própria linguagem. Mas por isso mesmo, é devolver a obra ao desejo da escritura do qual ela saíra. Assim gira a palavra em torno do livro: ler, escrever: de um desejo a outro vai toda a literatura [...] A crítica é apenas um momento dessa história na qual entramos e que nos conduz à unidade à verdade da escritura[53]

Sem adorno ou ideal, a extrair poeticidade até da aridez e do vazio, em *humanismo ativo* que vai se efetivar num processo no qual *do leitor* virão respostas ou novos questionamentos, provocados por uma visão mais atenta dos fenômenos, o sujeito-poético jomardiano (vigilante quanto à própria subjetividade) rompe com a *hipocrisia cordial* junto aos seus coetâneos.

Trata-se de uma obra que se atualiza a cada leitura, cumprindo seu objetivo lúdico, refletindo parte de uma certa *esquizofrenia social*, tratando-a em seu excesso, examinando-a com atenção, sem esconder discrepâncias. Marcando-se mais pela agudeza das perguntas do que pelo acerto das respostas. O artefato da linguagem em interface com o social e com a natureza, a entreter conscientizando, nas *interfluências* do imaginário e da percepção, na *desreferencialização*, mostrando que o real é culturalmente constituído. A exegese de tal obra não a aponta como alta literatura nem como literatura de consumo. Não é fruto também de nenhuma evolução linear. Seu poder de corrosão e construção estimulam o seu estudioso a pensar como Luiz Costa Lima, que, em outro contexto, afirmou:

> O grande teste para o teórico e o crítico de literatura consiste em saber estabelecer a conexão de seu objeto, primeiro com o real [...] vendo-o como o *outro* – cuja alteridade é antes prismática que material [...] [que] inspira o correspondente textual [...] aglutinação prismática de vários outros reais ou possíveis[54]

Em JMB encontra-se algo que não se enquadra na *correctness* norte-americana, por exemplo, que se sobrepôs ao desconstrucionismo e encontrou uma variante contrária na *différance*, desreferencialização (Derrida, Paul de Man). A escritura jomardiana num traço rápido revela uma situação, como se a forma fosse análoga ao tema. Daí o destaque para o decodificador (leitor) e para o seu horizonte de expectativas (que possibilite o espaço mental da conexão) e isto é processo que se inicia no primeiro livro e se encerra no último, sem que respostas sejam dadas.

Pode-se questionar hoje a potencialidade do poema-piada e a poesia coloquial praticada nos anos de 1970, mas não se pode esquecer que um tempo histórico supõe a convivência de gamas diferenciada de valores, dos quais "o que se escolhe como própria daquele tempo é apenas o que mais bem se adapta aos interesses então dominantes"[55], como observa Costa Lima em seus estudos literários. O horror político vivenciado pela geração de JMB e Costa Lima, que inicialmente fizeram parte da mesma equipe, com Paulo Freire, os colocou em posições delicadas (às vezes distintas): a academia e as ruas, optando JMB pelas últimas sem deixar de contribuir muito com a primeira, como professor, debatedor e

oferecendo sua arte que vai cumprindo a (kantiana) *finalidade sem fim*. A reflexão sobre o discurso, praticado pelo sujeito-leitor, seria fruto do "efeito", o que não admitiria afirmações dogmáticas.

Devorando vítimas e algozes o panfleto/atentado jomardiano vai às ruas. O próprio autor ainda o *espalha*, movido por incessante voltagem nesta difusão de um inesperado, ou até politicamente incorreto, ato de ver. *Escrevivendo*. Os leitores? Intelectuais, estudantes, motoristas de táxi, trabalhadores, boêmios. Todos que possam ser atiçados contra o acomodamento cultural e a mesmice criadora.

Exibindo subcenas, nem que seja nas camadas subterrâneas da escritura à mostra, esse texto em interrelação com sua comunidade, assume uma posição diante do mundo sendo ao mesmo tempo retrato transmutante e alerta do pensamento, libido do pensamento em cotejo com a prática cotidiana. Poeticidade catártica, de choque e/ou homeopatia artística convidando o leitor a preencher os seus vazios, atuando de forma rizomática quando o próprio texto se reorganiza e desponta mais adiante em outro contexto, como semente que flutuou por muito tempo e brotou mais adiante, raiz sem centro, tornando a dicotomia insatisfatória, multiplicando possibilidades, estimulando a interação intelectual.

É nessa sofreguidão contra a incidência do controle, na dinâmica das ideias, na despersonalização para absorver na semelhança que cria a diferença, sem tomar o experimentalismo como última palavra, e sim como condição para a palavra inédita, que a obra de JMB atua, em pleno século XXI, revelando artimanhas.

Essa tese teve por fim mostrar se a minha sensibilidade expressou-se bem sobre a reinvenção da linguagem nos abismos da poeticidade do *Escrevivendo aos Atentados* poéticos em Jomard Muniz de Britto e em que este investimento pode contribuir para a perspectivação dos problemas humanos, com os quais a Academia trava insistente diálogo. Tentei aqui conciliar preocupação social e consciência literária na obra deste artista, pensador e professor sem fronteiras e captar a fecundidade das suas delícias, horrores e embates na literatura contra a socialização alienante. Agradeço a atenção e espero ter lançado uma semente em terreno fértil. O resto, por enquanto, é silêncio que precede tempestades.

NOTAS

CAPÍTULO 1

1. BASTOS, D.; LIMA, L. C. , **Uma obra em questão**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.p. 214.
2. Ibid., p. 222
3. SARTRE, J.-P., **Questão de Método**. Tradução de Bento Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.15-16.
4. BARTHES, R., **Mitologias.** Difel/Bertrand Brasil: RJ, 2007a .p. 148-151.
5. BARBOSA FILHO, H., **A convivência crítica**. João Pessoa: Ed. Governo da Paraíba, 1985, p. 104.
6. BRITTO, J. M. de. , **Escrevivendo**. Recife: Edição do autor, 1973, p. s/nº.
7. Ibid., p. 51.
8. SARTRE, J.-P. **Questão de Método**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 113.
9. Ibid., p. 132.
10. Ibid., p. 8.
11. Ibid., p. 12.
12. Ibid., p. 18-19.
13. SARTRE, J.P., **Sartre no Brasil. A conferência de Araraquara**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, São Paulo, 198639-41.
14. SARTRE, J.-P., **Questão de Método**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 159-160.
15. Diário de Pernambuco, em 11/07/74.
16. GRUNEWALD, J. L. **O grau zero do escreviver**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p.17.
17. BARBOSA, J. A., **As Ilusões da Modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 2009.10-11.
18. PAZ, O., **Signos em Rotação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.p. 121.
19. MERQUIOR, J. G., **O fantasma romântico e outros ensaios**. Petrópolis: Vozes, 1980. p. 61.
20. BRITTO, J. M. de., **Escrevivendo**. Recife: Edição do autor, 1973, p.8-9.
21. Ibid., p. 11.
22. Ibid., p. 12.
23. Ibid., p. 1.
24. *in* BASUALDO, C.org.de. **Tropicália:** Uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 315.
25. Ibid., p. 314-315.
26. Ibid., p. p. 309.
27. BRITTO, J. M. de., **Escrevivendo**. Recife: Edição do autor, 1973, p. 15.
28. Ibid., p. 16.
29. Ibid., p. 23.
30. Ibid., p. 22.
31. Ibid., p. 24.
32. Ibid., p. 24.
33. *in* BASUALDO, C.org.de. **Tropicália:** Uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. p. 261.

34. BRITTO, J. M. de., **Escrevivendo**. Recife: Edição do autor, 1973, p. 25.
35. Ibid., p. 26-27.
36. Ibid., p. 28-29.
37. Ibid., p. 29.
38. Ibid., p. 32.
39. Ibid., p. 34.
40. Ibid., p. p. 35.
41. Ibid., p. 36.
42. HAMBURGER: K. , **A lógica da criação literária**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986, p. 198-199.
43. BRITTO, J. M. de., **Escrevivendo**. Recife: Edição do autor, 1973, p. 37.
44. Ibid., p. 37.
45. Ibid., p. 38.
46. BRITTO, J. M. de., PERES, Fernando R.; GOMES, J. C. Teixeira. **O livro dos Três**. Recife: Edições Bagaço, 2007.2009, p. 147-148.
47. Ibid., p. p. 150.
48. BRITTO, J. M. de., **Escrevivendo**. Recife: Edição do autor, 1973, p. 39.
49. Ibid., p. p. 40.
50. Ibid., p. 41-42.
51. Ibid., p. 42.
52. Ibid., p. 42.
53. Ibid., p. 45-46
54. Ibid., p. 47.
55. Ibid., p. 49.
56. Ibid., p. 53.
57. BRITTO, J. M. de; LEMOS, S. **Inventário de um feudalismo cultural.** Recife: Nordeste Gráfica, 1979. p. 57.
58. Ibid., p. p. 7.
59. PAZ, O., **Signos em Rotação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996, p. 291.
60. Ibid., p. 291.
61. BARBOSA FILHO, H., **A convivência crítica**. João Pessoa: Ed. Governo da Paraíba, 1985, p. 104.
62. BRITTO, J. M. de.; LEMOS, S., **Inventário de um feudalismo cultural.** Recife: Nordeste Gráfica, 1979. p. 19.
63. Ibid., p. 21.
64. Ibid., p.22.
65. Ibid., p. 22.
66. Ibid., p. 23.
67. Ibid., p. 23.
68. Ibid., p. 26.
69. Revista Symposium, Ano 4. Número especial. Dezembro – 2000, p. 21-24.
70. CORTEZ, M., **O golpe na alma**. São Paulo: Pé-de-Chinelo Editorial, 2008.48-51.
71. BRITTO, J. M. de.; LEMOS, S., 1979, p.30.

72. Ibid., p. 30.
73. Ibid., p. 30.
74. Ibid., p. 31.
75. Ibid., p. 31.
76. Stereo/ Invenção Recife. Coletânea Poética 2, 2004, p. 41.
77. BRITTO, J. M. de.; LEMOS, S., **Inventário de um feudalismo cultural.** Recife: Nordeste Gráfica, 1979. p. 38.
78. Ibid., p. 39.
79. Ibid., p. 49.
80. MOISÉS, C. F., **Poesia e Utopia:** sobre a função social do poeta. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 104.
81. CORTEZ, M., **Barbaridades Críticas**. São Paulo: Chaminé Voadora Editorial, 2009.p. 77.
82. Ibid., p. 99-100.
83. BRITTO, J. M. de.; LEMOS, S., 1979, p.40.
84. Ibid., p. 40.
85. EAGLETON, T., 2010, p. 310-311.
86. BRITTO, J. M. de.; LEMOS, S., **Inventário de um feudalismo cultural.** Recife: Nordeste Gráfica, 1979. p. 43
87. Ibid., p. 45-46.
88. Revista STEREO., 2004, p. 48.
89. BRITTO, J. M. de. , **Terceira aquarela do Brasil**. Recife: Ed. do Autor, 1982, p.7.
90. Ibid., p. 8.
91. Ibid., p. 13.
92. Ibid., p. 15.
93. Ibid., p. 15.
94. Ibid., p. 19
95. Ibid., p. 27-28.
96. Ibid., p. 29.
97. Ibid., p. 31.
98. PAZ, O., **Signos em rotação.** São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 107.
99. Ibid., p. 112-113.
100. PAZ, O., **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 140-141.
101. PAZ, O., **Signos em rotação**. São Paulo, 1996, p. 122.
102. BRITTO, J. M. de., **Terceira aquarela do Brasil**. Recife: Ed. do Autor, 1982, p. 34-37.
103. Ibid., p. 49.
104. Ibid., p. 51.
105. Ibid., p. p. 52.
106. Ibid., p. 53-58.
107. Ibid., p. p. 60.
108. Ibid., p. 61.
109. Ibid., p. 67.

110. Ibid., p. 95-96.
111. Ibid., p. 95.
112. Ibid., p. 103.
113. Ibid., p. 107
114. MOTA, C. G., **Ideologia da Cultura Brasileira**: **1934-1974**. São Paulo: Ática, 2002, p. 58-59.
115. LIMA, L. C., **Lira e Antilira**: **Mário, Drummond, Cabral**. Rio de Janeiro: Topbooks: 1995a, p. 16.
116. Ibid., p. 25.
117. Ibid., p. 84.
118. BRITTO, J. M. de., **Terceira aquarela do Brasil**. Recife: Ed. do Autor, 1982, p. 25.
119. CHAUÍ, M., **Cultura moderna e democracia.** São Paulo: Ed. Cortez,1997, p.22-23.
120. ALTHUSSER, L., **Ideologia e aparelhos ideológicos de estado.** Lisboa**.** Editorial Presença,1970, p. 45.
121. Ibid., p. 30.

CAPÍTULO 2

1. BRITTO, J. M. de., C**ontradições do homem brasileiro**. Rio de Janeiro. Edições Tempo Brasileiro, 1964, p. 12-13.
2. Ibid., p. 32-33
3. BERGSON, H., **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 47-48.
4. Ibid., p. 50
5. BRITTO, J. M. de., **Contradições do homem brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1964, p. 80-83.
6. GADAMER, H.-G., **Quem sou eu, quem és tu?** Rio de Janeiro:Ed. UERJ, 2005, p.13.
7. AGUILAR, G., **Poesia concreta brasileira: As vanguardas na encruzilhada da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 310
8. BRITTO, J. M. de., **Bordel BRASILírico bordel: A antropologia ficcional de nós mesmos**. Recife Comunicarte:, 1992, p.233
9. Ibid., p. 11
10. Ibid., p. 15- 16
11. Ibid., p. 43-51
12. Ibid., p. 46
13. Ibid., p. 63-64.
14. Ibid., p. 68
15. Ibid., p. 68
16. Ibid., p. 68
17. Ibid., p. 69-70.
18. Ibid., p. 70-71
19. Ibid., p. 149-150.
20. Ibid., p. 74.
21. Ibid., p. 79-80

22. Ibid., p. 79-80
23. BASTOS, D; LIMA, L. C., **Uma obra em questão**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010, p. 364-365
24. BRITTO, J. M. de., 1992.p.81.
25. Ibid., p. 82-83.
26. Jornal *Correio da Paraíba*, de 28/04/1993
27. BRITTO, J. M. de., **Bordel BRASILírico bordel: A antropologia ficcional de nós mesmos**. Comunicarte: Recife, 1992, p.94
28. Ibid., p. 100
29. Ibid., p. 105
30. Ibid., p. 105- 107
31. Ibid., p. 109-111
32. Revista Cult, ISSN 14147076. Fevereiro de 2003. Ano VI. Nº 66. Ed. 17. São Paulo. p. 36,
33. Ibid., p. 53
34. BRITTO, J. M. de., **Bordel BRASILírico bordel: A antropologia ficcional de nós mesmos**. Comunicarte: Recife, 1992, p.117
35. Ibid., p. 118-121.
36. Ibid., p. 125.
37. Ibid., p. 159.
38. Ibid., p. 162-163
39. Ibid., p. 222
40. Ibid., p. 229-130.
41. Ibid., p. 230
42. *Apud* PENHA, J. da., **Wittgenstein**. São Paulo: Editora Ática, 1995., p.56
43. SAFATLE, V., **Lacan**. São Paulo: Publifolha, 2007, p.18-20.
44. BRITTO J. M. de., **Bordel BRASILírico bordel: A antropologia ficcional de nós mesmos**. Comunicarte: Recife, 1992, p.231-232.
45. Ibid., p. 232-233
46. Ibid., p. 233-234.
47. Ibid., p. 185
48. Ibid., p. 186.
49. Ibid., p. 171-175
50. Ibid., p. 180.
51. Ibid., p. 179.
52. Ibid., p. 196-197
53. Ibid., p. 208.
54. Ibid., p. 209
55. Ibid., p. 67
56. BRITTO, J. M. de., **Terceira aquarela do Brasil**. Recife: Ed. do Autor, 1982, p. 103.
57. BARTHES, 2002. p. 40-41
58. BRITTO J. M. de., **Bordel BRASILírico bordel: A antropologia ficcional de nós mesmos**. Comunicarte: Recife, 1992, p.36-38.

59. SANTIAGO: **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 22
60. BARTHES, R., **O grau zero da escritura. Novos ensaios críticos**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 24.
61. BRITTO: J. M. de., 1959, p.5.
62. BRITTO: 1997: **Projeto Cultural JMB – Recife**/ Brasil-1996/97
63. BRITTO: 2008,-**produzido por Ricardo Maia Jr. -sob o selo** "Em Casa"
64. BRITTO: 1997: **Projeto Cultural JMB – Recife**/ Brasil-1996/97
65. BARTHES, R., **O grau zero da escritura. Novos ensaios críticos**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 43
66. Revista *MAPA* (1959, p. 11).
67. Revista *MAPA*: 1959,p.12).
68. BOSI, E., **Memória e sociedade**. **Lembrança de velhos**. São Paulo: Editora T. A. Queiroz, 1979, p.6.
69. PAZ, O., **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 12-13.
70. BRITTO, J. M. de; DENYS, J., 1994, p. 7
71. BOSI, E., **Memória e sociedade**. **Lembrança de velhos**. São Paulo: Editora T. A. Queiroz, 1979, , p.8.
72. PAZ, O., **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 29
73. BOSI, E., **Memória e sociedade**. **Lembrança de velhos**. São Paulo: Editora T. A. Queiroz, 1979, p.6-10.
74. BARBOSA, J. A., **As Ilusões da Modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 139-140.
75. BRITTO, J. M. de; DENYS, J., **Arrecife de desejo**. Rio de Janeiro. Leviatã, 1994, p.70.
76. Idem. Ibidem,, p.7-9
77. BENJAMIN, W., **Obras escolhidas III- Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Ed Brasiliense, 2000, p. 85
78. Ibid., p. 105
79. Ibid., p. 106
80. Ibid., p. 140
81. Ibid., p. 28-29
82. PAZ, O., **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 51
83. BRITTO, J. M. de; DENYS, J., **Arrecife de desejo**. Rio de Janeiro. Leviatã, 1994, p. 9-11
84. Ibid., p. 11
85. Ibid., p. 13-23
86. CHAUÍ, M., **Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo**. São Paulo: Brasiliense, 1999, p.184
87. BRITTO, J. M. de; DENYS, J., **Arrecife de desejo**. Rio de Janeiro. Leviatã, 1994, p. 31
88. CAMPOS, H. de, **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992, p. 234-235
89. Ibid., p. 237-241
90. Ibid., p. 248-249
91. BRITTO, J. M. de; DENYS, J., **Arrecife de desejo**. Rio de Janeiro. Leviatã, 1994, p. 31
92. Ibid., p. 42
93. Ibid., p. 44
94. Ibid., p. 46
95. Ibid., p. 46
96. LIMA, L. C. , **Lira e Antilira**: **Mário, Drummond, Cabral**. Rio de Janeiro: Topbooks: 1995a, p.201

97. Ibid., p. 217
98. Ibid., p. 223-225
99. BRITTO, J. M. de; DENYS, J., **Arrecife de desejo**. Rio de Janeiro. Leviatã, 1994, p.50
100. Ibid., p. 52
101. LIMA, L. C. **Lira e Antilira**: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks: 1995a, p.236
102. Ibid., p. p.241
103. BRITTO, J. M. de; DENYS, J., **Arrecife de desejo**. Rio de Janeiro. Leviatã, 1994, p.54-56
104. Ibid., p. 58-60
105. Ibid., p. 70
106. AGUIAR e SILVA, V. M., **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 18. ed., 1991, p. 235
107. BRITTO, J. M., **Atentados poéticos**. Recife: Bagaço, 2002, p. 108
108. BRITTO, J. M. de., **Outros *Orf´eus***. Rio de Janeiro: Blocos, 1995, p. 11-12
109. Ibid., p. 11-13
110. Ibid., p. 16-17
111. Ibid., p. 21- 23
112. Ibid., p.25
113. p. 32-33
114. Ibid., p. 35
115. Ibid., p. 41-42
116. Ibid., p. 44
117. Ibid., p. 51-52
118. Ibid., p. 53-54
119. Ibid., p. 54-55
120. Ibid., p. 57
121. Ibid., p. 68-70
122. Ibid., p. 76
123. BARTHES, R., **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007b, p. 172
124. BRITTO, J. M. de., **Outros *Orf´eus***. Rio de Janeiro: Blocos, 1995, p. 79-81
125. Ibid., p. 82- 83
126. Ibid., p. 85-87
127. ALES BELLO, A., **Introdução à Fenomenologia**. Bauru, SP: EDUSC, 2006, p. 66-67
128. BRITTO, J. M. de., **Outros *Orf´eus***. Rio de Janeiro: Blocos, 1995, p. 92.

CAPÍTULO 3

[1] GUATTARI, F., **Caosmose.** Um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 20-21

[2] Ibid., p. 24

[3] BRITTO, J.M. de, **Atentados poéticos**. Recife: Bagaço, 2002, p. 23-27

[4] Ibid., p. 29-32

[5] GUATTARI, F., **Caosmose.** Um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 58- 64

[6] BRITTO: **Atentados poéticos**. Recife: Bagaço, 2002, p. 37-38

[7] Ibid., p. 41

[8] Ibid., p. 45-48

[9] Ibid., p. 55

[10] Ibid., p. 58

[11] Ibid., p. 64

[12] Ibid., p. 67

[13] FOUCAULT, M., **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p. 75

[14] BRITTO, J.M. de, **Atentados poéticos**. Recife: Bagaço, 2002, p. 68-69

[15] Ibid., p. 72-73

[16] Ibid., p. 81-83

[17] Ibid., p. 87-88

[18] TODOROV, T., **A Literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009, p. 70-71

[19] BRITTO J.M. de, **Atentados poéticos**. Recife: Bagaço, 2002, p. 90

[20] Ibid., p. 98-99

[21] BLANCHOT, M.,: **Conversa infinita 2 a experiência limite**. São Paulo: Ed. Escuta, 2007, p. 184-188

[22] BRITTO, J.M. de, **Atentados poéticos**. Recife: Bagaço, 2002, p. 120-121

[23] BLANCHOT, M., **Conversa infinita 2 a experiência limite**. São Paulo: Ed. Escuta, 2007, p. 198-202

[24] BRITTO, J.M. de, **Atentados poéticos**. Recife: Bagaço, 2002, p. 263-267

[25] Ibid., p. 269-271

[26] COSTA LIMA, L.,**Pensando nos Trópicos.** Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p.267

[27] Ibid., p. 275-278

[28] BRITTO, J.M. de, **Atentados poéticos**. Recife: Bagaço, 2002, p. 279-281

[29] Ibid., p. 312-314

[30] EAGLETON, T., **Depois da teoria**: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 47-48

[31] BRITTO, J.M. de, **Atentados poéticos**. Recife: Bagaço, 2002, p. 322-323

[32] Ibid., p. 324-326

[33] Ibid., p. 331

[34] Ibid., p. 332

[35] Ibid., p. 334-335

[36] Ibid., p. 337

[37] ORTIZ, R., **Trajetos e memórias**. São Paulo: Brasiliense, 2010, p. 109-110

[38] BRITTO, J.M. de, **Atentados poéticos**. Recife: Bagaço, 2002, p. 340-342

[39] Ibid., p. 344

[40] BARTHES, R., **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007b, p. 17-23

[41] BRITTO, **Atentados poéticos**. Recife: Bagaço, 2002, p. 345-346

[42] Ibid., p. 346-347

[43] Ibid., p. 347

[44] BARTHES: **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007b, p. 78-80

[45] BRITTO: 2002, p. 347

[46] Ibid., p. 349

[47] BARTHES, R. ,**Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007b, p. 152

[48] BRITTO, J.M. de, **Atentados poéticos**. Recife: Bagaço, 2002, p. 349

[49] Ibid., p. 351

[50] BARTHES, R., **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007b, p. 218

[51] BRITTO, J.M. de, **Atentados poéticos**. Recife: Bagaço, 2002, p. 352

[52] Ibid., p. 353-354

[53] BARTHES,R., **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007b, p. 230-231

[54] BASTOS, D.; LIMA, L. C., **Uma obra em questão**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010, p. 64

[55] Ibid., p. 75

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 18. ed., 1991.

AGUILAR, Gonzalo- **Poesia concreta brasileira – As vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: EDUSP, 2005.

ALES BELLO, Angela. **Introdução à fenomenologia**. Bauru, SP: EDUSC, 2006.

ALTHUSSER, Louis**. Ideologia e aparelhos ideológicos de estado.** Lisboa**.** Editorial Presença,1970.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2003.

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Belo horizonte: Vila rica, 1993.

BAKHTIN, Mikail. **Problema da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Univesitária: 1981.

_____**Questões de literatura e estética**. São Paulo: UNESP/HULITEC, 1988.

_____**Cultura popular na idade média e no renascimento**. São Paulo: Ed.EDUNB / MOLITEC, 1996.

_____ **Estética da Criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BANDEIRA, Manuel. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1986.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. **A convivência crítica**. João Pessoa: Ed. Governo da Paraíba, 1985.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

_____. **Mitologias.** Difel/Bertrand Brasil: RJ, 2007a .

_____. **O grão da voz**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O grau zero da escritura. Novos ensaios críticos**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **O Prazer do texto**. São Paulo: Ed Perspectiva, 2002.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BASTOS, Dau; LIMA, Luiz Costa. **Uma obra em questão**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

BASUALDO, Carlos.org.de. **Tropicália:** Uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. **A troca impossível**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultur**a. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Obras escolhidas III- Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Ed Brasiliense, 2000.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido se desmancha no ar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BINS di NAPOLI, Ricardo. **Ética e compreensão do outro:** A ética de Wilheim Dilthey sob a perspectiva do encontro interétnico. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

BLANCHOT, Maurice. **Conversa infinita 2 a experiência limite**. São Paulo: Ed. Escuta, 2007.

_____. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência:** uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Objetiva, 1991.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORNHEIM, Gerd. **Sartre: Metafísica e existencialismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

_____. **O idiota e o espírito objetivo**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1980.

BOSI, Alfredo. **Fenomenologia do olhar**. In: NOVAES, Adauto (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. **Lembrança de velhos**. São Paulo: Editora T. A. Queiroz, 1979.

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin:** Conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2007.

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.

_____. **Do modernismo à bossa nova.** 2. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. **Escrevivendo**. Recife: Edição do autor, 1973.

_____; LEMOS, Sérgio. **Inventário de um feudalismo cultural.** Recife: Nordeste Gráfica, 1979.

_____. **Terceira aquarela do Brasil**. Recife: Ed. do Autor, 1982.

_____. **Bordel BRASILírico bordel. A antropologia ficcional de nós mesmos**. Comunicarte: Recife, 1992.

_____. e DENYS, João. **Arrecife de desejo**. Rio de Janeiro. Leviatã, 1994.

_____. **Outros *Orf´eus***. Rio de Janeiro: Blocos, 1995.

_____. **Atentados poéticos**. Recife: Bagaço, 2002.

_____. PERES, Fernando Rocha; GOMES, João Carlos Teixeira. **O livro dos Três**. Recife: Edições Bagaço, 2007.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALADO, Carlos. **Tropicália**. São Paulo: Editora 34, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

_____. **A arte do horizonte do provável**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARDOZO, Joaquim. **Um livro aceso e nove canções sombrias**. Recife: FUNDARPE/ Masssao-Ohno,1981.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARVALHO DA SILVA, Domingo. **Uma teoria do poema**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1989.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura moderna e democracia.** São Paulo: Ed. Cortez, 1997.

_____. **Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

CHEMAMA, Roland. Org. **Dicionário de psicanálise**. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas, 1995.

CORTEZ, Marcius. **Barbaridades críticas**. São Paulo: Chaminé Voadora Editorial, 2009.

_____. **O golpe na alma**. São Paulo: Pé-de-Chinelo Editorial, 2008.

COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DOR, Joël. **Introdução à leitura de Lacan.** O inconsciente estruturado como linguagem. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas, 1992.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **How to read a poem**.Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

_____. **A Tarefa do crítico**. São Paulo: Editora UNESP, 2010

ECO, Humberto. **Como se faz uma tese.** São Paulo: Perspectiva, 2009

ELIA, Luciano. **O conceito do sujeito**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. **O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna, espaço regional, misticismo e cangaço**. Recife: Ed. UFPE, 2006.

_____. **Anais do II Colóquio cidadania cultural: diversidade cultural, linguagens, identidades**. Recife: Ed Livro Rápido, 2007.

FAUSTO NETO, Antônio**. Cordel e a ideologia de punição**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1979.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1987.

_____. **Essa escola chamada vida**. São Paulo: Ática, 1985.

_____. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. **Totem e tabu**. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

FUKS, Betty Bernardo. **Freud e a cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

GADAMER, Hans-Georg. **Quem sou eu, quem és tu?** Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2005.

GALVÃO**,** Walnice Nogueira. **Saco de gatos**. Ensaios Críticos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e estética do inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1982.

GREEN, André. **O desligamento – Psicanálise, antropologia e literatura**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1994.

GUATTARI, Félix. **Caosmose. Um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 3. ed. 1984.

GRUNEWALD, José Lino. **O grau zero do escreviver**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

JASPERS, Karl. **Introdução ao pensamento filosófico**. São Paulo: Cultrix, 1971.

LACAN, Jacques. **Meu ensino.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira**: **Mário, Drummond, Cabral**. Rio de Janeiro: Topbooks: 1995a.

_____. **Mímesis e modernidade**. Rio de Janeiro: Graal 1980.

_____. **Pensando nos Trópicos.** Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. **Vida e mímesis**. Rio de Janeiro: 34/Letras1995b.

_____. **Limites da voz.** Topbooks, 2005.

_____. (org.). **A literatura e o leitor:** textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LONGO, Leila. **Linguagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-Moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

LYRA, Pedro. **Conceito de poesia**. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. São Paulo: Ed.Zahar, 2000.

McLUHAN, Marshall; FIORE, Quantin. **The medium is the massage:** An Inventory of Effects. New York. Bantam Books: With Quentin Fiore, 1967.

_____. **O meio são as massa-gens**. Rio de Janeiro: Record, 1969.

MERQUIOR, José Guilherme. **O fantasma romântico e outros ensaios**. Petrópolis: Vozes, 1980.

MELO NETO, João Cabral. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1999.

MEZAN, Renato. **Interfaces da psicanálise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia e utopia:** sobre a função social do poeta. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira**: **1934-1974**. São Paulo: Ática, 2002.

NASIO, Juan-David. **Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1993.

NOVAES, Adauto (Org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ORTIZ, Renato. **Trajetos e memórias**. São Paulo: Brasiliense, 2010.

_____. **Cultura Brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **Signos em Rotação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

PENHA, João da. **Wittgenstein**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1995.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa** – Tomo III. Campinas, SP: Papirus Editora,1997.

SAFATLE, Vladmir. **Lacan**. São Paulo: Publifolha, 2007.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **Vale quanto pesa**. Ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS DE MIRANDA, Danilo (org). **Memória e cultura:** a importância da memória na formação cultural humana. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **Sartre no Brasil. A conferência de Araraquara**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, São Paulo, 1986.

_____. **O que é literatura?** São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Questão de método**. Tradução de Bento Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **O existencialismo é um humanismo**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

_____. **Cultura e política, 1964-1996**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance**. Rio de Janeiro: Ed. Achiamé, 1984.

RAGO, Margareth. ORLANDI, Luiz B. Lacerda. VEIGA NETO, Alfredo. **Imagens de Foucault e Deleuze. Ressonâncias nietzschianas**. Rio de Janeiro: DPRA Editora, 2002.

TODOROV, Tzvetzan. **Memória do mal, tentação do bem.** São Paulo: Ed. Arx, 2002.

_____. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VELOSO, Caetano. **Alegria, alegria. Uma caetanave organizada por Waly Salomão**. Rio de janeiro: Pedra Q Ronca Edições e produções artísticas Ltda, 1976.

_____.**Verdade Tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Revistas:

Caros Amigos, São Paulo, n. 34, p. 11-13, jan. 2000.

Revista **Cult**, p. 36, ISSN. 14147076. Fevereiro de 2003. Ano VI. Nº 66. Ed. 17. SP.

Marca de fantasia. Recife, Edições Escrevivendo, n. 1., p. 87, 1984.

MAPA, (Salvador, 1959).

Symposium, Ano 4. Número especial. Dezembro – 2000.

CDs:

A poeticidade de JMB está também gravada, por ele e outros artistas, em dois CDs fundamentais na compreensão da sua obra:

1) **POP FILOSOFIA** (projeto cultural JMB – Recife/Brasil-96/97)

2) **JMB EM COMUNA** (2008,-produzido por Ricardo Maia Jr. -sob o selo "Em Casa".)

Jornais:

Diário de Pernambuco, em 11/07/74

Correio da Paraíba, em 28/04/1993.

Filmes:

O palhaço degolado (Direção: Jomard Muniz de Britto, Recife 1977).

JMB, o famigerado (Direção: Luci Alcântara. Recife, 2010).

O coração do cinema (de Paulo Cunha Filho e Geneton Moraes Neto).

Eternamente Ágora (de Alexandre de Figueirôa e George Moura).

APÊNDICE

O livro dos três: o registro dos novos atentados poéticos em livro

> A literatura faz menos remediar nossa ignorância do que nos curar do nosso egotismo, termo entendido como uma ilusão de auto-suficiência. (Richard Rorty, filósofo americano)

Ao comentar o tipo de escrita que JMB compartilha com os amigos baianos Fernando da Rocha Peres e João Carlos Teixeira Gomes, Glauvanita Pereira de Albuquerque (nas "orelhas" de *O Livro dos Três*) acentua que se trata de uma gama de dicções ímpares desses "indóceis setentões", que convivem entre diferenças e pensares sem pesar, com seus inconformismos sem gratificações e cheios de um "anarquismo vulcânico" a brincar na "caldeira das citações", memórias, intrigas, "com elegância, precisão desabusada, sem jamais esquecer o contrasenso do humor cosmopolitamente periférico, a falar para os mundos e mistérios".

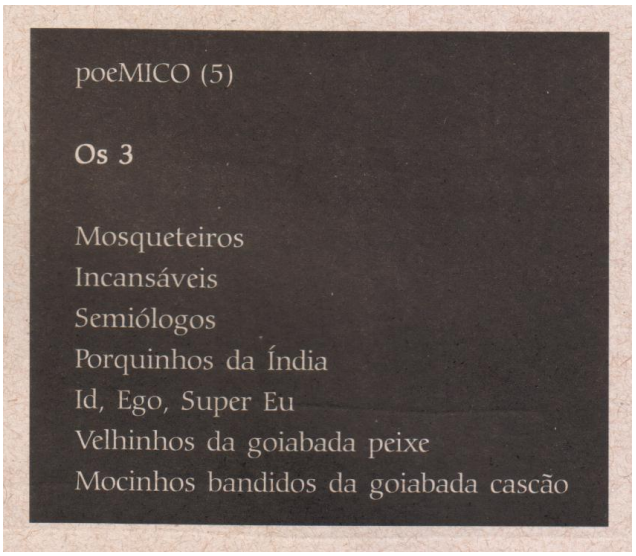
O livro dos três foi idealizado por JMB e publicado em 2007. Um dos objetivos foi reunir a obra dos três pensadores citados. Quanto aos dois primeiros: Rocha Peres, historiador e poeta, de ascendência "pernambucopaterna", ocupa a primeira, das três partes que compõem a publicação, ele incita o leitor a fazer uma releitura da história do Brasil, de Caramuru a Gervásio Pires (lembrando traços em comum entre Bahia e Pernambuco). O autor estudou na Faculdade de Direito do Recife (1959) e fundou com Glauber Rocha, a Revista *Mapa*. Lecionou na UFBA e é membro da Academia de Letras da Bahia, do mesmo modo que o escritor João Carlos Teixeira Gomes, cujos textos aparecem na segunda parte, em *O livro dos Três*.

Gomes é um dos fundadores do Jornal da Bahia (onde permaneceu de 1958 a 1979). Como integrante da *Geração Mapa* (surgida em 1954, no Colégio Central de Salvador, sob a liderança de Glauber), ajudou na proposta de renovação artística e cultural da Bahia, com a qual JMB tomou contato em suas inúmeras visitas à capital baiana.

Em 1958, Teixeira Gomes fez a mítica viagem ao lado de Glauber, de "reconhecimento" do Nordeste. No Recife, dialogaram com Freyre, Mauro Mota (o qual então atuava como editor do Diário de Pernambuco e lhes abriu as portas do referido veículo de comunicação), Carlos Pena Filho e Ascenso Ferreira. Glauber celebrava o feito russo mandando ao espaço sideral o primeiro Sputinik, fato que ele glorificava em suas convicções revolucionárias e socialistas. Era a época da construção de Brasília. Já era notável, no diretor de *Terra em transe*, a eloquência de pregador, a perspectiva épica da grandeza do homem. A presença desses dois intelectuais no Recife, naquele momento, significava cruzamento de

experiências estéticas de convergência e complementação. Na cidade, eles travaram conhecimento com a experiência de "o gráfico amador", sob a orientação do artista plástico Aloísio Magalhães, que imprimia nova dinâmica aos experimentos visuais. JMB foi um interlocutor pernambucano da *Geração MAPA* (pelos artigos que publicou na Revista). Um grupo que também rendeu frutos tardios como João Ubaldo Ribeiro.

Neste livro estão vinte e quatro *atentados poéticos*, pela primeira vez registrados em livro, e oito *poemicos* jomardianos, (estes últimos são pequenos textos em "humor-horror" pílula). Vejamos um dos *poemicos*:



Fonte: BRITTO, Jomard Muniz; PERES, Fernando Rocha, GOMES, João Carlos Teixeira: 2007, p.108

No segundo atentado (*POESIA tem NOME?*), JMB trata mais uma vez da própria poesia, *que "*ninguém sabe*"* quem seja e que ele aponta como uma *"*forte senhora fogosa*"* mal comportada, cheia de *"*fendas, fissuras e fulgores*"* em labirintos na sua *"*eterna*"* e *"*mais carente modernidade*", "*Jocasta de todos nós [...] Poesia? Poema? Poiesis? Poemação?/ O desejo além do além dos nomes? [...] jovem senhora / tão firme no prazer de ser mais.*"*[1]

Neste metatexto, o autor torna mais uma vez flutuante o conceito de poesia dentro da sua obra. Trabalha também com a interrelação psicanalítica ao comparar a poesia com a mãe edipiana. O que é retomado de certa forma no texto *em NOME do PAI*, que já na forma gráfica do título, pondo em maiúsculas as palavras *nome* e *pai*, prepara o terreno para uma irreverente intertextualidade, desta vez com a oração católica *Pai Nosso*:

[1] BRITTO, Jomard Muniz; PERES, Fernando Rocha; GOMES, João Carlos Teixeira: 2007, p. 86.

> O pão-trabalho nosso de cada dia nos dai sempre desequilibrando circos e cercas televisuais. Perdoai as nossas ofensas, assim como NÃO perdoamos / aos que nos ofendem, enganam e roubam: impunemente. / Não nos deixeis cair em tentações do deus-mercado / de todos os feitiços e fetichismos a granel [...] agora e na hora de nossa / vossa morte proclamada [...] supliciados no cotidiano sob os signos da violência / Em nome do Pai-Mãe, filhas, filhos bastardos da República.[2]

Desta vez uma oração cristã é alvo de um atentado jomardiano. Lida em *esquizoanálise poética*. Lê-se, neste trecho, a crítica ao consumismo, à alienação, à submissão ao nome do "Pai" (cunho psicanalítico). Este texto também está no CD *JMB em Comuna* (2008). Ao analisar o livro de João Denys Araújo Leite, contendo a sua peça *Flores D´América* (em *DIDASCÁLIAS PARA FLORES D´AMÉRICA*), JMB expõe as vísceras da produção textual em metalinguagem:

> No teatro deste mundo [...] totalidade em processo [...] Brasil feroz de inércias, pactos infelizes e negociações [...] Fúrias da língua mátria [...] co-autores e co-participadores de ruínas sem remorsos, máscaras, mutilações, segredos [...] transfigurações[3]

Nos textos seguintes (*Ivan no país sem maravilhas* e *Estrelas de Nossas cidades – brincando de RSI pelas ruas*), o autor forja a expressão "Lula-Noel" para referir-se ao novo pai da pátria, o tal Ivan, (*Ivan, o terrível?*) e ao mesmo tempo não esquece a crítica psicanalítica (selvagem, isto é praticado por alguém não especializado).

> RSI: ruas da solidão intempestiva […] o silêncio inaudito./ Estrelas de nossas cidades sem medo do canibalismo amoroso [...] que alegria tão melancólica é essa, isso? / Pela rua da Saudade implosiva sempre brincaremos.[4]

O décimo-terceiro texto é *Setembro em Chamas*: "Nenhum atentado pode ser estetizado pela crueldade da condição humana [...] poetas desejariam/ morrer em fulgores. / Nenhuma pátria nos sufocaria. Todos os gritos dos excluídos./ Nenhum par-ti-do alto é transparente. / Todas as promessas perigosas"[5]. Esta crítica é centrada em falsos nacionalismos, *par-ti-dos* (em sílabas separadas a expor a falta de unidade e ausência de "transparência") ou *gritos dos excluídos* (desfile paralelo, em Recife, à parada oficial do Governo no feriado de 7 de setembro). *Setembro em chamas* também remete, de forma

[2] BRITTO, Jomard Muniz; PERES, Fernando Rocha; GOMES, João Carlos Teixeira: 2007, p. 89.
[3] Idem, Ibidem, p. 93.
[4] Idem, Ibidem, p. 99.
[5] Idem, Ibidem, p. 100.

tangencial, ao *11 de setembro* de 2001, norte-americano. No campo lexical do texto estão: "atentado", "morrer renascendo" (os homens-bomba do fundamentalismo). E na página 101 encontram-se expressões poéticas tais como "diamante da carne em fulgor",

> veredas abissais da lua / pelo mel de hortelã escorrendo / da memória pelo fel / voraz dos esquecimentos / Procuremos / em corpo nativo roubado / no infernolento estrelado / vozes forjadas no mistério / da cotidiana tragédia que ainda nos restou [...] algarismos da noite amordaçada[6]

Vejamos outro atentado, *Hildebarthes: sem pastiche nem paródias, o* termo *Hildebarthes* já fora sugerido no livro anterior (BRITTO, 2002), e se refere ao escritor e professor Hildeberto Barbosa Filho (e, claro, a Roland Barthes). Aqui a irreverência nas leituras da crítica surge em expressões como: "São Miguel Foucault", "Incidentes em Barthes", "braseiros consumindo Deleuzes". Este texto termina com a citação a um poema recifense da produção de Gregório de Matos e inverte / relê as "purgações não purgadas": purgações não *plugadas*, no trocadilho espirituoso.

Os atentados prosseguem: *Cordel do Fogo Transfigurado* (em vez de "encantado") usa como base a poética do grupo musical pernambucano, que tinha Lirinha como homem de frente (vocalista / letrista): "não há desespero em vão. / Naquele circo [...] chovendo loucas miragens [...] O infinito é tão longe-perto de nós". Já no décimo-sexto, nesta coletânea onde se registram estes atentados (inicialmente distribuídos impressos em cópia xérox, meia página no corte vertical de páginas tamanho A4), há uma peculiar leitura de várias correntes do pensamento filosófico:

[6] BRITTO, Jomard Muniz; PERES, Fernando Rocha, GOMES, João Carlos Teixeira: 2007, p. 101, Hildebarthes: sem pastiche nem paródias).

Genealogia do eterno vir-a-ser Canalha

Canalha pré-socrático: todas as coisas estão cheias de
deuses em nós.
sofístico: somos a desmedida de todas as coisas e causas.
socrático: melhor seria ter ofertado Cicuta aos de cima.
platônico: do sensível ao inteligível reinventemos a Caverna.
aristotélico: no pensar dos silogismos, somos
todos mortais e
medievalista: fora da Teocracia somos no-mi-na-lis-tas.
renascentista: universo transfigurando-se em
antropomorfismo.
iluminista: deixemos a vida privada de Rousseau em paz.
kantiano: as três Críticas ainda não chegaram ao Brasil.
hegeliano: tese, antítese, síntese, cantilena de
miolos moles.
weberiano: autonomia das esferas do Saber/Poder.
nietzscheano: superhumanos além do mal e das
benevolências.
marxólogo: tudo que é sólido se desmana em mares
brasilíricos.
sartreano: o inferno são os outros, ó companheiros
aloprados!
pós-moderno: pelo fim das grandes narrativas e
estruturas.
deleuzeano: as coisas são e estão nômades na
pop-filosofia.
do amor cortês: como esquecer Kafka e O Processo?
a horizontalidade da banalização?
o pauperismo de Popper?
a argumentação cerrada de Luiz Costa Lima?
a nivelação de tudo contra todos?
como sobreviver às barbáries, escatologias,
fundamentalismos e
CARISMIDIÁTICOS?

• O Livro dos Três

Fonte: BRITTO, Jomard Muniz; PERES, Fernando Rocha, GOMES, João Carlos Teixeira: 2007, página 104

Logo o texto metapoético de cunho psicanalítico reaparece: "O mais e menos da *poesia*":

> O mais e menos terrível é a ingenuidade / curtição do ego com retórica de supereu / em singelos malabarismos [...] memórias ilusórias [...] véu da sublimação / o sublime e o ingênuo se interpenetram? / Do eu-amante-de-si-por-si-mesmo. / Enovelando-se. Desvelando-se [...] dormente em angústias domésticas / e até metafísicas [...] eu doído cão mulato endoidecido [...] O sempre terrível é desprezar a poesia que não / possua o sopro mínimo, finito, cruel da / indesejável, inóspita, famigerada adjetivação [grifo nosso][7]

Mais uma vez a dubiedade nas afirmações / negativas joga o texto jomardiano num painel de *inconclusões* e contrapontos. Os atentados também relêem João Cabral em *Réquiem por uma faca pernambucana*:

> Continuamos herdeiros do nacional-popular [...] senhores e escravos de um narcisismo ilimitado [...] do beijo do menino-homem-aranha no mais profundo da mulher – abismo – dos abismos. Carentes de tudo [...] assassinados por Freud, Lacan, Nelson Rodrigues [...] passageiros [...] no Trem Bala da História [...] dos miseráveis do bolsa-voto-em-família / aos milionários das capitanias hereditárias em sistemas financeiros [...] cadáveres melancólicos do cinza ao furtacor [grifo nosso][8]

A pop filosofia (para todos) exemplifica-se no atentado *Para qualquer fim de ano*: "O tempo é nossa materialidade, nossa adversidade. / O espaço, nossa energia fissurada. Em fragmentos. O tempo-espaço: nossas relações, interpenetrações"[9]. E continua na reflexão sobre o fazer artístico:

> arte: uma fala singular se multiplica / operacionalizando sentidos imprevistos / a seriedade do riso no absurdo de nós [...] Razão de fantasias. Enigmas do fazer. / Arte [...] gozo de fecundas inutilidades [...] como transformar o leitor-espectador / em decifrador de hipóteses e rumores?[10]

Na página 113 a poeticidade jomardiana, utilizando-se mais uma vez do trocadilho e do jogo de antíteses, mostra-se "atenta" a comemoração dos *100 anos do Frevo*, celebrados pela Prefeitura da Cidade do Recife "sem o mínimo consenso de humor [...] a tragédia brasileira seria insuportável [...] com cem anos de resistência, qualquer fenômeno se transforma em lenda."[11] Enquanto no antepenúltimo atentado retoma a *metapoeticidade* ("O

[7] BRITTO: 2007, p. 105.
[8] Idem, Ibidem, p. 106-108.
[9] Idem, Ibidem, p. 109.
[10] Idem, Ibidem, p. 111.
[11] Idem, Ibidem, p. 113.

poeta tem de saber jogar / com as tecnologias do espírito. / Tempo-espaço de interpenetrações"); o penúltimo texto é *Atentando José Carlos Capinan*, ícone da cultura tropicalista, já visitado no texto *Ter-e-sina*, do *Bordel BRASILírico Bordel* (1992) e em outros textos jomardianos: "poeta do inteiro ambiente [...] um cosmolírico."[12] E encerra com *Todas as Coisas Estão Cheias de*:

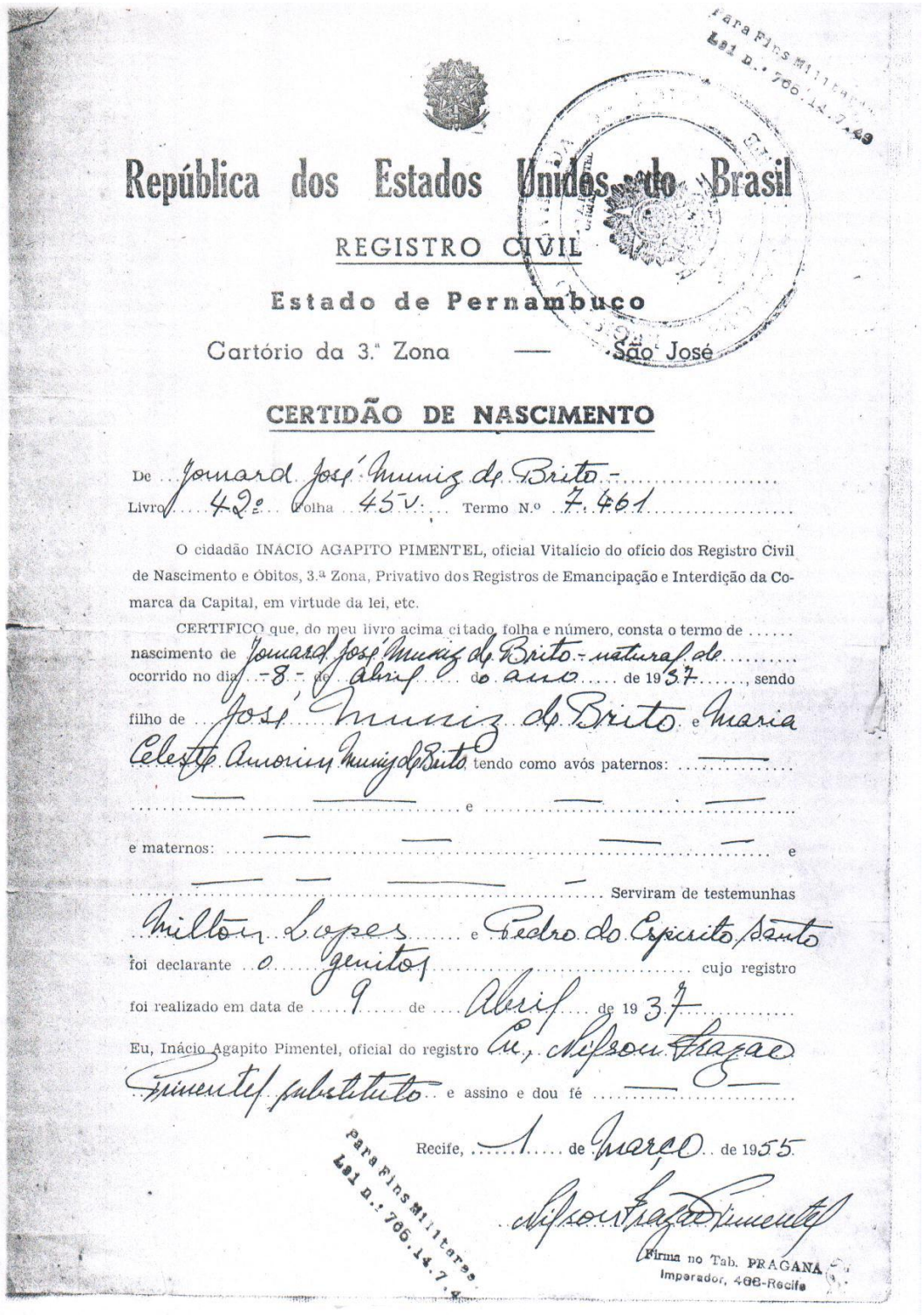
> de fogo [...] fartas de lirismo etéreo [...] afetações urbanoides [...] estórias [...] Barradas no abismo das religações ./ Todas as coisas estão cheias de outras [...] de tremor [...] Bichos sem Bandeira no lixo da História [...] fotos [...] aranha tecendo corações em rede-munho [...] cheias de letras./ Poetando felizes no mercado das perdas [...] cheias de casos [...] no oco do mundomistério. / Coisas-pessoas e pessoas-coisas de Deus. Salve-se quem souber da outra COISA[13]

Muitas destas expressões serão reutilizadas por JMB no atentado *A morte máxima de Amy Winehouse*, de 27 de julho de 2011 (ver anexos), onde mais uma vez de maneira sintética, sem perder a complexidade e o alcance pop filosófico-político-pedagógico, JMB usa a sua poeticidade de modo a tratar dos problemas do seu tempo, em nome do desejo e da ação cultural, trazendo a *palavra-valise* que se insurge de forma aberta às interpretações unilaterais, revitalizando o seu "abismo das religações" e exercitando sua profícua intertextualidade. É notável também a sua capacidade de formar, ou reutilizar, neologismos ("mundomistério") e sua discussão em torno da problemática mais profunda do ser e estar no mundo.

[12] BRITTO: 2007, p. 117.
[13] Idem, Ibidem, p. 118.

ANEXOS

Anexo 1. CÓPIA DA CERTIDÃO DE NASCIMENTO DE JMB



Para Fins Militares
Lei n.: 760.14.7.49

República dos Estados Unidos do Brasil

REGISTRO CIVIL

Estado de Pernambuco

Cartório da 3.ª Zona — São José

CERTIDÃO DE NASCIMENTO

De Jonard José Muniz de Brito -

Livro 42º Folha 45 v. Termo N.º 7.461

O cidadão INACIO AGAPITO PIMENTEL, oficial Vitalicio do ofício dos Registro Civil de Nascimento e Obitos, 3.ª Zona, Privativo dos Registros de Emancipação e Interdição da Comarca da Capital, em virtude da lei, etc.

CERTIFICO que, do meu livro acima citado, folha e número, consta o termo de nascimento de Jonard José Muniz de Brito - natural de ocorrido no dia - 8 - de Abril do ano de 1937, sendo filho de José Muniz de Brito e Maria Celeste Amorim Muniz de Brito tendo como avós paternos: ——— e ——— e maternos: ——— e ——— Serviram de testemunhas Milton Lopes e Pedro do Espirito Santo foi declarante o genitor cujo registro foi realizado em data de 9 de Abril de 1937

Eu, Inácio Agapito Pimentel, oficial do registro eu, Nilson Fraga Pimentel substituto e assino e dou fé ———

Recife, 1 de Março de 1955

Nilson Fraga Pimentel

Firma no Tab. PRAGANA
Imperador, 466-Recife

Para Fins Militares
Lei n.: 760.14.7.49

Anexo 2. TEXTO DE MAO-TSE TUNG

"Os Estados Unidos têm ostentado por aí a bandeira anticomunista, a fim de perpetuarem a agressão contra outros povos. Os EUA têm contas a ajustar em todo lugar, não só na América Latina, Ásia e África, mas também na Europa e Oceania. Todos, incluindo a própria Inglaterra, tem aversão aos norte-americanos. As massas do povo não gostam deles. O Japão antipatiza com os EUA porque é oprimido por eles. Nenhum país do Oriente está livre da agressão americana. O Japão, a Coreia, Filipinas, Vietnã e Paquistão sofrem esta agressão, embora alguns sejam aliados dos EUA. Os povos estão descontentes e, em alguns países, os próprios governos também o estão. As nações oprimidas querem a independência. Tudo está sujeito à mudança. As 'grandes' forças decadentes darão lugar às pequenas forças recém-nascidas. As forças pequenas hão de se tornar grandes, porque a maioria do povo quer mudança. Os imperialistas hão de se transformar igualmente de grandes para pequenas, porque também o povo americano está descontente com o seu governo."

Anexo 3. ESTÉTICA DA FOME (MANIFESTO DE GLAUBER ROCHA)

Eztetika da fome 65 (…) Enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. (..) Para o observador europeu, os processos de produção artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e se primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista.

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. [...] Este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria. A esterilidade: aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena possessão de suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertam do ideal estético adolescente. [...] A histeria: um capítulo mais complexo. A indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura). O segundo é uma redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo. O terceiro, e mais eficaz, é a procura de uma sistematização para a arte popular. (..) Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento.

A fome latina, por isso, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do cinema novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.

De *Aruanda* a *Vidas Secas*, o cinema novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o cinema novo com o *miserabilismo* tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público – este último não

suportando as imagens da própria miséria. [...] Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria *incivilização*. (..) Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendem. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete (..). Assim, somente uma cultura da fome, mirando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (..) Pelo cinema novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antão é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher de Porto das caixas é primitiva?

Do cinema novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino. De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas de um amor de ação e transformação [...] Já passou o tempo em que o cinema novo precisava explicar-se para existir: o cinema novo necessita processar-se para que se explique à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam debilitados ou delirantes pela fome. O cinema novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o cinema novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialesco da censura, aí haverá um germe vivo do cinema novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o *comercialismo*, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do cinema novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do cinema novo.

A definição é esta e por esta definição o cinema novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do cinema novo depende da liberdade da América Latina. [...] Não temos por isso maiores pontos de contato com o cinema mundial. O cinema novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência.

Glauber Rocha

Anexo 4. E-MAIL DE JMB: 19 AGOSTO DE 2010

Em 19/08/10, foi enviado em nome de JMB o seguinte e-mail: “Leitores (as) de nossos ATENTADOS: Em contato com o jornalista Thiago Corrêa, do *Diário de Pernambuco*, a respeito de uma entrevista, procurei informá-lo dos livros do poeta-ensaísta-historiador Fernando da Rocha Peres sobre **G M.** [...] Tudo em nome e louvor da FAMÍLIA PERNAMBUCANOBAIANA, segundo Waly Salomão que será citado na próxima: Posso até mesmo me identificar com as incertezas de uma vocação polêmica. Mas como teria condições de encarar as contradições de nossa realidade com a bravura de Gregório de Matos? Quando aluno do professor Moacir de Albuquerque, fui convocado a ler as obras completas do G M. Enquanto leitor experimentei os múltiplos estilos e, sobretudo, a discussão acadêmica em relação aos `plágios´. Sua linguagem era mesmo de arrebentar. A sua contemporaneidade, ou melhor, nossa extemporaneidade se caracteriza pela *apropriação* de quase tudo. Quem melhor praticou esse linguajar intempestivo foi Godard no cinema e, entre nós, Wilson Araújo de Souza nos seus SIGNOS INVOLUNTÁRIOS. Continuo aprendendo e desaprendendo com todos. Do ponto de vista psicanalítico seria melhor dizer que fui escolhido, quase predestinado, pelas linguagens audiovisuais, desde minha remota juventude. De cronista de filmes, de fervoroso cineclubista, da movimentação tropicalista com os super-8, nos círculos de cultura transpirados em Paulo Freire, nas dinâmicas de comunicação e criatividade, até enfrentar a poeticidade dos Atentados Poéticos pelas ruas da cidade e abismos da internet. Admito que as sátiras de “O Palhaço Degolado" o transformaram numa espécie de **fetiche** (vide *Youtube*). O meu amadorismo político é tão fugaz quanto o meu *escrevivendo*. Compreendo a condição amadora, citando Roland Barthes: todo e qualquer texto literário e audiovisual poderia ser *antiburguês***,** dentro e fora das ilusões consumistas e dos *empoderamentos* bem financiados nos trópicos. (Recife, agosto de 2010) ”.

Anexo 5. CÓPIA DE UM *ATENTADO POÉTICO* JOMARDIANO. METADE DE UMA FOLHA (TAMANHO A4). ELE ENTREGOU ESTE APÓS A MORTE DE MICHAEL JACKSON. É UM DOS MAIS CONHECIDOS E REPRESENTATIVOS DO GÊNERO (PANFLETÁRIO?)

A MORTE MÍNIMA de Michael Jackson, MJ, sintoma da tragédia transamericana.

Jomard Muniz de Britto, jmb

Ele intensamente penetrou na DEnegação
de suas identidades. Em recusa.
Desidentificação enquanto PACTO de
amor eterno na terra do nunca.
Morte *minimal art*, máxima solidão.
Sua exagerada empatia por infantes.
Pureza de crianças dinamitando sonhos
do primitivo comunismo cristianizado.
E a dor pungente de Elizabeth Taylor
reverberando silêncios em Tom Veloso.
Ele nunca ouviu falar nem cantar sobre
a base da baía de Guantánamo. Manos.
Tragédia mais do que norteamericana.
Racismo perverso, medicina imperiosa.
Consumo do mito pelo tardio capitalismo
triunfante. Sotaque harvard-mangabeira.
Negros, hispânicos, asiáticos, mestiços
sem as mesmas chances da branca maioria.
Por isso MJ ignorou a negritude Obama,
tão melhor miscigenado do que nós.
Presença do reencantamento em carnaval.
Smile de Chaplin. Cantar de Xucurus.
Ele desocultando taras, traumas da
paternidade, atos secretos, fundações
demoníacas, noites de horror, amores?
PSIfracassomanias cosmopolitas.
Madonna esqueceu de invocá-lo a Jesus,
luz do sol nas trevas medonhas.
Graal Nijinsky. Dança de Zoroastro.
Tudo mínimo em bricolagem de todos os
PERSPECTIVISMOS de antropólogos
melhor antropófagos.
A música, Ele e nós dançarinos de mínimos
atentados ao luar de agosto.
PS: *"Os índios como um antídoto a esta idéia iníqua de Brasil"*. **Eduardo Viveiros de Castro.** Azougando o mundo.

Anexo 6. A VERSÃO EM INGLÊS PARA O TEXTO JOMARDIANO *A GRANDE SOLYDÃO*

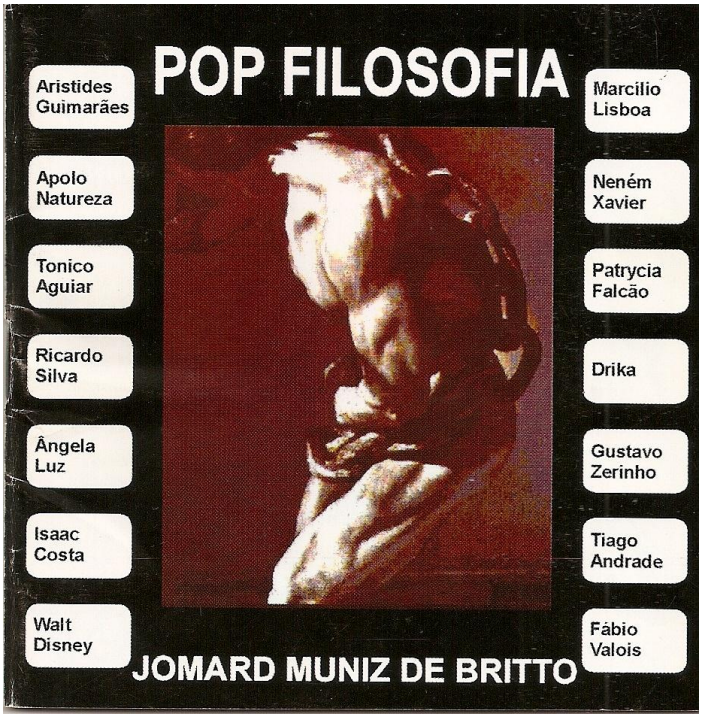
THE GREAT SOLYTUDE

(To the centenial of Gilberto Freyre.Translation: Esmeraldino Oliveira. Revisão: Roberto Motta)

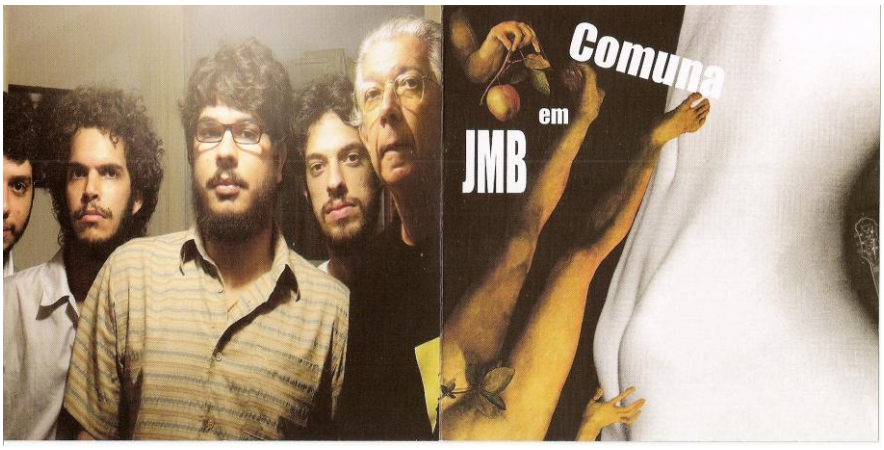
Not the one celebrated by the magician Rilke
of terrible angels and lovers.
Nor the sun of the most solid solitude
in the tropical miscegenations.
At the mansion with the mango trees
and the "pitanga"liqueurs.
So many commends,how many ingratitudes?
Outbursts in the besieged city
in the Tropic of Pernambucancer.
My children,genetic voluptuosness,
without my strokes of genius.
– Disciples? – Perhaps "intellectuarians",
– Dissidents? – Insolently sectarians.
(except for the vanity of a former prince of Sociology.)
Madá,oh Madá,oh Magdalena Magdeleine!
Stop that knitting and come to heat me...
I scratch the groin of poetry in panic:
– Come,oh street-boy, slave boy, desired one.
It was I who invented the "brunetness"
of you sweat and muscles and appetites.
I sleep dreaming of the eternity of my Y.

Anexo 7. CAPA DO CD *POP FILOSOFIA*

(Projeto cultural JMB. Recife/ Brasil 96/97): as ilustrações do encarte são de Luiz Haroldo Bernardo. São imagens em preto e branco que unem, através da representação de fotogramas e correntes, os artistas que fazem parte do projeto. São imagens que perpassam letras e fotos. Na capa do CD braços, torso e coxas do corpo masculino de um fisiculturista, também ele está envolvido por uma corrente. O tom sépia, meio ocre traz à lembrança fotos antigas. Há também algo que lembra um açougue: a carne, os músculos.

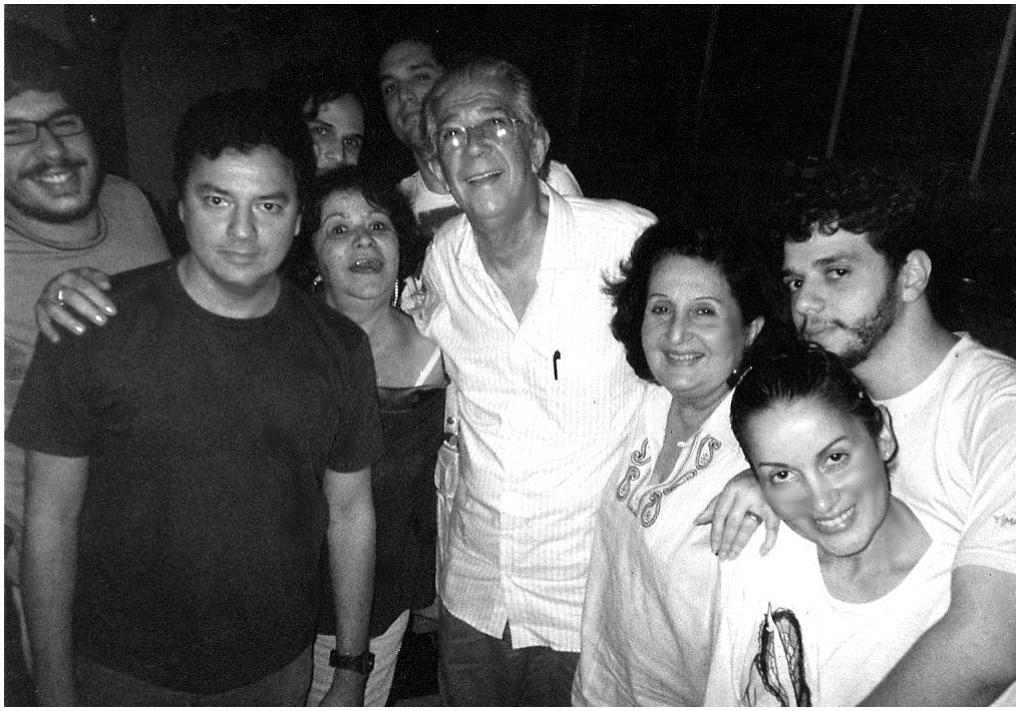


Anexo 8. A CAPA DO CD JMB EM COMUNA (PRODUÇÃO RICARDO MAIA JR. 2007) (FOTOGRAFIA DE BRUNO FREIRE COM PROJETO GRÁFICO DE HANA LUZIA).



Novamente a androginia, o erotismo, a dubiedade. As imagens sugerem o Éden na hora da maçã. A tentação. As folhas encobrindo o sexo. A mão buliçosa a apalpar nádegas de outrem (a reprodução em preto e branco que dialoga com o ocre avermelhado). Dividem o espaço ao meio. Em comuna? Na contra-capa JMB aparece ao lado dos quatro componentes da banda. Trata-se de um trabalho impactante. Jazz, psicodelia e uma peculiar sonoridade, original e perturbadora, especialmente com a voz metálica de JMB a declamar os textos que soam como lâminas. "Os atentados poéticos de Jomard remetem à metalinguagem, política, pedagogia, psicanálise, cinema, dentre outros aspectos latentes em seu dialogismo. Cada um dos textos traz referências do dia-a-dia da composição poética, entre humores e ironias do artista. JMB mistura poética com a atividade de cronista do cotidiano sem comprometimentos partidários; sem tentar salvar os mundos, mas também nunca esquecê-los. Há o processo de luta cultural, propostas alternativas à cultura dominante e uma redefinição do papel da vanguarda nesses tempos de pós-tudos. Esse disco pode ser classificado como poesia e música em (in)comum ressonância. Ou relutância?", escreve Ricardo Maia Jr, produtor (voz/violão/baixo/guitarra) do CD.

Anexo 9. FOTO DE ALGUNS MEMBROS DA *ACADEMIA LIVRE DO PICUÍ*. NESTE RESTAURANTE LOCALIZADO NA PRAÇA DO DERBY, RECIFE, REUNIAM-SE ALGUNS INTELECTUAIS AO REDOR DE JMB, FORMANDO UM GRUPO DE DISCUSSÕES QUE INCLUÍA PSICANALISTAS, PROFESSORES, MÚSICOS, ESCRITORES ETC.



Anexo 10. DEPOIMENTO DA CINEASTA QUE GRAVOU O DOCUMENTÁRIO JMB, O FAMIGERADO, E A SEGUIR UM EMAIL-RESPOSTA DELE

"OBJETO IDENTIFICADO

por Luci Alcântara

Como documentarista, em busca de um cinema de procura e revelação, atuo de muitas maneiras durante a captação do que posso ou determino registrar. Num desses papéis, o de sujeito e instrumento de divulgação do outro, disposta a ouvir e observar o depoente, eu me sento e me sinto à vontade para identificar meu objeto fílmico. Munida do lema "quem cansa em quantidade alcança a qualidade" e seguindo o cineasta Nagisa Oshima, que me inspira quando diz que "os fundamentos do cinema documental são o amor pelos personagens que filmamos e o tempo que dedicamos a eles durante as filmagens", me dano a filmar até a exaustão de uma das partes – a minha ou a do outro.

Foi por esse justo motivo que meu objeto-mor, o famigerado Jomard Muniz de Britto, me cognominou 'cineasta vampira'. Na verdade, durante o processo de captura a JMB, no qual assunto e personagem coincidem, a sugação se mostrou necessária nas diversas situações aleatórias e/ou planejadas, para que o discurso documental construísse a narrativa desejada. Foram várias e muitas as formas de filmar Jomard, e talvez nenhuma tenha sido fiel ao personagem-pessoa; mas, na insistência de realizar um documentário de retrato pessoal, busco uma ênfase no seu estilo e na sua expressividade, atuando como mediadora entre o ator social que fala por si mesmo e o personagem criado naquele instante imagético, em detrimento do propósito social. Um atentado audiovisual ao estilo do entrevistado, sempre em busca da mais crítica e poética modernidade.

'Cuidado, senão ele vai te engolir' foi o que ouvi assim que iniciei a pré-produção. Na realidade, ele me fumou, tragou e baforou. Durante as filmagens, meu papel de sujeito ficava em segundo plano, ora quando ele me puxava ao quadro transgredindo minhas regras e revoltando-se com a condição de objeto de trabalho, ora quando encarnava Drew no meu cinema direto, e ele se transfigurava em Rouch com seu cinema-verdade, e vice-versa. Na tentativa de representar JMB como indivíduo único e distintamente mítico, priorizei seu universo paralelo de citações e preferências, para que seu talento argumentador, que é seu diferencial, quase uma marca, fosse registrado. Sua figura singular de múltiplos olhos, ouvidos e língua plural conduziu não só a minha mão de realizadora, e numa boa parte das cenas me inserindo no contexto e interagindo com o próprio, mas toda a equipe envolvida no

mundo de JMB, o famigerado. Como um reinventor de possibilidades, um verdadeiro arquivo de projetos e destinações, fomentando lições de inconformismo, fez-nos atravessar o tempo-espaço das linguagens audiovisuais com seu discurso poético e subjetivo com muito peso e fartas medidas tanto na forma quanto no conteúdo.

Agora, na solidão da ilha de edição, a companhia de um vasto e rico material que colhi e mil ideias na cabeça, só me restam os cortes, este mal inerente à montagem, que vão doer na primeira camada da minha derme impregnada de ousadias e estripulias.”

Anexo 11. RESPOSTA DE JMB AO EMAIL ANTERIOR

"Aos leitores e prestidigitadores de

OBJETOS IDENTIFICADOS

Aos amigos, simpatizantes, e, sobretudo, dissidentes da PAP (Patrulha Auto Promocional) seguem recomendações:

a) Todo cuidado com as possíveis e arrebatadoras hermenêuticas da cineasta Luci Alcântara;

b) Suas interpretações pop-filosofantes podem nos confundir entre objetividades e subjetividades;

c) Melhor do que na canção do Caetano, trata-se de um SUJEITOBJETO em processo permanente de identificações, transferências e mutações; sem temor dos vampirismos;

d) O referente do texto da L.A. (que não é abreviatura de Los Angeles) continua perseguindo seu itinerário errático: indie, indígena, in-dependente, alternativo dos velhos temporais;

e) Todo cuidado, portanto, com as propagandas enganosas e perspectivas auto-promocionais, sempre em busca do leite derramado pelas viúvas, madrinhas e afilhadas dos poderosos dos dias noites madrugadas bem dentro dos multiculturalismos;

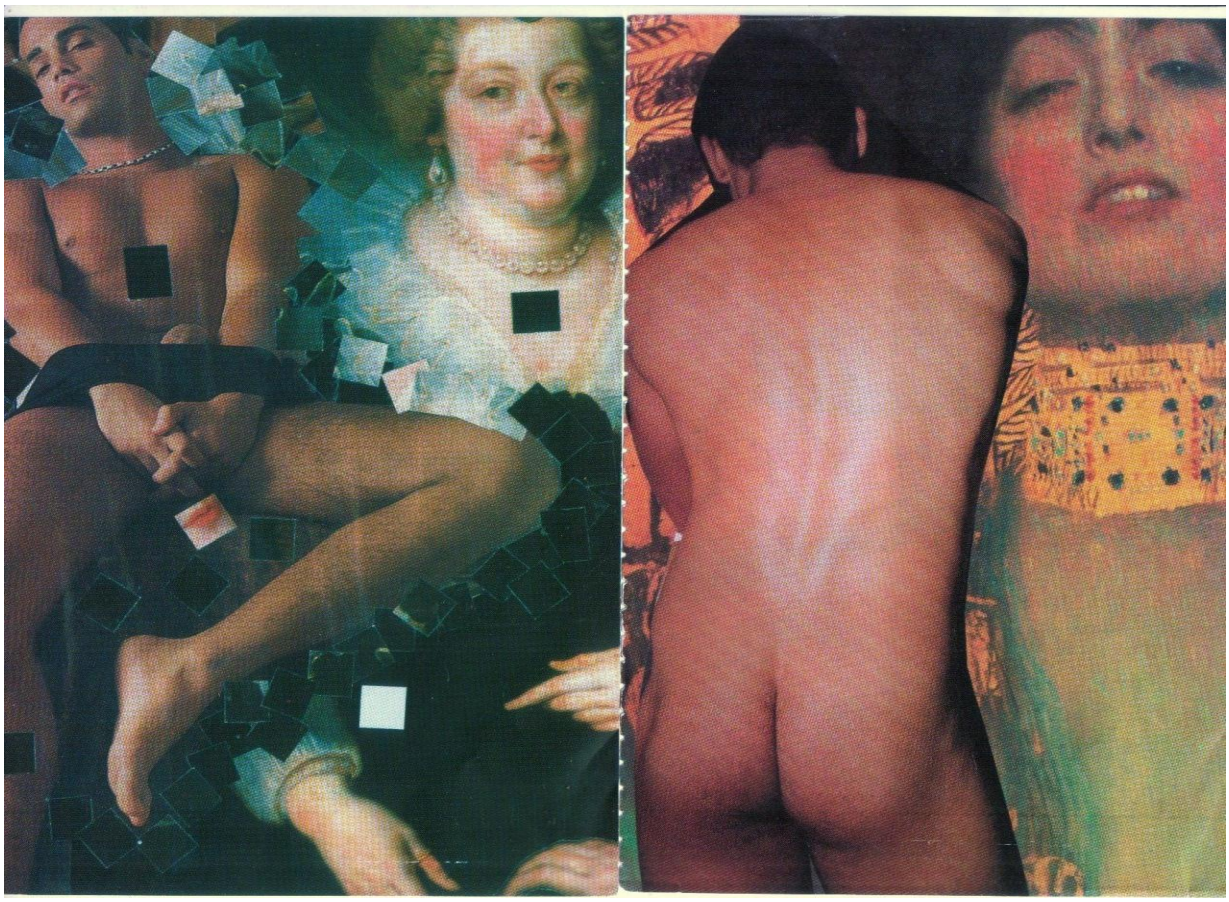
f) Em louvor da letra, da fé, ferocidade e felicidadania dos que usam e abusam da PAP, terminamos investindo na necessidade de leitura mais fundamental;

g) DO MODERNISMO À BOSSA NOVA, do famigerado JMB, pode ser encontrado e encomendado nas livrarias CULTURA em todo território nacional;

Recife, 18 de fevereiro, quinta-feira de cinzas e roxas paixões.

Jomard Muniz de Britto, o mau velhinho a seu dispor."

Anexo 12. DUAS BRICOLAGENS DO LIVRO *ATENTADOS POÉTICOS*



Autor: JMB, arte-final: João Denys Leite (*in* BRITTO, 2002).

Na página à direita o modelo Rodrigo Pavanello é sobreposto à pintura *Judith*, de Klint.

Anexo 13. UM ATENTADO SOBRE AS ELEIÇÕES PARA PRESIDENTE DO BRASIL EM 2010

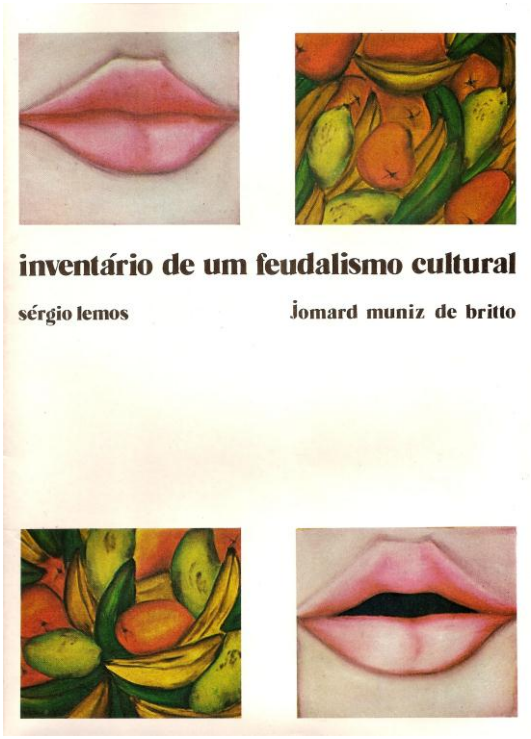
VOTAR em DILMA: OBRIGADO!

Jomard Muniz de Britto

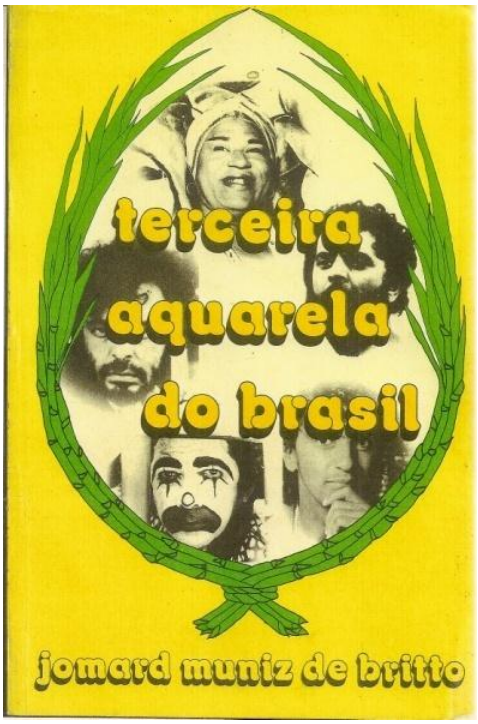
Isto não é guia de preferência nem bazar
de promessas eleitorais.Obrigado não,mas
Abrigado em recorrências aliterativas em **P**:
povo, pulsações, piadas, polvo,perversões...
Votar **em branco** pode indicar signos de
racismo transversal e ou metarracial.
Anular compromete o anarquismo do
Bloco do Nada. Tudo seria carnavalesco?
Política é coisa de amadores? Poemação.
Em louvor da escola pública de qualidade
o Grupo Escolar João Barbalho e o Ginásio
Pernambucano permanecem no registro de
uma futura engenheira tão bailarina quanto
militante sindical rigorosa. Cuidado!
Por isso um panfleto bem pernambucano.
Pernambucanidades sem boçalidades.
Memórias pulsantes de Josué de Castro.
Itinerários de Celso Furtado na SUDENE
com estratégias de planejamento.
Para não esquecer as "Reflexões de um
Liquidificador". Nem Cazuza.
De Josué a Chico Science continuam
roubando nossas esperanças e utopias.
Se a chanchada de Tiririca nos desaponta
como símbolo de protesto pelo riso,
POR QUE NÃO reativar possibilidades do
Sistema Paulo Freire de Educação de
Adultos, jovens e até velhinhos malvados?

A presença morena de Marina alumbrando
a **neutralidade** de semiologias.
Evangélicos abençoando o povo, DEVOTOS,
ateus, penitentes e pragmáticos dos
empoderamentos. Mas o Brasil das classes
médias ficaria mais feliz com o Nobel de
Liu Xiaobo SOLTO na Praça da Paz.
Os lapsos da comicidade não conseguem
traduzir o infinitamente trágico do Brasil.
Recife, outubro/2011

Anexo 14. ALGUMAS CAPAS E ILUSTRAÇÕES DOS LIVROS DE JMB



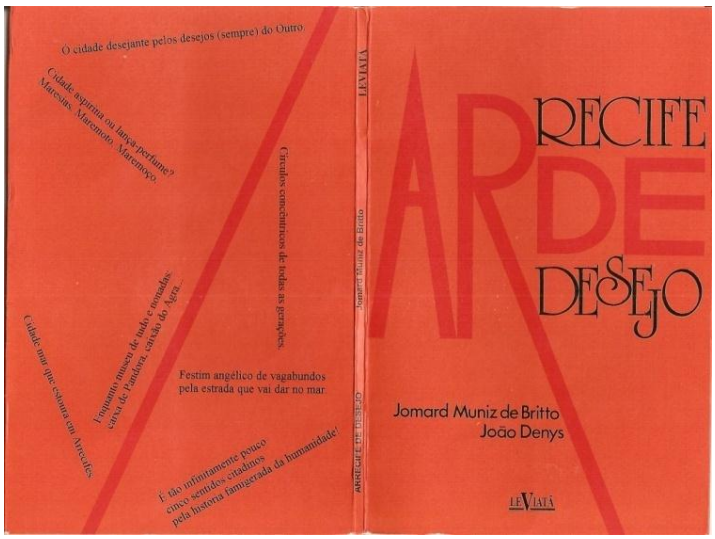
Fonte: BRITTO, 1979 (CAPA: Sérgio Diletieri Lemos)



Fonte: BRITTO,1982 (CAPA Anacleto Eloi)

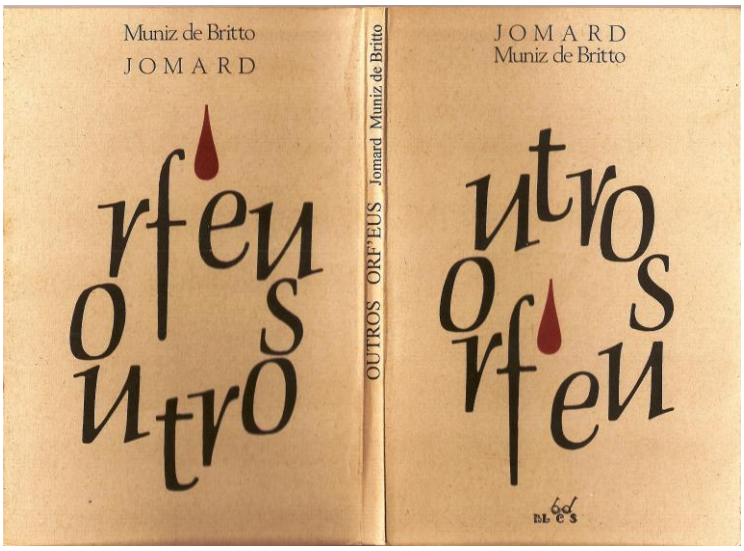
14.2 Observa-se na capa de *terceira aquarela do brasil*: a cana-de-açúcar, sinal da monocultura. O amarelo contrastando com verde realçam as fotos em preto e branco: Lula (político e ex-sindicalista brasileiro e, posteriormente, 35° presidente do Brasil), Glauber Rocha, Maria Aparecida, Caetano e o próprio JMB caracterizado no filme *O palhaço degolado*. Maria Aparecida representa o sincretismo e o duplo sexual, o sujeito-povo, já Caetano aparece com cabelos encaracolados, representando a música e o espectro da *Tropicália*. Os anos 1980, começavam de forma esperançosa na mídia, porém JMB não se deixa levar por uma visão "aberturial". Propôs novos enigmas entre a forma e a substância. Na sequência vem a emblemática capa do *Bordel BRASILírico Bordel*:

Fonte: BRITTO,1992 (CAPA: Bernardo Dimenstein)



Fonte: BRITTO,1994 (CAPA: João Denys Araújo Leite)

14.3 Em *Arrecife de Desejo* (ilustração João Denys Araújo Leite, na capa as cores laranja vermelho e preto), o leitor de JMB é convidado a uma nova visão sócio-política-cultural-libidinal. Aqui se dá mais um deslocamento proposital da "linguagem", aqui também a ilustração é segunda língua na qual se fala da primeira o que se retém de ambas são signos (dotados da mesma função significante) – "linguagem – objeto".



Fonte: BRITTO, 1995. Capa por João Denys: Intersecção com a problemática do autor

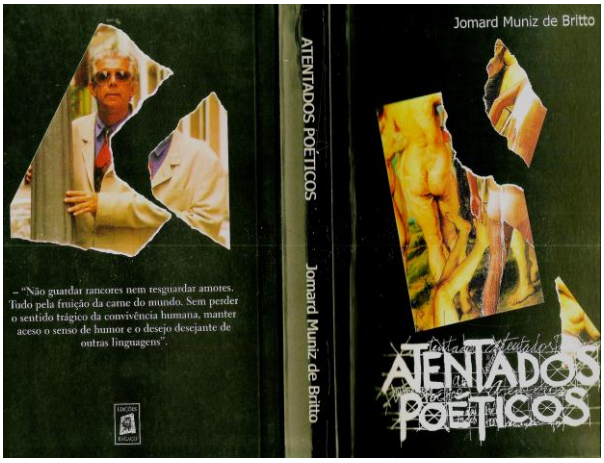
14.4 O sexto livro da poeticidade de JMB chama-se *Outros Orf´eus*. Na capa, em papel madeira, as letras do título formam um círculo: a palavra "outros" vem primeiro. Na contracapa o termo *Orf´eu* vem acima e sobre ele paira a gota de sangue (o apóstrofo), que antes estava dentro do círculo. Em ambos a gota marca o apóstrofo. O "s" tanto é para "outros" quanto para "Orf´eus". Há uma gota de sangue em cada poema? Como no título do primeiro livro de poemas de Mário de Andrade, com quem Jomard às vezes dialoga. Restando ao apreciador "VER OUVIR com olhos potencialmente mais livres, afetivos ouvidos, expressivos, simpáticos. Se possível empáticos, se impossível, revolucionadores", sugere JMB.

14.5 Ainda em *Outros Orf´Eus*, uma interessante intersemiose:

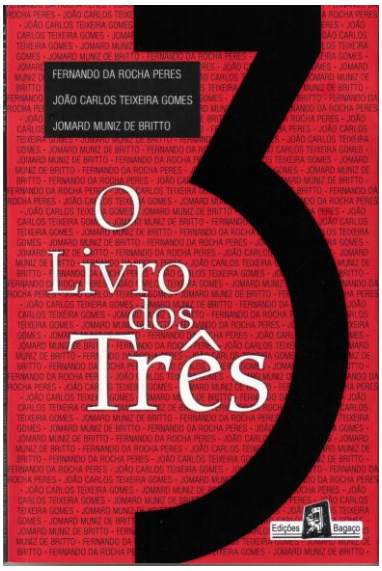
Fonte: BRITTO, 1995, p. 66

Denys, como que, recria a bandeira do Brasil num preto e branco em forma de xilogravura: "brasileiro sem eira nem beira" é o verso que é deslocado do contexto e posto / recomposto / revirado. No lugar do "lábaro estrelado" tem-se a palavra *Orf´eu*, escrita em forma de insígnia transgressora. Há também o corte enviesado em nanquim, como a *alegorizar* a "brasilidade real a ser conquistada".

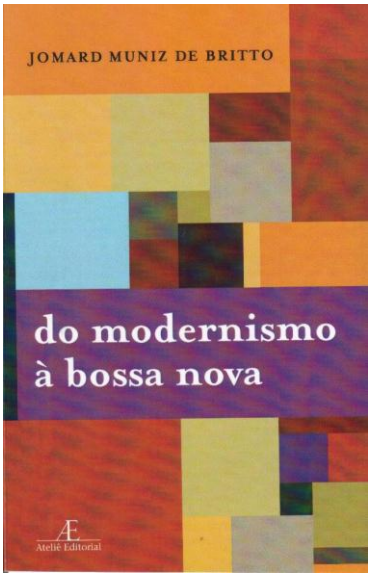
14.6 Em *Atentados Poéticos*, JMB dá continuidade ao projeto de intervenção, reconstrução, desconstrução. A capa criada por João Denys mais uma vez em completa sintonia com o autor dos textos traz o caráter erótico. Misturando-se a uma pintura, não creditada, aparece um homem nu (o modelo Rodrigo Pavanello), derramando leite sobre as costas e as nádegas. A foto está propositalmente rasgada. Na contracapa vê-se a imagem do autor com um terno cinza, camisa azul, gravata vermelha, encostado num poste. A foto, de Yêda Bezerra de Mello, também está rasgada, como se o próprio Denys fosse também autor dos atentados, ele assina a arte final das bricolagens contidas no livro. A seguir temos as capas de *O livro dos 3* e da 2ª edição de *Do modernismo à bossa nova*:



Fonte: BRITTO,2002 (capa criada por João Denys Araújo Leite)



Fonte: Fernando Rocha; GOMES, João Carlos Teixeira. **O livro dos Três**. Recife: Edições Bagaço, 2007 (Capa: autor não identificado)



Fonte: BRITTO, 2009, 2ª edição (Capa: autor não identificado)

Anexo 15 . E-MAIL-CONVITE PARA O FIME *JMB, O FAMIGERADO* :

Luci Alcântara e Ateliê Produções convidam para uma cabine fechadaberta no Cine São Luiz, Recife, dia 13 de dezembro DE 2010 (segunda-feira) às 20 horas onde será exibido **o filme** *JMB, O FAMIGERADO* para elenco, equipe, incentivadores, apoiadores, amigos, colegas, conhecidos e simpatizantes.

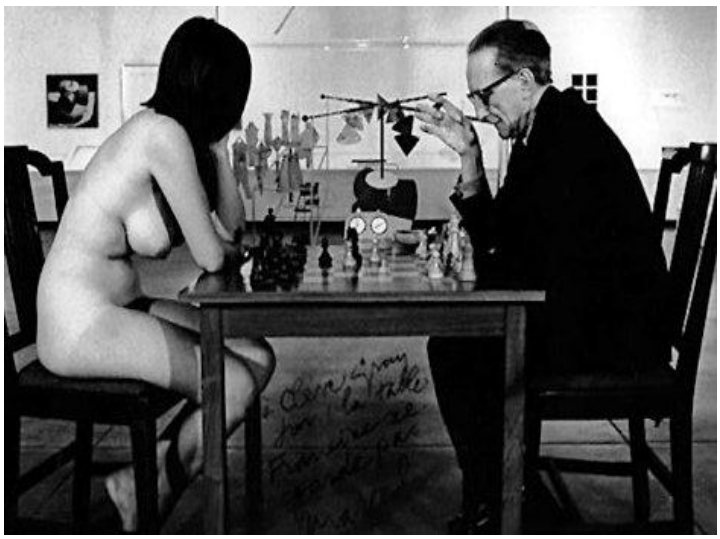
JMB, o famigerado é um atentado de bricolagem audiovisual com o sujeitobjeto Jomard Muniz de Britto, setentonto bricoleur orgânico/marginal, cuja figura singular de múltiplos olhos, diversos ouvidos e língua plural conduz o espectador atravessando o tempo-espaço das linguagens contemporâneas, filmado confortável e desconfortavelmente pela cineasta Luci Alcântara.

Anexo 16. ATENTADO DE JANEIRO DE 2011

IDEIAS ROUBADAS,
AFETOS TRANSFIGURADOS
Jomard Muniz de Britto, jmb
(Feliz 2011 !)

Entre fontes e pontes como investir nas
pontuações do desejo?
O plural desejante não é NADA além do
reconhecimento do desejo. De qual?
Do desejo de reconhecimento: eis o círculo
tão virtuoso quanto vicioso e visgoso.
Reinventando constelações por Netuno?
Porque a gente continua sem saber o lugar
INcerto por onde se deslocam os desejos.
De ser? De ter? Do possuir? Do gozar?
Sejamos habitantes de nossos desejos.
Cercados, acalentados, inebriados pelas
PULSÕES que nos incitam e excitam além
das recitações e memórias difusas.
Enquanto pensamos, garças palacianas no
balé mecânico da beleza sublimada com a
miséria dos convictos continuísmos.
A elegância das garças NADA sabe
das altas culturas aos populares espetáculos.
Por onde vagaria o Netuno de todos nós?
Entre iluminismos e ceticismos, ainda lemos
a pena de morte por apedrejamento.
A Rádio Comunitária do Janga berrando pelos
aterros e desterros: aonde vamos com essa
tecnologia avassaladora considerando que
metade da população brasileira é composta de
analfabetismo funcional? (sic) Inocentemente.

Morangos Mofados e cerejas descoloridas
pela nostalgia das contemporaneidades.
Por tudo isso e aquilo O BLOCO DO NADA
anuncia o Sarau Filosófico em 3 dimensões,
dispensando óculos e ocultações, para o dia
17 de fevereiro no auditório da Livraria Cultura,
a partir da 19h, ousadamente.
Preparem seus desejos nadiFICANTES do gozo
compartilhável. TRANSnarcisistas.
-"Depois, no álbum, uma fotografia de Eve Babitz
e Marcel Duchamp jogando xadrez, ela nua, ele
vestido, recortada de livro de arte, no tempo de
reafirmação da arte conceitual". (Paulo Fernando
Craveiro, in ***O Boneco Íntimo****, Nossa Livraria, Re)*
2011 perspectivas de experimentação.



Fonte: (Ilustração do panfleto/ atentado acima): Eve Babitz e Marcel Duchamp jogando xadrez

Anexo 17. E-MAIL-ATENTADO DE 06.04.2011 (JMB ENVIOU ESTE EMAIL-ATENTADO AOS SEUS LEITORES)

NOTÍCIAS DA CIDADE por um cronistapoliticamente incorreto

01. Inserido na "oitentação" do jornalista e cineasta Celso Marconi de Medeiros Lins, sempre em percurso, o seu genro Dr. Adriano Mendes prepara novas homenagens para o dia 05 de maio na Livraria Cultura do Recife. Todos convidados para rever os livros do militante C. M. e conferir o DVD do conjunto de sua obra fílmica. Com uma exibição de surpresa.
02. A galeria ARTE PLURAL criando expectativas em torno da próxima exibição de RINALDO em maio dia 10. O pintor-arte-educador, atualmente residindo em Brasília, vem trabalhando com o imaginário entre o sagrado e o profano. Imagens em configurações de LUZIA: todos os rostos e percepções **sem limites**.
03. A VISTA, recente CD de Monica Feijó, significa uma panorâmica da melhor expressividade da intérprete-compositora. Esta moça sabe cantar dançando, de fazer inveja e ciúmes a todos e todas. Multiplique-se Monica!
04. O advogado-escritor ANTONIO CAMPOS a um passo para ingressar na Academia Brasileira de Letras. Por aclamação? Seus leitores e amigos em compasso de espera. Por meritocracia.
05. Impossível resenhar e até mesmo esboçar análises do livro-álbum-memorial **18.250 Dias** do João Câmara. Autor que demonstra sua maestria inventiva da primeira linha ao núcleo do seu pensamento pensante. Impecável a "translation" de Richard Boike.
06. Agradecemos a Roberta Jungmann pela divulgação de foto em companhia de Lenine, nosso Leão do Norte. RENARCISAR-SE é sempre necessário ou não, no clichê tropicalista.
07. Que Ana de Hollanda ultrapasse todos os rótulos: do autismo, do nepotismo, dos grupelhos partidários, das familiaridades, da ocupação dominadora dos cargos, dos contrapontos culturais e até dos atentados poéticos.

08. Paulo André/ABRIL PRO ROCK admirando-se com a ideia de que somente a bossa eternamente nova de João Gilberto seria capaz de reunificar nossos Joões da cidade reciferida em recifeliz. Sugerimos muito mais: a competência afetuosa de Raul Henry poderia encarregar-se da missão diplomática. Quem sabe convidando o inventor J G para uma especial apresentação no Parque Dona Lindu. Com a decisiva legitimação de Simone Figueiredo.
09. Cláudio Aguiar na Presidência do PEN CLUBE, entidade internacional sediada no R J, reativará o pluralismo cultural entre Olinda e a Baía da Guanabara.
10. O resto é mar.... O rosto pelo corpo inteiro da LUZIA de Rinaldo.

JMB

Recife/abril/2011

Anexo 18. ATENTADO *A MORTE MÁXIMA DE AMY WINEHOUSE*

Jomard Muniz de Britto, jmb

Eles fingiram morrer aos 27 anos porque
sabiam pela inconstância da alma não
existir nada de novo para apreender.
E jamais acreditaram na Realeza e no
sonho americano, na idade de ouro das
vanguardas e, portanto, gozavam com
eternos desafios do ex-pe-ri-mental.
Tantas negações, morte máxima pelo SIM:
todas as coisas estão cheias de deuses
polivalentes, malvados e perplexos.
E os garotos(as), EMOS em seus ninhos
sem pergaminhos retornavam territórios
diferentes das encruzilhadas de Hamlet
aos solitários de Jesus. Ainda sonhando
perspectivas aglutinadoras de signos.
Permutando antropologias e antropofagias.
Além dos precipícios do prazer
e atavismos **familionários.**
Aquém dos chistes e enigmas, ou melhor,
das cotidianas tragicomédias.
Nada de novo para desaprender.
Tudo pelo êxtase da **luta corporal**
desacreditando potências do sol ao luar.
Amy nunca foi Alice no exílio dos
desvairados. Mas sua voz dilacerava
alegrias do amor juvenil por quem deveria
ser mais forte. Nada e tudo de sempre
nas tatuagens do vivencial em perigo.
Morrer aos 27 anos em estrelações
tentando escapar das dualidades:
Inconsciente/supereu; barbárie/civilização;

acasos/necessidades; beleza/simulacros.
Quando Arthur Carvalho admirou a voz
onipresente de Amy Winehouse, imaginamos
que algo do melhor poderia acontecer.
Apesar das mortes súbitas, do desamparo
fundamental e da agonia consumista.
Garota irada, Amy transfigurou nossas
loucuras sublimando o terror grotesco.

Recife, julho de 2011
atentadospoeticos@yahoo.com.br

Anexo19. ***OUTRAS PALAVRAS*** (LETRA DE CAETANO VELOSO)

Nada dessa cica de palavra triste em mim na boca
Travo, trava mãe e papai, alma buena, dicha louca
Neca desse sono de nunca jamais nem never more
Sim, dizer que sim pra Cilu, pra Dedé, pra Dadi e Dó
Crista do desejo o destino deslinda-se em beleza:
Outras palavras

Tudo seu azul, tudo céu, tudo azul e furta-cor
Tudo meu amor, tudo mel, tudo amor e ouro e sol
Na televisão, na palavra, no átimo, no chão
Quero essa mulher solamente pra mim, mais, muito mais
Rima, pra que faz tanto, mas tudo dor, amor e gozo:
Outras palavras

Nem vem que não tem, vem que tem coração, tamanho trem
Como na palavra, palavra, a palavra estou em mim
E fora de mim
quando você parece que não dá
Você diz que diz em silêncio o que eu não desejo ouvir
Tem me feito muito infeliz mas agora minha filha:
Outras palavras

Quase João, Gil, Ben, muito bem mas barroco como eu
Cérebro, máquina, palavras, sentidos, corações
Hiperestesia, Buarque, voilá, tu sais de cor
Tinjo-me romântico mas sou vadio computador
Só que sofri tanto que grita porém daqui pra a frente:
Outras palavras

Parafins, gatins, alphaluz, sexonhei da guerrapaz
Ouraxé, palávoras, driz, okê, cris, espacial
Projeitinho, imanso, ciumortevida, vivavid

Anexo 20. ATENTADO JOMARDIANO ENVIADO DIA 11/11/11

AUGUSTO por ele mesmo DE CAMPOS

A nossa utopia tem raízes
no **CONSTRUTIVISMO** russo e na Bauhaus.
Um **RACIONALISMO SENSÍVEL** que visava à
clareza de idéias, tanto estéticas quanto sociais.
Em suma, a nossa posição, como poetas e
pintores, não era de remar a favor do vento,
mas, ao contrário, **CONTRA A MARÉ**,
beneficiados pela distensão democrática
do pós-guerra e pelo novo surto industrial
que repercutia na difusão da cultura.
PODE UM POETA VIVER DE SUA POESIA?
Ingressei na carreira de Procurador do Estado
por concurso público, em 1962.
Num quadro de injusta distribuição social,
como o nosso, em que o lucro e o mercado
são os motores da vida, os **POETAS** são
os **SEM-TERRA culturais**.
Foi a relação estrutural e sintática
entre as palavras que os concretos
buscaram modificar, adotando uma nova
sintaxe gráfico-espacial e antecipando
as fulminantes articulações que as novas
tecnologias iriam propiciar, algumas
décadas depois, entre o **VERBAL** e o

NÃO-VERBAL, o espacial e o temporal.
Há sempre gente interessante fazendo
poesia interessante, à margem da
maioria de gente desinteressante que
faz poesia desinteressante.
Não acredito - é óbvio - que toda poesia
deva virar concreta ou experimental
para ser válida. Mas o **ECLETISMO**
predominante nas novas gerações
NÃO ME ENTUSIASMA.
Parece-me uma solução **FÁCIL DEMAIS,**
e a POESIA É UMA ARTE DIFÍCIL.
Persigo a poesia sob o signo dessa
ESTÉTICA de **RECUSAS**, que me leva
a uma produção relativamente pequena.
Tento compensar-me dialogando com os
poetas que admiro através das traduções
e "intraduções", que ocupam 2/3 da
minha atividade poética.
Não me cabe dizer qual foi o **LEGADO**
da POESIA CONCRETA.
As novas gerações que nos sucederam
é que devem dizê-lo.
PULSAR. POESIA É RISCO.
Transcriações. **SEM SAÍDA**.
- Fragmentos retirados da Revista
POESIA SEMPRE. Ano 12. Nº 19.
Dezembro 2004.
Pela transcrição e maiúsculas,
Jomard Muniz de Britto, in Balada Literária,
SP/ 2011

Foto:
http://daniellathompson.com/Texts/Reviews/Brizzi.htm