

A FABRICAÇÃO DA PERNAMBUCÁLIA EM RECIFE (1967-1973):

configurações históricas do “movimento tropicalista” em Pernambuco

The manufacture of Pernambucália in Recife (1967-1973): historical configurations of the “tropicalist movement” in Pernambuco

Fábio Leonardo C. B. BRITO

 fabiobrito@hotmail.com

Universidade Federal do Piauí
Piauí
Picos, PI, Brasil.

RESUMO

No final da década de 1960 e início dos anos 1970, uma série de iniciativas culturais tentou fabricar, em Pernambuco, um movimento que buscava se aproximar do chamado tropicalismo, na esteira do que se produzia em outros espaços do país, através de ações diversas, especialmente protagonizadas pelos debates musicais. Nesse sentido, este artigo pretende analisar o esforço de fabricação *a posteriori* de uma dita *Pernambucália*, designação que tal iniciativa ganhou em Pernambuco por volta de 1973, bem como os manifestos culturais e as polêmicas anteriores, que ocuparam as páginas dos periódicos recifenses *Diário de Pernambuco* e *Jornal do Commercio* entre os anos de 1967 e 1968, envolvendo figuras como Ariano Suassuna, Celso Marconi e Jomard Muniz de Britto. As fontes utilizadas são hemerográficas e literárias, e sua metodologia se baseia principalmente na análise de discursos. O objetivo final é perceber em que medida essa fabricação discursiva promoveu um remodelamento do *télos* construído em torno da cultura nordestina e brasileira que ora era dominante na cidade do Recife, bem como de que forma essa buscava se associar a uma discussão que extravasava para outras regiões do Brasil.

Palavras-chave: História, Música, Pernambucália, Tropicalismo, Cultura.

ABSTRACT

In the late 1960s and early 1970s, a series of cultural initiatives attempted to fabricate a movement in Pernambuco that sought to approach the so-called tropicalism, in the wake of what was happening in other parts of the country, through various actions, by the musical debates. In this sense, this article intends to analyze the effort of *a posteriori* manufacture of a said *Pernambucália*, designation that such initiative has won in Pernambuco around 1973, as well as the cultural manifestos and the previous controversies that occupied the pages of the Recife's newspapers *Diário de Pernambuco* and *Jornal do Commercio* between the years 1967 and 1968, involving figures such as Ariano Suassuna, Celso Marconi and Jomard Muniz de Britto. The sources used are news papers and literary, and its methodology is based, mainly, in the analysis of speeches. His final objective is to understand to what extent this discursive fabrication promoted a remodeling of the *telos* built around the Northeastern and Brazilian culture that was now dominant in the city of Recife, as well as in what form that sought to associate itself with a discussion that went beyond other regions of Brazil.

Keywords: History, Music, Pernambucália, Tropicalism, Culture.

Senhoras com laquê no cabelo e senhores engravatados, ambos com convicções tradicionais tão firmes quanto o penteado das senhoras, devem ter ficado atônitos ao ler o **Jornal do Commercio** de 20 de abril de 1968, num sábado como hoje, há exatos 45 anos. Na página 3, ao lado dos filmes do dia, um título inusitado provocava os leitores de um Recife essencialmente conservador: *Porque somos e não somos tropicalistas*. Circulava na cidade o primeiro manifesto tropicalista do Brasil contra as repressões e caretes vigentes em um país cercado pela ditadura militar [...] (CONTENTE, 2013).

Naquele sábado, 20 de abril de 2013, o jornalista Renato Contente publicava no *Jornal do Commercio* um texto alusivo ao acontecimento que, quarenta e cinco anos antes, explodiria nas páginas daquele mesmo jornal. Tratava-se da publicação de *Por que somos e não somos tropicalistas*, um texto-manifesto, assinado pelo professor, filósofo e crítico de cinema Jomard Muniz de Britto, pelo jornalista Celso Marconi e pelo ativista teatral Aristides Guimarães, como reivindicação de um lugar na história da cultura pernambucana e brasileira de então. O manifesto de meados da década de 1960 encontrava-se inserido nas condições históricas de existência pertinentes a esse tempo, de forma que seus significados, potenciais detonadores de algumas outras querelas que permeariam aquele cenário, atendiam à proposta de seu grupo: a de manter-se combativo com relação às produções culturais hegemônicas na cidade e no país, às tentativas de canonização da cultura nordestina e seu esforço de universalidade, bem como às propostas estéticas em larga medida vinculadas aos grupos que tinham como estandartes intelectuais figuras tais como o dramaturgo Ariano Suassuna e o sociólogo Gilberto Freyre.

O artigo de Contente, igualmente situado em sua própria época, aparece, por sua vez, com um sentido curiosamente semelhante àquele ao qual se refere – semelhança que se expressa, em grande medida, no caráter contraditório que, assim como o manifesto por ele citado, termina por carregar consigo. Trata-se não só de um esforço de canonização do manifesto e do dito “movimento” que diz dele se desdobrar, mas também de uma tentativa de torná-lo o ponto inaugurador do Tropicalismo, o “primeiro manifesto tropicalista do Brasil”. Visivelmente pomposo, parece muito clara a intenção do texto de acontecimentalizá-lo, de torná-lo parte de uma certa linha, de um certo desejo padrão, capturado e inserido numa subjetividade já formatada e sistematizada.

Esse esforço, presente no texto de Renato Contente, não pode ser visto como uma iniciativa isolada, de um jornalista que, assim como tantos outros, buscou arrogar para seu lugar e seus personagens a “origem” de certa manifestação de relevância na história do Brasil. É, ao que parece, parte de um esforço bem mais coletivo, do qual tem parte os próprios personagens que haviam, outrora, assinado o texto ao qual este se refere, de tornar a cidade do Recife um dos palcos da efervescência cultural brasileira do final da década de 1960, quase sempre associando-a à radicalização dos “anos de chumbo” no Brasil, bem como às iniciativas de vanguardas culturais que pipocavam em diversos lugares do mundo. De fato, a iniciativa de Contente em 2013 parece pouco diferente de outras que, desde os anos 1960, buscavam demarcar

um determinado lugar para a cultura brasileira, a partir de diversas tentativas de canonizar movimentos estéticos, notadamente considerados vanguardas em sua época.

Ao longo dessa década e das seguintes, diversos projetos se mostraram com evidente intenção, tais como o emblemático artigo intitulado *Que caminhos seguir na música popular brasileira?*, assinado por Caetano Veloso, Flávio Macedo Soares, Nelson Lins de Barros, José Carlos Capinam, Nara Leão, Gustavo Dahl e Ferreira Gullar, e publicado na *Revista Civilização Brasileira*, em 1966; ou mesmo a coluna *Música Popular*, mantida pelo poeta e letrista Torquato Neto, durante o ano de 1967, no *Jornal dos Sports*. Conforme pode ser visto, o debate musical, especialmente aquele que buscava nomear uma pretensa música popular brasileira, seria um dos eixos de uma discussão que também envolveria outras artes, bem como atingiria outros espaços que não apenas o eixo Sudeste do país. É sobre a ressonância desse debate nas movimentações culturais que tomariam a cidade do Recife que esse texto busca tratar.

Modernismo, Bossa Nova e Tropicália

Ao publicar, em 2009, a segunda edição de seu conhecido ensaio cultural *Do Modernismo à Bossa Nova*, o agitador cultural pernambucano e ex-professor de filosofia da Universidade do Recife Jomard Muniz de Britto inseriria, como posfácio ao livro, um texto que parecia buscar completar sua discussão e arredondá-la, a fim de contemplar as concepções de cultura com as quais passaria a dialogar anos após a publicação da edição original, em 1966. Em sua primeira edição, o livro tinha como objetivo percorrer, através do que Jomard chamaria de “método das contradições” – espécie de arqueologia do saber sobre a cultura brasileira –, a historicidade do que vinha sendo chamado de contemporâneo no nosso debate cultural. Iniciava com as movimentações em torno da Semana de Arte Moderna de 1922, percorria os rastros do samba dos anos 1930 e 1940, a partir de figuras tais como Noel Rosa, e chegava, finalmente, à Bossa Nova, considerada por este, quando o livro era publicado, eixo final desse percurso histórico de evolução da cultura.

No ano de sua reedição, no entanto, o posfácio intitulado *Da Tropicália à Antropofagia: eterno retorno do outrem* era notadamente a escrita jomardiana a serviço daquela linha evolutiva que outrora ele buscava construir, e que provavelmente desejava ver inserida no panteão dos debates culturais travados em seu tempo. Lê-lo pode nos levar a perceber, com alguma clareza, o desejo do autor de que aquele texto enxertado tivesse a mesma configuração narrativa, o mesmo estilo e uma proposta política harmonizada com o resto do livro. É como se desejasse que ele fosse, ao mesmo tempo, um texto consonante com uma discussão que iniciava em 1966, mas que, por outro lado, fosse capaz de perceber a continuidade, dando a impressão de que ele, Jomard, se tratava de um visionário, de alguém que olharia para a cultura brasileira e que conseguisse projetar o seu futuro. Em outras palavras, parecia desejar fazer de sua escrita uma temporalização outra da cultura brasileira, uma cultura cujo tempo passa e não passa, na medida em que aproxima acontecimentos

que na linha do tempo não são próximos, mas cujo conjunto consegue se tornar contemporâneo (PELBART, 2000, p. 185), visão que pode começar a se desenhar a partir de fragmentos tais como o que aparece transcrito do livro para as linhas abaixo:

Devir como situação-limite entre o reformismo e a postura revolucionadora. O que nos faz, eternamente, retornar da Tropicália à Antropofagia – de 67/68... a 24/28... – por todas as deglutições e devorações dos “estrangeirismos”, das “alienações”, dos “imperialismos”, dependências culturais e decadências missionárias, catequéticas, milionárias. Para nada salvar, nem mesmo a alegria prova de nós ou dos nove. Nada de novo sob o sol. Mas sob o sol de Nietzsche, relido por Roberto Machado e reinterpretado, em devir, pelo corpo-linguagem de Caetano Oswald. Pelas exclamações da Caetanave: amoródios dos ou pelos “baiunos”, indóceis bárbaros, brasileiros-estrangeiros, pela *baianidade* do internacional-popular, golpe mortal nas “estéticas populistas” (do verdeamarelismo ao cepecismo, entre si, tão antagônicos), para redizer com Jabor. O devir permanente entre revolução e REVOLIÇÃO. Esta situação-limite que transcende a História – seja a dos vencidos, seja a dos vencedores – sem anulá-la, mas que, paradoxalmente, está dentro e fora, aquém e além do histórico meramente factual-cronológico, este Devir nos permite o eterno retorno do Outrem, da Tropicália à Antropofagia (BRITTO, 2009, p. 155-156).

O posfácio de Jomard aparece, como pode ser visto, como um desejo de completar a linha evolutiva, trazendo uma nova tese para o mesmo livro: o método das contradições, essa possível arqueologia da cultura brasileira, lhe levaria a perceber que a Tropicália era a etapa final, o último ponto de parada, de uma história cultural do Brasil contemporâneo, em consonância com a *Verdade tropical* de Caetano Veloso (1997) e seus desdobramentos. Mais do que isso, parece ser um de seus desejos percebê-la como uma “retomada oswaldiana”, uma nova antropofagia, que permitiria, portanto, o efluir de novos afetos, de novas cartografias da cultura, de novos desejos. Essa operação de linearização, de produção de um tempo para a cultura brasileira, pode ser vista como um investimento simbólico que buscava conciliar certas linhas de desejo sobre a cultura, tornando-a, portanto, contemporânea.

Operações discursivas como essas confirmam, portanto, a Tropicália como esse acontecimento, gestado nas visibilidades e dizibilidades fabricadas *a posteriori*, produzido no interior de falas que se processaram nos tempos que viriam em seguida, de tal forma que é possível perceber o desejo de estabelecer nelas conexões, encontros, apoios, bloqueios, jogos de força, estratégias (FOUCAULT, 2006, p. 339), reforçando o argumento que demarca o dito “movimento” como marco inaugural da forma contemporânea de visualizar a brasilidade. Esse discurso, produzido já nos primeiros anos do século XXI, e que traz consigo toda uma gama de sentimentos e ressentimentos do seu autor, faz mais sentido quando percebemos que Jomard Muniz de Britto desejou, em grande medida, a partir do final da década de 1960, afirmar sua identidade como a de um tropicalista. Mais do que isso, como um dos signos emergentes de uma dimensão particular da Tropicália, que se produziria em Pernambuco, e que ganharia, dessa maneira, uma configuração própria. Sua *linha evolutiva da cultura brasileira*, amparada teoricamente no método das contradições,

necessitava, portanto, que a Tropicália a integrasse, que também se dissesse como parte final do movimento que a cultura brasileira fazia por sua própria história, e, mais do que isso, necessitava que ela se universalizasse.

A busca por uma universalidade da cultura brasileira, esforço constitutivo de intelectuais tais como Caetano Veloso, Ferreira Gullar, dentro outros, reunidos pela *Revista Civilização Brasileira* no ano de 1966, toma uma extensão temporal que a carrega para épocas posteriores, como o final da década de 1990, momento no qual Caetano se apropria e autoriza a expressão *Pernambucália*, Cunhada e utilizada no artigo jornalístico *Abismos da Pernambicália*, publicado por Jomard Muniz de Britto em maio de 1973, é retomada, décadas depois, no título de um texto no qual Caetano responde a uma provocação de Ariano Suassuna (VELOSO, 1999). É, portanto, com essa expressão que se promoveria um arredondamento da proposta tropicalista como projeto universalista, que buscava atingir toda a cultura brasileira e que produziria ramificações e herdeiros. É emblemático que essa resposta de Caetano, em atitude guerrilheira, se desse justamente a Ariano Suassuna, visto que é com ele que se travariam, nos últimos anos da década de 1960, uma série de embates no interior da intelectualidade pernambucana. Notadamente, o termo ganharia a adesão de sujeitos participantes das movimentações que se davam no Recife nesse momento histórico, dentre os quais são possíveis de destacar Aristides Guimarães, Celso Marconi e o próprio Jomard Muniz de Britto.

Há, portanto, uma gama de acontecimentos que medeiam os anos de 1967 e 1968, e que ajudam a ir preenchendo algumas lacunas existentes a respeito da fabricação de um pretense *tropicalismo pernambucano*. Esses acontecimentos são envoltos, também, em narrativas de sujeitos cuja intenção era, visivelmente, cristalizar um certo olhar sobre os mesmos, de forma a elaborar uma visão homogênea a respeito da constituição de um movimento coeso. Uma dessas narrativas é elaborada pela jornalista Joana Rodrigues e publicada em 2002, na revista *Caruaru Hoje*. Nesse texto, Rodrigues aponta que, em 1967, diante da “efervescência cultural extremamente singular” que vivia a cidade do Recife, Gilberto Gil, que havia gravado recentemente seu primeiro LP, visitava a cidade, a convite de Hermilo Borba Filho, à época à frente do Teatro Popular do Nordeste, propalado grupo de vanguarda cultural na cidade. Nessa oportunidade, vindo para realizar um *show*, e após assistir a apresentações do TPN, Gil haveria demonstrado interesse em conhecer a Banda de Pifanos de Caruaru. Havia, segundo a jornalista, “escutado falar da musicalidade e do apego ao regionalismo da banda e queria conhecê-la de perto”. Acompanhado de Carlos Fernando, Jomard Muniz de Britto, Geraldo Azevedo, Mário Florêncio e Souza Pepeu, o compositor baiano viajaria até a cidade, onde, além de conhecer a musicalidade da banda e encantar-se com o artesanato regional, emocionara-se ao ver as bonecas de pano vendidas na feira da cidade. “E não falava nada, apenas chorava, olhando para as grandes bonecas de pano. Todos se entreolharam com um ar interrogativo e, em seguida, Gil explicou o pequeno-grande motivo de suas lágrimas: lembranças”. No *show* que realizaria em seguida, com casa lotada, Gilberto Gil faria uma surpreendente homenagem à banda e ao seu líder, Sebastião Bianco, além de veicular, na mesma fala, um discurso político contra a Guerra do Vietnã.

Após ir embora do Recife, Gil se encontraria com Caetano, e mostraria a fita gravada durante a tarde de sábado que passara no Clube Intermunicipal de Caruaru, onde presenciara a apresentação da banda, e de onde pretensamente, nasceria a música *Pipoca Moderna*. Por fim, Rodrigues encerra, arrematando que, no aniversário do “movimento”, Gil reconheceria a importância das influências que obtivera no Recife, justamente no momento em que “gestava o Tropicalismo”. Seria, na paráfrase que faz do compositor baiano, o Tropicalismo influenciado pela Banda de Pifanos de Caruaru e pelos Beatles (RODRIGUES, 2002, p. 11).

Como é possível observar, o texto de Joana Rodrigues é atravessado por um forte sentimento de regionalismo. Há, claramente, em seu discurso uma intenção em trazer para Pernambuco, e para um dos grandes emblemas da cultura regional, a Banda de Pifanos de Caruaru, símbolo da cultura popular nordestina, um dos começos do chamado movimento tropicalista. Essa intencionalidade, que é marcada pelas memórias de Gilberto Gil, em seu reencontro com as memórias de um pretense passado nordestino, regional, interiorano, guarda forte relação com as tentativas de cristalização de um passado regionalista, e mesmo da inserção de Pernambuco na linha evolutiva proposta por Caetano Veloso, o que também seria reforçada pelos próprios sujeitos que vivenciavam o cenário cultural da capital naquele momento.

Dentre esses sujeitos, as figuras de Celso Marconi e Jomard Muniz de Britto apareceriam como produtores de sentido a uma outra forma de ver esse cenário, que seria expressa num espaço privilegiado de divulgação, o próprio *Jornal do Commercio*, concorrente direto do *Diário de Pernambuco*, com quem disputava a hegemonia de imprensa escrita na cidade e onde Marconi possuía uma coluna sobre cultura. Nas páginas da coluna, começam a aflorar uma série de textos em que o crítico cultural procura fazer uma sistemática apropriação do Tropicalismo, visivelmente seduzida pela linha à qual desejava ser vinculado. Num dos artigos, publicado em 23 de março de 1968, Marconi busca, a pretexto do relançamento de sambas de Lamartine Babo e Mário Reis, associar o samba, dito por ele como parte de nosso “passado musical”, aos tropicalistas, e à sua produção “presente”:

Muitas vezes se julga, apressadamente, que o tipo de música que está sendo feita agora por Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros, não tem nada com o nosso passado musical: uma afirmação dessa só poderá ser feita por alguém que não conheça o samba em suas variações do passado, ou então que fique apegado a uma fórmula estereotipada para olhar por exemplo a linha melódica (em si mesma) de certas músicas de Lamartine Babo e sem saber compreender que nela está também o som universal (MARCONI, 1968a, p. 02).

O texto de Celso Marconi confirma, além da afinidade com a proposta para a cultura lançada por Jomard Muniz de Britto em *Do Modernismo à Bossa Nova*, uma consonância com a linha evolutiva de Caetano Veloso. Suas palavras guardavam relação íntima com a tese elaborada a partir do método das contradições, na medida em que buscavam entrelaçar o passado e o presente, observando a contemporaneidade cultural do Brasil como se configurando historicamente a partir de uma relação

entre as propostas estéticas do Modernismo, lançadas no início do século XX, e suas pretensas ressonâncias, conformadas nas novidades de uma nomeada música popular brasileira, ao mesmo tempo em que buscava inserir a Tropicália como ponto de inflexão do *télos* cultural do Brasil. É visível, portanto, o sentimento de pertencimento ao “grupo baiano”, de forma a procurar conectar-se, constantemente, às produções da dupla Caetano/Gil, o que pode ser observado, por exemplo, na edição de 06 de abril de 1968, na qual Marconi faz menção ao lançamento do LP de Gilberto Gil, considerando-o “o segundo longa-duração importante na nova fase da Música Popular Brasileira”, uma vez que compreendia que o primeiro havia sido o de Caetano Veloso (MARCONI, 1968b, p.02). Mais do que isso, parecia desejar reforçar as pretensas influências de Gil, no sentido de perceber em sua música aquilo que ele próprio afirmava sobre a gestação de um estilo musical tropicalista, o que procura fazer a partir da primeira faixa do álbum, *Pega a Voga, Cabeludo*:

Analisemos, mesmo rapidamente, essa composição – “Pega a Voga, Cabeludo” – e verifiquemos que o ritmo dominante é sem dúvida o iê iê iê. Por isso, afirmam logo muitos, não se trata de música brasileira: ninguém se lembra de analisar também as composições dos ‘Beatles’, e verificar que as influências por eles recebidas vão da música africana (naturalmente do jazz norte-americano) até a melodia indu. Por isso os ‘Beatles’ não deixam de fazer música inglesa (MARCONI, 1968b, p. 02).

A referida canção, de melodia que parecia, realmente, misturar batuques negros e rock inglês, e de letra que incitava os “cabeludos” a “pegarem a voga” – ou seja, tomarem destaque, se mostrarem –, de fato parecia ser um manifesto do orgulho tropicalista, onde o próprio Gil dava elementos para a afirmação cristalizada do “movimento” em torno de uma certa mistura que sugeriu fazer. Mas não é, aqui, o que interessa para a análise, e sim a produção de sentido efetivada por Celso Marconi em torno da canção. Nele, a ideia de uma “nova fase” da MPB, pensada nas condições históricas própria de seu tempo, diz bastante sobre o sentimento que se produziria na cidade do Recife a partir da empolgação de seus jovens intelectuais – notadamente, em sua maioria, tributários das antigas frentes de cultura de Ariano Suassuna – com as propostas tropicalistas. Poderia também ser visto como uma dentre as muitas iniciativas culturais afloradas nesse sentido no texto de Jomard Muniz de Britto, também publicado no *Jornal do Commercio*, em 14 de abril daquele ano. Tendo como título *Esquerda festiva e tropicalismo*, o texto, de tom irônico, promovia uma provocação às figuras emergentes da dita arte de esquerda pernambucana, a qual opunha os tropicalistas como sendo parte, também, de uma estética com forte conotação política e ideológica:

Pode o tropicalismo significar ou levantar os indícios ou suscitar a desrazão da esquerda festiva? A desrazão, o jôgo entre o bom senso e a loucura, como a prova dos nove da “superação” de toda festividade intelectual? Vem realizando o tropicalismo, apesar de todas as passeatas e desfiles, um comportamento anti-comício por excelência?

Pois o poeta (sem nenhum sincretismo) Affonso Romano de Santana já tem uma constatação que deveria, de fato e por direito, deixar os sociólogos – juristas ou não – do Instituto de Ciências do Homem muito mais instigados preocupados: o Tropicalismo também tem raízes históricas e políticas: está para o Governo de 1964 assim como a bossa nova para o Governo de JK e o CPC para o Governo de João Goulart. Não seria isso [...] motivo para uma pesquisa dissertação monográfica no [melhor modelo] da sociologia norte-americana? [...] (BRITTO, 1968, p. 04)

O tom, notadamente combativo, que Jomard começa a adotar em seu texto pode encontrar lastros em algumas possibilidades, quando pensamos os acontecimentos pertinentes à própria década, período marcado pelo golpe de 1964, pela prisão de Paulo Freire e pela demissão ou aposentadoria compulsória de diversos professores das universidades federais da Paraíba e de Pernambuco, em vista da reforma universitária, na qual figuras como Gilberto Freyre e Ariano Suassuna assumiram lugar de destaque, no lugar de docentes tais como o próprio Jomard, e ainda Luis Costa Lima e Paulo Freire (MOTTA, 2014, p. 29). Entre as diversas remessas do texto, Gilberto Freyre começa a aparecer como um dos desafetos que Jomard conquistaria, na medida em que sua política cultural, centrada na cristalização de uma visão de Brasil através da prática dos chamados Seminário de Tropicologia – prática construída à luz da Universidade de Colúmbia, Estados Unidos –, efetivaria uma brasilidade e nordestinidade marcadas pela tradição – visão que, para Jomard, seria devidamente combatida pelo projeto estético, político e ideológico dos tropicalistas. Mas suas críticas não cessam aí, e passam a se voltar, no momento seguinte, para a própria arte, dita “de esquerda”, que, para ele, assumia a figura de uma *esquerda festiva*:

Porque os “festivos” – de **Opinião** ao **Cantochão**, de **Arena contra Zumbi** ao **Calabar**, de **Liberdade, Liberdade** até **Cristo versus Bomba** –, mesmo tendo a sua auto-justificativa “histórica” muito mais sólida do que os seus desmandos “históricos” (conforme já intuiu o arquiteto-filósofo Antônio Amaral) permaneceram limitadamente festivos, seriamente festivos, confinadamente festivos. [...] (BRITTO, 1968, p. 04)

No trecho transcrito, são presentes as remessas a Benjamin Santos, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Chico Buarque, Millôr Fernandes e Flávio Rangel, representantes de uma modalidade de teatro que tinha como objetivo promover uma conscientização política do povo brasileiro diante da sua situação de opressão. A dita “esquerda festiva”, da qual falava Jomard, travestia-se de um sentimento nacional-popular, buscava promover uma “revolução social”, estando, no entanto, amparado em uma proposta marxista que, via de regra, excluía maneiras diferentes para se pensar a cultura. De fato, são notórias as tensões existentes entre a Tropicália e a dita arte engajada, na medida em que propunham formas diferentes de enxergar e pensar a cultura e a realidade nacional. Para efeito daquilo que mais interessa a este texto, entretanto, cabe perceber o desejo do autor de apartar-se daquilo que outrora o vinculou não apenas à arte engajada, vinculada às linhas dos partidos políticos de esquerda, como também ao teor regionalista que demarcaria a cultura

brasileira, ou mesmo à articulação entre o regionalismo e a pretensa “esquerda festiva”. Na contramão, o texto é fechado com a demarcação do lugar de uma Tropicália pernambucana, aquela que, *a posteriori*, Caetano Veloso chamaria de Pernambucália, e que, aqui, ganharia o tônus de uma produção que, ao mesmo tempo, confirmaria a universalidade da Tropicália como ponto marcante na linha evolutiva da cultura brasileira e, por outro lado, expressaria uma dimensão bem particular dessa perspectiva:

A meio caminho de uma consequente “apropriação” do tropicalismo, vem insurgir-se o grupo dos mais novos compositores pernambucanos. Entre as luas e as laranjas da tropicália pernambucana deu-se o primeiro passado a frente da esquerda festiva. E isso vai ser motivo de “estranheza” da parte dos mais assíduos frequentadores da “casa de Caruaru”, do terreiro de Edu ou das “segundas” no TPN. Superando e renegando a festividade, Aristides, José Fernandes, Dóris Gibson e José Mário Austrogésilo vão da sensorialidade mais nordestina à integração mais universal. [...] (BRITTO, 1968, p. 04)

A postura de Jomard, visivelmente agressiva, clarifica a sua necessidade não apenas de apartar-se das nomeações que outrora incidiram sobre ele mesmo – notadamente aquelas que de alguma forma se aproximassem de figuras como Gilberto Freyre ou Ariano Suassuna –, mas mostra principalmente sua necessidade de externar essa ruptura, produzir um acontecimento que o conduzisse para fora de uma demarcação canônica de cultura e o inserisse em outra. Expressão potente nesse texto, a *tropicália pernambucana* emergia, ela própria, como esse acontecimento performático produzido na discursividade jomardiana. Dessa maneira, a condução de Jomard de um cânone que pensava a cultura brasileira e nordestina a partir de uma perspectiva tradicional, ou a partir de um viés de esquerda engajada, para um viés tropicalista – seguido de um grupo que ele próprio indica no texto, formado por Aristides Guimarães, José Fernandes, Dóris Gibson e José Mário Austragésilo, e, ainda, o próprio Celso Marconi – começaria a produzir um embate discursivo, que colocaria em polos opostos sujeitos ligados a esse ou àquele cânone, que, a partir de seus lugares, buscariam posicionar seus olhares sobre a cultura, de forma a demarcar um espaço. Espaço que, para os novos tropicalistas, aparecia como devir, como espaço a ser conquistado, e, para os integrantes do Teatro Popular do Nordeste e das linhas que conformariam futuramente o Movimento Armorial, aparecia como algo ameaçado e cujas fronteiras precisavam ser defendidas.

Da música aos manifestos tropicalistas no Recife

No interior desse embate, aparecendo provavelmente como pretextos mais agudos das tensões que ocorreriam entre os dois grupos em questão, estão os manifestos tropicalistas, assinados pelo grupo apontado por Jomard Muniz de Britto como aqueles que haviam “superado” e “renegado” a dita *esquerda festiva*. Recheados de significados, ironias e críticas aos cânones culturais então vigentes em Pernambuco, eles funcionariam como uma efetiva tomada de posição, seguindo os passos da declaração de guerra lançada por Jomard no texto discutido anteriormente.

O primeiro manifesto, intitulado *Por que somos e não somos tropicalistas*, teria, segundo indica em seu próprio texto, sido lançado na noite de 19 de abril de 1968, na galeria Varanda de Olinda, durante um vernissage de Marcos Silva, artista do Rio Grande do Norte, e publicado no dia seguinte, no *Jornal do Commercio*, na coluna de Celso Marconi. Em seu corpo, o manifesto, assinado por Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães e Celso Marconi, expressa, ponto a ponto, o seu olhar sobre a cultura, tal como se processava no Recife e suas propostas:

[...]

1. Constatamos (sem novidade) o marasmo cultural da província. (Por que insistimos em viver há dez anos da Guanabara e há um século de Londres? Por fidelidade regionalista? Por defesa e amor às nossas tradições?)
2. Recusamos o “comprometimento” com nossos “antigos professores”. (Porque eles continuam mais “antigos” do que nunca: do alto de sua benevolência, de sua vaidade, de sua irritação, de seu histrionismo, de sua menopausa intelectual).
3. Lamentamos que os da “nova e novíssima geração” (a maioria pelo menos) continuem a se valer da tutela sincretista, luso-tropical, sociodélica, joão cabralina, t-p-n-ística etc. e tal.
4. Comprovamos (sem ressentimento) a decadência da esquerda festiva. (A exemplo do que faz escuro, mas eu canto, das manhãs de liberdade, do Vietnam por ti e por mim, e outros “protestos” puramente retórico-panfletários.)
5. Afirmamos: “Dessacralizando e corrompendo a esquerda festiva, o tropicalismo investe e arrebenta, explode e explora os seus adeptos tanto quanto os seus atacantes.” (Quá, quá, quá para os que “não nos entendem”...)
6. Somos (sem subserviência) por Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa, Nelson Motta, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Hélio Oiticica, Adão Pinheiro, José Cláudio, os poetas de vanguarda. Tudo que for legitimamente novo.
7. Reconhecemos a transitoriedade (o trânsito e o transe) do tropicalismo, junto ao perigo de comercialização, de mistificação, de idolatria. Assim como dizemos “abaixo a festiva”, acrescentamos: “abaixo o fanatismo tropicalista!” (Por isso, quem tentar nos apelidar, sorrindo, de “tropicalistas” – ou não tem imaginação, ou é dogmático, ou quer bancar o engraçadinho, ou é burro mesmo.)
8. A vanguarda contra a retaguarda! A loucura contra a burrice! O impacto contra a mediocridade! O sexo contra os dogmas! A realidade contra os suplementos! A radicalidade contra o comodismo!
9. “Tropicalistas de todo o mundo, uni-vos.”

[...] (BRITTO, GUIMARÃES, MARCONI, [1968] 2013, p. 28-29)

Recheado de um sem número de referências e ataques escarnados, e buscando estabelecer um posicionamento, o manifesto – também marcado por uma inegável carga de contradições – traz consigo um tônus que muito dizia sobre o posicionamento de seus sujeitos frente tanto às questões caras à cultura, às letras e às artes pernambucanas, quanto ao próprio desejo de inserção de Pernambuco no concerto dos debates culturais em movimentação no Brasil do período. O visível desejo de demarcar posições inicia-se com a ruptura com os postulados estéticos e com a tutela cultural dos “antigos professores” – expressão, ainda que no plural, direcionada claramente à figura de Ariano Suassuna, outrora professor de Estética de muitos

dos sujeitos envolvidos no manifesto, e, em grande medida, também a Gilberto Freyre. Essa postura de ruptura demarca, também, a tentativa de instauração de uma nova frente ao antigo, conceitos que configuram, portanto, um novo ideal de modernidade, desenhado, agora, como o oposto a uma pretensa vaidade, ao pretensão histriônico e à “menopausa intelectual” dos mestres de outrora. Seria “legitimamente novo”, também, aquilo que deveria romper com a já discutida *esquerda festiva*, ao engajamento do *corpo-militante-partidário*, e se vinculasse a uma proposta política tropicalista, cinemanovista, *odara*, *transbunde-libertária*.

Embora pretensamente se comprometessem com uma resistência aos perigos de comercialização e cristalização do Tropicalismo, chegando mesmo a negar a alcunha de tropicalistas, Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães e Celso Marconi aparecem, em diversos momentos ao longo do texto, reivindicando para si uma dada identidade, num esforço de reimprimi-la, cristalizá-la, fabricando-a como parte da linha evolutiva proposta por Caetano Veloso e seus contemporâneos. Vislumbrando uma ruptura que tanto liquidaria com suas vinculações anteriores quanto conformaria essa identidade reimpressa, o segundo manifesto tropicalista lançado em Recife manteria a postura combativa apontada no primeiro bem como nos escritos anteriores sobre a questão. Lançado, segundo consta no seu próprio texto, na Oficina 164, durante a abertura individual de Raul Córdola, *Inventário do nosso Feudalismo Cultural* aponta para um sentimento de ataque pessoal, na forma de neologismos, àqueles que outrora foram conformados em expressões antes mais veladas, como “nossos ‘antigos professores’”, agora recebendo do grupo outras palavras, que radicalizavam os significados anteriores:

[...]

O que é tropicalismo: posição de radicalidade crítica e criadora 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 exploração de suas contradições mais agudas; “ver” com olhos “livres”.

O que é tropicanalha: atitude conservadora e purista em face da cultura e da realidade brasileira hoje; retaguarda cultural significando alheamento, de tentar dar respostas passadas aos problemas, revelando o passadismo através da nostalgia, do donzelismo, do pitoresco, do cartão postal, da carência de informação, contribuindo assim para uma perpetuação do subdesenvolvimento; enxergar com viseiras e preconceitos.

Além e aquém dessas posições podem existir muitas outras.

[...] (BRITTO et. al., [1968] 2013, p. 32-33)

Assinado não apenas por Jomard, Aristides e Marconi, mas também pelos paraibanos Marcus Vinícius de Andrade e Carlos Antônio Aranha, pelos potiguares Dailor Varela, Alexis Gurgel, Falves Silva e Anchieta Fernandes, pelo carioca Moacyr Cirne e pelos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, o segundo manifesto projeta o nomeado tropicalismo pernambucano para as entranhas do movimento que se sistematizava em torno daqueles que arrogavam a posição de seus inventores e legítimos líderes. Caetano Veloso e Gilberto Gil investem, como se torna visível, naquilo que antes já foi aqui chamado de universalização do movimento que pretendiam legitimar, no

sentido mesmo de integrar os sujeitos produtores de cultura, inseridos nos veículos midiáticos, também como autores desse pretenso braço tropicalista, que, numa possível estratégia de enfrentamento às iniciativas de valorização e patrimonialização do tradicionalismo cultural, tentava ganhar espaço, espalhar tentáculos por outras regiões do Brasil, especialmente, como se pode perceber, do Nordeste. Afinal, é no Nordeste que se situariam seus maiores rivais, as políticas culturais hegemônicas que visavam ordenar a cultura brasileira no interior da luso-tropiologia e das movimentações de cultura popular – ordenamento que, a propósito, a própria Tropicália se esforçava sistematicamente em também promover.

Seria ingenuidade não achar que a atitude combativa que vinha sendo, artigo após artigo, adotada pelos novos “tropicalistas pernambucanos” não incidiria em posterior resposta daqueles a quem se endereçava a maioria de suas críticas. Especialmente Ariano Suassuna, ex-professor de Estética de Celso Marconi e Jomard Muniz de Britto, como é claramente percebido, tornava-se alvo da grande maioria dos ataques discursivos, na medida em que assumia, naquele momento, posição de destaque tanto nas políticas culturais quanto no espaço universitário. Apesar de possíveis diferenças políticas e ideológicas que guardava, em nível macro, em relação a figuras da direita conservadora, tais como Gilberto Freyre, Ariano mantinha com os mesmos estreito vínculo na sua visão sobre a cultura, ao mesmo tempo em que, assim como Freyre, procurava nacionalizar e até internacionalizar o olhar que lançava sobre o Brasil, na medida em que, sendo ele próprio produtor de uma certa linha evolutiva da cultura brasileira, também desejava projetar-se numa perspectiva de universalidade.

É nesse esforço, de exteriorização da identidade brasileira produzida ao seu modo, e mesmo de lançar-se para *o lado de fora*, para o além, para outros locais da cultura, que Ariano viabilizaria, naquele mesmo contexto, a produção cinematográfica de *A Compadecida*, adaptação de uma de suas peças mais conhecidas, que chegaria às telas do cinema através das lentes do diretor húngaro George Jonas em 1969. Não precisou que mais elementos se unissem a esse para que Celso Marconi, nesse momento já um crítico ferrenho das posturas culturais de Ariano, e expressamente apartado de seu antigo mestre, publicasse, em diversos artigos de jornal, críticas a este, especialmente na contradição que enxergava na sua permissividade para com a obra que diria ser, pretensamente, representante de uma cultura brasileira e sertaneja. Na edição de 21 de abril de 1968 do *Jornal do Commercio*, o texto *Distorções de um professor “compadecido”* torna-se um claro exemplo dessa combatividade. Explicitando as remessas ao “dramaturgo de Taperoá”, Marconi ironiza, ao afirmar que aquele que sempre defendera a cultura como um elemento eminentemente nacional, sertanejo, pedaço da própria identidade cultural do Brasil, que deveria, pretensamente, distanciar-se das influências estrangeiras, tivesse seu trabalho transformado em filme por um diretor europeu. Não contente, passa a atribuir uma série de problemas à própria peça de Ariano Suassuna, em claro desejo político de enfrentamento, afirmando que, tendo a vantagem de introduzir um novo gênero em nossa dramaturgia, a peça “popularesca-nordestina” teria também a infelicidade de ser, como tantos outros pioneiros, talvez a pior delas (MARCONI, 1968c, p. 12).

Embora essa seja, talvez, a mais veemente crítica de Marconi à apropriação cinematográfica da peça de Ariano, outras anteriores haviam ocorrido, às quais, exatamente sete dias antes ao texto aqui comentado, o próprio Ariano havia respondido, em espaço que lhe fora concedido no *Diário de Pernambuco*. Na *Resposta a Celso Marconi*, que havia sido publicada em 14 de abril daquele ano, o autor de *Auto da Compadecida* parecia, assim como seus opositores, assumir uma postura igualmente combativa, no sentido de uma defesa às críticas, tornando sua fala, em enorme medida, algo que extrapolava o debate de ideias e incidia na esfera pessoal. Confirma essa afirmação o fato de que, em suas primeiras linhas, a resposta de Ariano já estabelece a vinculação pessoal deste com seu crítico, que, segundo ele, fora seu aluno de Estética na Faculdade de Filosofia, onde havia revelado “dose de inteligência exatamente necessária para ser aprovado por um professor conhecido entre seus alunos por sua excessiva benevolência” (SUASSUNA, 1968, p. 46). Esse início, notadamente parte de uma ofensiva, indica os caminhos que seguiria a fala de Ariano, na medida em que esse pretende, claramente, promover uma disritmia na própria estrutura guerrilheira proposta pelos tropicalistas, fundamentando sua defesa no desconhecimento pois, segundo ele, Celso Marconi, crítico da maneira como seu mestre tratava na obra a realidade nordestina, nada conhecia sobre a mesma. Nesse sentido, contra-ataca Ariano:

[...] Eu gostaria muito de saber qual é essa realidade nordestina que Celso Marconi pretende conhecer. Para ficar num caso que me toca mais de perto, uma coisa eu garanto: o único Sertão que Celso Marconi conhece é o que ele viu no cinema Art-Palácio, devidamente enlatado, desvirilizado e falsificado pelos cineastas de sua preferência. Celso Marconi, criado, como Gláuber Rocha, no asfalto, só pode mesmo julgar que fazem parte da “realidade nordestina”, aqueles fazendeiros vestidos de paletó de veludo, aqueles cangaceiros dando gritinhos em cima das pedras e aquele sertanejo que considera o sertão um inferno, do qual ele corre covardemente, deixando a mulher no fogo. Entende-se, então, suas opiniões a nosso respeito. Ele julga que nós pretendemos dourar a realidade para, fazendo uma arte mistificadora, termos sucesso comercial ante uma platéia que se recusa a prestigiar as “obras primas” do cinema brasileiro, platéia que faz parte de uma “estrutura viciada, comercial, e que, sem dúvida nenhuma, no momento, é a única aceita pelo público”. Registre-se, de passagem, o desprezo efetivo que Celso Marconi tem pelo Povo, pelo gosto do Povo: é, aliás, um traço muito comum em todos aqueles que, como acontece com as mudanas em relação aos embarcações, sofrem de amor mal correspondido pelo Povo [...]. (SUASSUNA, 1968, p. 46).

É difícil dissociar, tanto nos textos anteriores, de Jomard Muniz de Britto e Celso Marconi, quanto no texto de Ariano Suassuna, uma forte ligação entre os sujeitos que ora são atravessados por uma série profunda de afetos e desafetos. A relação de rivalidade que se constrói entre o professor e os alunos, que desemboca numa linguagem gangrenada, produzindo uma guerra, atravessa, nesse texto, uma série de questões que merecem destaque. Em primeiro lugar, embora aparentemente inocente, a evidência que Ariano dá, em toda sua obra – e nesse texto inclusive – a determinadas expressões, que têm, para ele, estatuto de conceito, tais como Sertão e Povo, traz consigo uma intencionalidade: ele evoca, ao fazê-lo, um discurso de

autoridade sobre as mesmas, arrogando para si o lugar de poder ao falar delas, ao tratá-las e ao significá-las. Há uma produção de tensões na linguagem onde se disputam determinadas palavras, em torno da autoridade sobre o discurso, que passa pela referência ao “ídolo das origens” (BLOCH, 2001, p. 56), ou seja, ao lugar de onde parte cada sujeito que deseja tomar para si o poder de falar sobre o “sertão” ou sobre o “povo sertanejo”.

Como fica evidenciado, Ariano compreende que o fato de Celso, assim como Glauber Rocha, se trata de alguém que “nasceu no asfalto” não lhe conferia autoridade para falar da “realidade nordestina”, dizendo, para seu antigo professor, que ele não a conheceria, tendendo a estereotipá-la em figuras tais como os “fazendeiros vestidos de paletó de veludo” ou os cangaceiros que dão “gritinhos em cima das pedras” – coisa que o próprio Ariano, em contradição com sua própria crítica, faz, largamente, em *Auto da Compadecida*. Também critica o olhar sobre o sertão como se tratando de um lugar ermo, odiado pelo seu próprio morador, que sempre buscaria o lugar metropolizado, o “asfalto”, pretendo lugar de desejo de todos que buscassem se inserir num certo ideal de modernidade. Arremata o parágrafo comparando Celso Marconi às mundanas (prostitutas?), em seu amor não correspondido aos embarcadouros dos cais de porto, como uma possível insinuação de ressentimento, da parte de Marconi, para com a aceitação de seu próprio movimento, da Tropicália; para com o fato de, *a priori*, não ter tão ampla aceitação popular quando outrora tivera o Teatro Popular do Nordeste e outras iniciativas culturais capitaneadas pelo próprio Ariano Suassuna. Encerra seu texto, como num pretendo golpe de misericórdia, chamando a atenção, como antigo professor de Marconi, à sua gramática, que, a seu ver, andaria “muito mal das pernas” (SUASSUNA, 1968, p. 46).

Essa discussão, que já se encontrava permeada por ânimos exaltados, ganharia uma forma ainda mais definida com uma tréplica, lançada por Celso Marconi e Jomard Muniz de Britto, agora nas páginas do *Jornal do Commercio*, numa batalha que, além de envolver posicionamentos opostos com relação ao ser da cultura brasileira e nordestina, opunha colonistas dos principais concorrentes pela imprensa escrita em Pernambuco à época. O texto, assinado em conjunto e publicado na coluna de Marconi, vinha como resposta à resposta que Ariano lançaria contra este, à qual Jomard se posicionaria ao lado do companheiro “tropicalista”. Com um título ainda mais provocativo, *Resposta a um Professor de Bestética*, publicado em duas partes, nos dias 24 e 25 de maio de 1968, é uma reação que, ao tomar como ofensas as questões de ordem pessoal que Ariano usara para falar a Marconi, receberia desse e de Jomard um texto que atacava em frentes semelhantes. Tratava-se de uma fala que buscava submeter os argumentos do dramaturgo de Taperoá à desconstrução, evidenciando o desconforto de seu professor de Estética, desvelando o seu incômodo com posturas sobre a cultura que afetavam diretamente a própria formação que ora conferia aos seus alunos na universidade. No limite, a resposta de Celso Marconi e Jomard Muniz de Britto, ao denunciar a fidelidade de Ariano à “formação bacharelesca” e a debates teóricos que, segundo eles, haveriam sido interrompidos em leituras tais como Jacques Maritain, Giörgy Lukács, Gabriel Marcel e Lucien Goldmann, intentava produzir sentido a uma proposta – pretensamente tropicalista – de opor o *antigo* e o

moderno, dando a esses conceitos uma configuração própria de seu tempo (BRITTO; MARCONI, 1968, p. 02).

Visivelmente exaltados, os sujeitos que participavam da cena cultural pernambucana pareciam estar sendo chamados, se não necessariamente pelos companheiros, mas certamente pelas próprias condições de seu tempo, a tomarem posição diante do embate que ora se travava. Essa tomada de posições geraria, inclusive, episódios extremos, tais como o da apresentação da peça *Andorra*, dirigida por Benjamin Santos, em 1968, oportunidade na qual Ariano Suassuna se dirigia a Celso Marconi, no intervalo do espetáculo, e lhe diria: “Era para Jomard, mas já que ele não está aqui, leva você mesmo”, esmurrando-lhe em seguida (BRITTO, 2002, p. 333). O mesmo acontecimento seria narrado de uma forma levemente diferente no livro *Do frevo ao manguebeat*, de José Teles, pautado em entrevista dada por Jomard ao *Jornal da Cidade*, em 1981. Na transcrição da entrevista, Jomard afirmaria: “[...] Celso estava com livros e discos sentados no TPN quando sai o Ariano e dá dois murros nele e diz: ‘Este é pra você e este outro é pra Jomard’. E no teatro a atriz Leda Alves gritava: ‘Pode bater, Ariano, que a casa é sua’” (TELES, 2012, p. 130).

Na entrevista que daria ao *Dzine*, o próprio Jomard se desviaria da pergunta feita pelo entrevistador, quando o mesmo tocava nesse assunto, afirmando que, apesar da irritação que os manifestos tropicalistas causariam na “nobreza de nosso eterno prof. de Estética”, afirmaria que os dois – Ariano e Marconi – já haviam se reconciliado há algum tempo. Independente de episódios tais como o descrito, é importante pensar que, se, de um lado, Jomard Muniz de Britto assumiria posição de enfrentamento a Ariano Suassuna, tomando parte, portanto, na defesa de Celso Marconi, o professor de Estética também teria uma gama de apoiadores que a ele continuaram vinculados para além mesmo do debate que aqui trago para discussão. Um desses apoiadores, o próprio Benjamin Santos, utilizaria também de seu espaço na imprensa para dar forma à sua visão a respeito dos embates que envolviam seu mestre e alguns dos antigos alunos, que, como ele, outrora se encontravam juntos. Embora não seja possível afirmar com certeza que o texto que publica no *Jornal do Commercio* em 17 de dezembro de 1968 direcionava-se ao grupo de tropicalistas, alguns indícios ajudam a pensar que se tratava de uma tentativa de posicionar-se em defesa de Ariano frente àqueles que o atacavam. Nas linhas que traça, Benjamin deixará claro uma lamentação diante do suposto abandono de alguns personagens, que outrora se encontravam vinculados ao cenário, atribuindo a eles sentimentos controversos, buscando em larga medida promover uma desqualificação de suas posições:

O pior caminho é o da destruição mútua, esse caminho que me parece vem se acentuando cada vez mais em Recife, por parte de alguns artistas e de outros tantos badaladores. Mas nunca foi eficiente um começo assim, sobretudo quando não existe uma cultura já de há tempos firmada, uma cultura sólida seguindo através de caminhos já superados. Em nossa região, o que vem se dando é um começo em que direções apontam para frentes isoladas. Considero muito correta, por exemplo, a intensa luta que veio se operando contra a forma de arte que propunham os amadores nos anos quarenta, que quiseram impor ainda nos cinquenta e que, finalmente, vieram se aniquilando a partir de nossa década. E correta por quê? Pelo fato de se tratar de uma corrente falsa no campo

da arte que corria o perigo de implantação total de uma arte meramente burguesa e utilmente adaptada aos costumes e medos de uma classe bem formada e requintada. Contra isso, toda a gente de arte pareceu unir-se, intelectual e artisticamente, numa luta que durou anos, que denunciou por muito tempo o esclerosamento a que se habituava o público de Recife e do Nordeste. Agora, a afirmação é outra. Parece basear-se na inveja, subterfugiada sob o título de excelentes artistas do sul e do exterior. Daí a queimação que apareceu exatamente através da música, os primeiros desentendimentos entre cantores, as não-aceitações de grupo a grupo. Quais exatamente os objetivos atuais de uma arte brasileira? Que grupos em Recife trabalham à procura de uma clareza desses objetivos e procuram concretizá-los? O que importa é que haja um trabalho, não digo intergrupais (seria querer demais), mas mesmo sendo isolado, que não houvesse esse clima intenso de badalação, sobretudo da parte dos que não sabem, não conseguem viver fora dessas tais badalações, viciados nela (SANTOS, 2007, p. 151).

A fala de Benjamin Santos, cujo espetáculo *Cantochão* lhe daria em 1965 reconhecimento como dramaturgo no cenário nordestino, demonstra com clareza seu posicionamento em prol de uma suposta arte verdadeiramente brasileira e nordestina, em detrimento de uma arte “subterfugiada sob o título de artistas do sul e do exterior”. Mais do que isso, denota desagrado tanto à desunião dos grupos culturais existentes na cidade – desunião, aliás, causada pelos dissidentes – quanto à simpatia de tais artistas pelo “clima intenso de badalação”. É nesse sentido, que podemos perceber aí um conflito de gerações, e, mais precisamente, de gerações que aparentemente convivem no mesmo tempo-espaco, mas que, por seus posicionamentos e vinculações, terminam por habitar temporalidades diferentes.

Uma vez que o tempo da geração pode ser observado como uma dimensão espiralada, que se encolhe ou se estende de acordo com os grupos em questão ou os acontecimentos inauguradores (SIRINELLI, 2006, p. 137), podemos perceber que existem, nesse momento e para as questões que aqui levanto, duas gerações que se confrontavam pelo poder da palavra a respeito do ser do Brasil e da cultura brasileira. A geração de Ariano Suassuna, recorrente ao discurso que posteriormente seria chamado de armorial para dar um tônus a uma cultura que se desejava enraizada no universo medieval ibérico e no passado colonial brasileiro e nordestino, pretendia universalizá-la, utilizando-se para isso de diferentes espaços, tais como a universidade e os grupos de teatro. A geração de Jomard Muniz de Britto, Celso Marconi e Aristides Guimarães, dentre outros, por sua vez, ao romperem com esse grupo e se vincularem ao modelo tropicalista, que, naquele momento, já se cristalizava em torno das figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil, igualmente desejava dar uma forma definida ao Brasil e à cultura brasileira a partir de seu lugar de fala, e igualmente intentava estabelecer, a partir dele, um certo lugar de poder.

Esse devir geracional, notadamente assumido por Jomard Muniz de Britto e seus textos posteriores, arredondariam a proposta pernambucana para a Tropicália, quando forja, no artigo *Abismos da Pernambucália*, publicado em 16 de maio de 1973 no *Jornal do Commercio* (BRITTO, 1973, p. 2), como anúncio da criação do “anti-livro” *Escrevivendo*, a expressão do título, neologismo que, já naquele início dos anos 1970, seu autor desejava que fosse visto como um possível elo entre sua produção anterior

– tropicalista, pretensamente “moderna”, em oposição ao passado “popular” – e aquilo que viria a promover na segunda metade da década, sob a forma de uma outra forma de experimentalismo, nesse caso vinculado a filmes produzidos em formato super-8. Nesse sentido, das páginas do livro emerge o significado desse novo conceito para a cultura brasileira, que Jomard, amparado nas discussões que tomaram forma nos jornais recifenses do final da década, ora desejava tonificar:

Da Pernambucália como:

- a) O avesso do bem comportado, bem afinado e de bom gosto caracter pernambucano ou saudosista pernambucanidade;
- b) Pelo avesso, a valorização da cultura da SUBTERRALAMA, como a do pai de santo Mário Miranda fantasiado de Maria Aparecida desfilando nos Amantes das Flores; ou a memória de madeira de Aroeira, o verdadeiro instaurador do turismo em Pernambuco ou na RECIFERNÁLIA; ou ainda e sem pré o erotismo porejante de José Cláudio, artista múltiplo de uma existência não dividida (escritor, escultor, desenhista, pintor, ator de cinema, artista processo por obra sem graças de Moacyr Cirne e Dailor Varela, anti-artista etc. e tal.) (BRITTO, 1973, p. 51).

O fragmento transcrito oferece uma oportunidade para confirmar novamente os caminhos que desejavam seguir Jomard Muniz de Britto e seus então contemporâneos. Desejavam, ao ser “o avesso do bem comportado, bem afinado e de bom gosto caracter pernambucano ou saudosista pernambucanidade”, romper com a lógica identitária, com a proposta de ser um idêntico a si mesmo, e, em grande medida, apartar-se das propostas luso-tropicalógicas e demais outras maneiras de dizer a cultura como regional ou local, nacionalizando-a. Essa tentativa de propor um viés cultural marcado pelo tônus de *Alegria, Alegria*, de artistas múltiplos ligados a uma ideia de vanguarda, tão valorizada à época, guardava, também, forte senso de definição de outro lugar, igualmente cristalizado, para a cultura, e de uma nova definição do *télos* do Brasil contemporâneo, resultado final de uma linha de progresso.

Considerações finais

Essa perspectiva, aqui reafirmada como um argumento central a respeito das discussões sobre cultura produzidas no Recife nesse período, é fundamental para que percebamos que, nessa discussão, não há heróis e vilões, tampouco vítimas e algozes, mas sim sujeitos que, num determinado campo de debates, utilizam de suas armas – os discursos – como forma de demarcar seus lugares, mesmo que para isso necessitem adentrar na dimensão da vida privada, em ofensivas pessoais ou em embates que envolvam sentimentos e ressentimentos do passado.

Cabe reafirmar, portanto, que os ressentimentos aflorados nos embates entre intelectuais no espaço pernambucano não se localizariam apenas nesse contexto de final dos anos 1960. Extrapolaria suas barreiras, localizadas inicialmente no debate musical brasileiro, estendendo-se pelos anos seguintes, por outras artes, em grande medida a partir daquilo que Celso Marconi e Jomard Muniz de Britto, ao lado de outros jovens intelectuais de sua época, passariam a produzir na década seguinte. O jovem jornalista e o jovem professor universitário, outrora alunos de Estética e com tendências

de esquerda, que posteriormente se quiseram tropicalistas e desejaram que essa imagem sobre si perdurasse e se cristalizasse, utilizariam de outros instrumentos para, ao mesmo tempo, configurar uma nova identidade, dotá-la de um novo estereótipo. No caso específico de Jomard Muniz de Brito, por exemplo, seu desejo de ser o autor de sua própria metamorfose, inclusive como forma de evitar que outros o fizessem, o faria criar a figura do *palhaço degolado*, espécie de espectro que desejaria carregar consigo por esse momento seguinte de sua obra. Como será possível perceber, a produção de Jomard, sob a forma de filmes super-8, é parte desse caminho de linearidade que o mesmo desejava para sua obra.

Referências

Fontes hemerográficas

BRITTO, J. M. Abismos da Pernambucália. *Jornal do Commercio*. Recife, 16 maio 1973. p. 02 (Caderno II)

_____. Esquerda festiva e tropicalismo. *Jornal do Commercio*. Recife, 14 abr. 1968. p. 04. (Caderno IV)

BRITTO, J. M.; MARCONI, C. Resposta a um Professor de Bestética (I). *Jornal do Commercio*, 24 maio 1968. p. 02 (Caderno II)

CONTENTE, R. Manifesto tropicalista, um senhor de 45 anos. *Jornal do Commercio*, 20 abr. 2013. p. 01. Caderno C.

MARCONI, C. Distorções de um professor “compadecido”. *Jornal do Commercio*, Recife, 21 abr. 1968c. p. 12 (Caderno IV)

_____. Gil pega a voga e continua tropicalismo. *Jornal do Commercio*, Recife, 04 abr. 1968b. p. 02 (Caderno II). Grifo nosso.

_____. O passado com Mário Reis e Carmen Miranda. *Jornal do Commercio*, Recife, 23 mar. 1968a. p. 02 (Caderno II)

RODRIGUES, J. Gil Chora. *Caruaru Hoje*, Caruaru, n. 11, abr-maio 2002. p. 11.

SUASSUNA, A. Resposta a Celso Marconi. *Diário de Pernambuco*, Recife, 14 abr. 1968. p. 46.

VELOSO, C. Dostoiévski, Ariano e a Pernambucália. *Folha de S. Paulo*, 02 nov. 1999. [Folha Ilustrada].

Bibliografia

BLOCH, M. L. B. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BRITTO, J. M. *Atentados poéticos*. Recife: Bagaço, 2002.

_____. *Do Modernismo à Bossa Nova*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Escrevivendo*. Recife: Ed. do Autor, 1973.

BRITTO, J. M.; GUIMARÃES, A.; MARCONI, C.; ANDRADE, M. V.; ARANHA, C. A.; VARELA, D.; GURGEL, A.; SILVA, F.; FERNANDES, A.; CIRNE, M.; VELOSO, C.; GIL, G. Inventário do nosso Feudalismo Cultural. In: BRITTO, J. M. *Encontros*. Organização de Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013, p. 32-33.

BRITTO, J. M.; GUIMARÃES, A.; MARCONI, C. Porque somos e não somos tropicalistas. [1968]. In: BRITTO, J. M. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 28-29.

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

FOUCAULT, M. Mesa-redonda em 20 de maio de 1978. In: FOUCAULT, M. *Ditos e escritos*. v. IV. Estratégia, poder-saber. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MOTTA, R. P. S. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

PELBART, P. P. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2000.

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

SIRINELLI, J. A geração. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. São Paulo: FGV, 2006. p. 131-137.

TELES, J. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2012.

VELOSO, C. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Fábio Leonardo Castelo Branco BRITO possui graduação em Licenciatura Plena em História pela Universidade Estadual do Piauí (2010), especialização em História do Brasil pela Faculdade Latino Americana de Educação (2011), mestrado em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí (2013) e doutorado em História Social pela Universidade Federal do Ceará (2016). É Professor Assistente I da Universidade Federal do Piauí, Campus Senador Helvídio Nunes de Barros e docente do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da mesma instituição. É co-líder do GT "História, Cultura e Subjetividade" (DGP/CNPq). Tem como principais interesses a História do Brasil Contemporâneo e a Teoria e Filosofia da História, bem como os estudos que articulam História, Cultura e Subjetividade em dimensões como arte, música, cinema, literatura, juventudes, identidades de gênero, espacialidades, práticas discursivas, produção de subjetividades e filosofia da diferença

Recebido em: 14/02/2018

Aprovado em: 05/10/2018