
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

QUEM FALA PERDE:

A METAPOESIA CRÍTICA DE JOMARD MUNIZ DE BRITTO

Jonas Leite¹ (UFPE)
e George Menezes² (UFPE)

RESUMO: Este artigo propõe uma análise crítico-interpretativa do pensamento e da obra de Jomard Muniz de Britto, para compreender como a metapoesia, presente em sua produção poética, tensiona e desvela novos olhares sobre os discursos em torno da poesia brasileira contemporânea. Partindo do debate sobre a pluralidade estética entre os anos 1960 e 1980 e ancorando-se nas reflexões de Melo Neto (2011), Marcos Siscar (2010; 2014), Ítalo Moriconi (1992), Renan Nuernberger (2024), Flora Süssekind (2004), entre outros, o texto mostra que, embora diversas tendências coexistissem, Jomard ocupava um entre-lugar crítico, dialogando com vanguardas diversas, sem aderir plenamente a nenhuma delas. A leitura do poema “Quem fala perde” evidencia sua crítica às expectativas redentoras atribuídas à arte, ao mito da originalidade e às fixações identitárias. Por meio de jogos linguísticos, paródias e desmontagens conceituais, o poeta questiona discursos dogmáticos e defende uma escrita que abraça contradições, deslocamentos e multiplicidade. Ao fim, entende-se que a poética jomardiana antecipa discussões atuais ao propor um modelo de criação que recusa teleologias e reafirma a potência crítica da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Metapoesia; Jomard Muniz de Britto.

QUIÉN HABLA PIERDE:

LA METAPOESÍA CRÍTICA DE JOMARD MUNIZ DE BRITTO

RESUMEN: Este artículo propone un análisis crítico-interpretativo del pensamiento y de la obra de Jomard Muniz de Britto, con el fin de comprender cómo la metapoética presente en su producción poética tensiona y revela nuevas perspectivas sobre los discursos en torno a la poesía brasileña contemporánea. Partiendo del debate sobre la pluralidad estética entre las décadas de 1960 y 1980 y apoyándose en las reflexiones de Melo Neto (2011), Marcos Siscar (2010; 2014), Ítalo Moriconi (1992), Renan Nuernberger (2024), Flora Süssekind (2004), entre otros, el texto muestra que, aunque diversas

1 jonas.leite@ufpe.br - <https://orcid.org/0000-0001-9001-7786>

2 george.henrique@ufpe.br - <https://orcid.org/0009-0001-1607-8940>



tendências coexistieran, Jomard ocupaba un entre-lugar crítico, dialogando con distintas vanguardias sin adherirse plenamente a ninguna de ellas. La lectura del poema “Quién habla pierde” evidencia su crítica a las expectativas redentoras atribuidas al arte, al mito de la originalidad y a las fijaciones identitarias. A través de juegos lingüísticos, parodias y desmontajes conceptuales, el poeta cuestiona discursos dogmáticos y defiende una escritura que abraza contradicciones, desplazamientos y multiplicidad. Al final, se entiende que la poética jomardiana anticipa discusiones actuales al proponer un modelo de creación que rechaza teleologías y reafirma la potencia crítica del lenguaje.

PALABRAS CLAVE: Poesía brasileña; Metapoesía; Jomard Muniz de Britto.

WHO SPEAKS LOSES IT: THE CRITICAL METAPOETRY OF JOMARD MUNIZ DE BRITTO

ABSTRACT: This article offers a critical-interpretive analysis of the thought and work of Jomard Muniz de Britto to understand how the metapoetry present in his poetic production both tensions and unveils new perspectives on the discourses surrounding contemporary Brazilian poetry. Grounded in the debate on aesthetic plurality between the 1960s and 1980s and drawing on the reflections of Melo Neto (2011), Marcos Siscar (2010; 2014), Ítalo Moriconi (1992), Renan Nuernberger (2024), Flora Süssekind (2004), among others, the text argues that although various tendencies coexisted, Jomard occupied a critical in-between space, dialoguing with multiple avant-gardes without fully adhering to any of them. The reading of the poem “*Quem fala perde*” (“Who Speaks Loses”) highlights his critique of the redemptive expectations often attributed to art, the myth of originality, and identitarian fixations. Through linguistic play, parody, and conceptual dismantling, the poet challenges dogmatic discourses and advocates for a writing practice that embraces contradictions, displacements, and multiplicity. Ultimately, Jomard’s poetics is shown to anticipate contemporary discussions by proposing a creative model that rejects teleologies and reaffirms the critical power of language.

KEYWORDS: Brazilian poetry; Metapoetry; Jomard Muniz de Britto.

Recebido em 16 de dezembro de 2025. Aprovado em 1 de junho de 2026.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

É consensual, na crítica literária, tomar a produção poética brasileira contemporânea sob a égide da diversidade, constatando-se, com isso, uma efetiva coexistência de projetos e tendências estilísticas (Siscar 2010). Ainda assim, o erigir dessa pluralidade, resultado de uma ausência de linhas soberanas no âmbito estético, incorre, por vezes, na errônea crença de um empobrecimento da recente poesia brasileira, numa suposta crise, advinda de uma pretensa “‘retração’ das questões poético-políticas coletivas” (Siscar 2010: 150). Como pontua Marcos Siscar (2010; 2014), todavia, o discurso da crise, em matéria de poesia, não se restringe ao contemporâneo e já permeou as reflexões de autores como Mário de Andrade, Baudelaire e Mallarmé; na visão do autor, trata-se de um sintoma da modernidade e de um aspecto fertilizador, seja da própria literatura, seja do exercício crítico que dela se origina. Por isso, na concepção do teórico, é fulcral que a esfera crítica redimensione as acepções usuais, desafiando suas certezas e convenções, a fim de ultrapassar essa suposta cisma. Ao mesmo tem-

po, é essencial que também se enxergue a diversidade caracterizadora do contemporâneo não como um fim ensimesmado, resoluto, mas sim uma instância a ser mais inquirida do que propriamente afirmada, afinal:

Dizer que a realidade é plural é simplesmente reiterar a evidência de que o mundo não tem sentido por si próprio, de que o trabalho do pensamento é justamente o de dar clareza ou dramaticidade às forças internas que estruturam os diversos modos dessa pluralidade. Plural é o mundo. Tudo sempre é plural. As forças, os discursos ou as violências que organizam esse real são o que mudam, suprimindo, reprimindo, particularizando ou atraindo, de diferentes maneiras (às vezes mais organizada, às vezes menos), as possibilidades que fazem parte do horizonte da época. (Siscar 2014: 424)

É necessário, portanto, ir além desse chavão e pensar nas modulações dessa tão famigerada pluralidade. Ao se debruçar sobre a poesia surgida no limiar entre as décadas de 1970 e 1980, esse impasse se potencializa, adquirindo conjunturas específicas; Viviana Bosi (2021) aponta que, embora o sentimento nostálgico direcionado a tais décadas tenha um efeito propulsor no número de estudos que se voltam sobre o período em pauta, ainda reside, no resultado dessas reflexões, uma “aura idealizada” quanto às produções do período, que têm sido abarcadas sob uma dualidade arguta: constata-se, a um só tempo, uma certa noção de convergência entre os artistas, a despeito da ausência de um projeto político ou estético que lhes seja hegemonicamente comum.

Corroborando tal ideia, Renan Nuernberger (2024) afirma haver, na cena literária do fim do século XX, uma “mistura adúltera de tudo”, afinal, além da ascensão das dinâmicas mercadológicas do livro, o que facilitou a consolidação de variados públicos-leitores no corpo social brasileiro (Süssekind 2004), testemunha-se um pulular de estéticas diversas vigorando em simultâneo: algumas despontam na década de 70, como o estilo marginal carioca, por exemplo; outras são advindas de momentos pregressos, como a Poesia Concreta e Neoconcreta, o Poema-Processo, a Tropicália, entre outras. Essa miscelânea deixa patente, portanto, a amplitude de caminhos seguidos pelos artistas do período, alguns um tanto próximos, outros bastante díspares entre si. Ainda assim, é possível estabelecer, ao mesmo tempo, uma convergência entre esses tantos poetas, se visada a conjuntura política da época e a maneira como eles se opunham à ideologia da Ditadura Militar; Cacaso, por exemplo, num esforço de reconstruir um certo senso de comunidade, esgarçado após a violência do Golpe de 64, defendia a ideia de que os poetas marginais estariam escrevendo “um poema. [...] o mesmo poema a 1000 mãos” (Hollanda 2001: 261).

Essa dualidade, naturalmente, gerou alguns entraves à formulação de acepções críticas que buscavam apreender, com maior rigor, o tônus da literatura do período. Por outro lado, ainda que complexifique a discussão – ou, talvez, por justamente complexificá-la –, essa ambivalência enriquece o debate crítico acerca da época em questão, impelindo os críticos a pensar nas aproximações e dissidências entre os di-

versos artistas que despontavam à época, traçando, portanto, um perfil mais intrincado dessa referida diversidade.

Ainda que seja um papel comumente atribuído à esfera crítica, a própria poesia do período também se destinou a ponderar, artístico-criativamente, sobre o panorama literário do momento em pauta. A despeito do já referido caleidoscópio de tendências coetâneas, havia artistas que desafiavam ainda mais as convenções críticas, em razão de sua não conformidade com os caminhos mais prototipicamente marcados à época. Optando por não se vincular especificamente a um grupo, tais poetas construíam seus projetos artísticos em entre-lugares, tensionando fronteiras entre os estilos em voga naquele momento e marcando seus projetos poéticos por um forte estrato metapoético.

Segundo Adalberto Müller Jr. (1996), a metapoesia é uma das marcas da modernidade, pois dessacraliza o mito da criação e desvela processos intrínsecos à produção da obra de arte, podendo ser definida como “uma “teoria do poético embutida auto-reflexivamente no poema”. Um texto que se volta não somente para a mensagem – o que, segundo Jakobson, caracteriza a função poética – mas para a explicitação e a reflexão sobre o “como” a mensagem é veiculada no poema” (Müller Jr, 1996: 14).

Ítalo Moriconi (1992) afirma que a verve metapoética se tornou comum entre muitos dos poetas da época, que constataram um certo esgotamento dos caminhos possíveis para o fazer artístico, após as obras de grandes mestres do Modernismo, como Drummond e Bandeira, do rigor construtivo de Cabral e das incursões vanguardistas dos concretistas. É o caso de nomes como Sebastião Uchoa Leite e Armando Freitas Filho, cujas poéticas não comungam da dicção intensamente antierudita que será marca dos marginais, nem reproduzem meramente os estilos já consagrados pela tradição. Naturalmente, a elaboração artística sobre o fazer poético não é algo que surge na contemporaneidade, mas ela adquire, como já dito, novos contornos diante do cenário supracitado, sobretudo se focalizadas as obras de alguns poetas que tomavam da metapoesia não apenas como recurso discursivo-temático, algo mais corriqueiro nesse cronotopo, mas também como um dispositivo estilístico-estrutural, patente no rompimento com a linearidade e disposição dos versos na página, e, por vezes, com a própria noção de verso enquanto elemento constitutivo do texto poético. Trata-se de obras que tornavam difusos os limites entre a poesia e outros gêneros textuais, como a prosa, o ensaio e o discurso publicitário (Ferreira e Ramos 2021).

Tal conjuntura é nítida na *poiesis* de Jomard Muniz de Britto, poeta, professor, cineasta e agitador cultural recifense. Nascido em 1937, formou-se em Filosofia pela Universidade Federal de Pernambuco, iniciando sua carreira como professor. Integrrou a equipe inicial do Sistema Paulo Freire de Educação de Adultos e, por isso, foi perseguido politicamente pelo Golpe Militar de 64 e aposentado compulsoriamente aos 27 anos. Sua obra poética dispõe de sete livros, escritos entre as décadas de 1970 e 2000.

A escolha por sua figura não é aleatória; além do estrato metapoético já referido, ele estabeleceu, a seu modo, um diálogo profícuo com tendências marcantes da épo-

ca, sem, no entanto, aderir a elas – ao menos, por completo. Moisés Monteiro de Melo Neto (2011) enxerga, na obra do autor, ecos da Tropicália, em face de sua linguagem reacionária frente ao patriarcalismo e às ideias rígidas de tradição; do Neoconcretismo e do Poema-Processo, em virtude do caráter *transracional* de seu texto, que mescla, a uma aura de carnavalização, a visualidade ortogonal, o discurso da *mass media* e os arroubos visuais que caracterizavam tais vanguardas; além de embates com as ideias preconizadas pelo Movimento Armorial e seu pretensão purismo cultural, que tentava, à sua maneira, formatar uma imagem específica e um tanto limitadora para o Nordeste.

De todo modo, o poeta sempre recusou os rótulos convencionais. Até mesmo entre os tropicalistas, grupo com quem estabeleceu, sem dúvida, um diálogo mais profícuo – seu manifesto *Inventário do nosso Feudalismo Cultural*, a título de exemplo, foi assinado por Caetano Veloso e Gilberto Gil –, o escritor elegeu para si uma posição dúbia, sugerindo “que é e não é tropicalista.” (Melo Neto, 2011: 104). Em suma, as vanguardas, se lhe serviam de referência, eram desconstruídas em seu projeto literário, deveras marcado por sobreposições e arroubos semióticos. Seus versos, portanto, se colocam de *esquelha*, de maneira oblíqua aos discursos correntes da época. Questionando o lugar social do poeta frente ao contemporâneo, Britto inquiria, metapoeticamente, os limites entre os mais diversos estilos, estabelecendo um cotejo atento entre a tradição literária pregressa e aquela que se erigia a partir das últimas décadas do século passado, tradição de que também era partícipe.

Este artigo busca, portanto, realizar uma construção uma reflexão acerca do pensamento jomardiano, que enquanto crítico cultural e poeta, inscrevia, em sua literatura, um viés bastante analítico das tendências contemporâneas da poesia de seu tempo. Para tal, realiza-se uma análise crítico-interpretativa do poema “Quem fala perde”, presente em sua quarta obra, *Bordel BRASILÍrico Bordel*, publicada originalmente em 1992, na qual se compilam textos escritos entre as décadas de 1960 a 1990, englobando poemas, ensaios, manifestos, entre outros gêneros diversos, os quais se dispunham atrelados a uma gama de ilustrações realizadas pelo artista Bernardo Dimenstein. Espera-se, nesse sentido, contribuir para o debate acerca da metapoesia na contemporaneidade, bem como para a fortuna crítica do multiartista recifense, ainda um tanto embrionária, haja vista que a tese de Melo Neto (2011) é o único trabalho de grande fôlego sobre sua poesia.

ESCREVER COMO SE DESEJASSE

Antes de enveredar pela análise literária propriamente dita, é justo realizar um preâmbulo sobre o contexto sócio-histórico no qual se inscreve a obra de Jomard Muniz de Britto. Quando se fala da literatura produzida entre as décadas de 1960 e 1980, pensa-se na questão da Ditadura Militar. Como indica Flora Süssekind (2004), o período em questão foi marcado por uma série de tensões que deixaram profundas marcas nas produções da época. Segundo a crítica, um dos motores da vida cultural

brasileira nesse momento era justamente a polêmica, que apresentou variadas faces ao longo dos mais de 20 anos de regime autoritário no país.

A sombra da censura, que retirou de circulação diversas obras, como *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão e *Contradições do homem brasileiro*, do próprio Jomard (Vila Nova 2015), promove, por vezes, a ingênua crença de que os artistas estavam todos conglomerados em um bloco homogêneo, tendo como inimigo central os militares e as repressões por eles levantadas. Todavia, detendo-se mais pormenorizadamente na história da cultura do período, percebe-se que o cenário era um tanto diferente: havia, como era de se esperar, cisões internas entre os grupos políticos, o que acarretava, obviamente, uma série de entraves na esfera cultural.

Dentre esses, é digno destacar, por exemplo, a importação – acrítica, até certo ponto – da teoria estruturalista dentro do âmbito universitário, o que rendia discussões acirradas, sobretudo por “reiterar a separação entre teoria e prática, entre pensamento teórico e engajamento político” (Süssekind 2004: 51), o que gerou discordâncias por parte de certos críticos, os quais acreditavam que a análise literária deveria ir além dos moldes engessados de uma única teoria, sobretudo num momento em que os aspectos externos ao texto contavam bastante para a produção de suas significações, haja vista o pulular de obras autobiográficas e de caráter testemunhal, ancoradas na figura performática do autor e no engajamento político, numa tensão arguta entre a biografia e a ficção, e incapazes de serem devidamente analisadas exclusivamente por uma leitura imanente do livro.

Por outro lado, há de se frisar também a presença das patrulhas ideológicas, que preconizavam, ainda que por vias menos repressivas do que as da censura militar, certas medidas que julgavam cabíveis à arte do período, a qual, na visão de alguns articuladores culturais, deveria se opor explicitamente à repressão do governo. A polêmica começou a partir de uma entrevista de Cacá Diegues, publicada simultaneamente no *Estado de São Paulo* e no *Jornal do Brasil* em setembro de 1978, em que o diretor falava acerca da recepção de seu filme *Xica da Silva*, de 1976:

Durante a conversa, o diretor apresentou-se como defensor da liberdade de criação artística, enquanto a esquerda radical tentaria impor com seu partidarismo uma censura tão nefasta quanto a do regime militar. Diegues definia a patrulha como uma “polícia ideológica” encarregada de vigiar a produção dos artistas e de submeter a arte aos imperativos políticos. Em pouco tempo, a terminologia foi incorporada pelo meio ambiente cultural da esquerda e os artistas passaram a declarar-se patrulhados tanto pela esquerda quanto pela direita. (Adamatti 2016)

Tal vigilância também recaiu sobre a literatura, sobretudo quando não se produzem textos engajados. Caio Fernando Abreu, por exemplo, menciona que seu conto “De várias cores, retalhos” só veio a público em seu último livro, *Ovelhas Negras*, de 1995, devido às patrulhas ideológicas, que não abriam “espaço algum para uma histó-

ria como esta” (Abreu, 2018: 584), que, em suas palavras, era “pop” e “talvez um tanto tola”. Para além desse cenário crítico um tanto quanto minado, há de se levar em conta que se trata de uma época de manifestos e de vanguardas, de artistas levantando bandeiras e “rivalizando” com outros artistas de projetos estilísticos distintos.

Esse cenário de rivalidades parece ter sido mais ferrenho na esfera discursiva, pois, detendo-se mais atentamente sobre as produções do período, como ressalta Renan Nuernberger, é possível constatar interessantes diálogos aproximadores entre as estéticas “antagonistas”; apesar das rupturas explícitas e dos combates entre poetas marginais e concretistas, que, sem dúvida alguma, foram os de maior destaque naquele momento, “a visualidade lúdica de Chacal ou de João Carlos Pádua permite que vislumbramos outros modos de relação entre poesia concreta e marginal” (Nuernberger, 2024: 25). Ponderando sobre a comunidade poética brasileira contemporânea, o crítico e também poeta lança um potente arremate a seu argumento:

somente o diálogo formal entre diferentes poetas, invariavelmente permeado por posições antagônicas, permitirá a consolidação da ampliada comunidade poética [...]. Quando conseguirmos, no lugar da estratégica omissão, estabelecer um respeitoso dissenso entre nós (em oposição aos verdadeiramente nefastos ataques da extrema direita), talvez estejamos mais perto de alguma resistência cultural contra a força dissolvente do neoliberalismo contemporâneo, para o qual – há tempos – já não há mais sociedade. (Nuernberger 2024: 27)

Esse parece ter sido o entendimento de Jomard, ainda naqueles anos de chumbo e aí reside, precisamente, a importância de se debruçar sobre sua obra, pois seu projeto se ancora sobre a imprescindibilidade de se haver a fruição da arte para além dos rótulos críticos, estilísticos ou quicá partidários. É o que se constata no poema “Quem fala perde”, objeto de análise deste artigo.

Já no título, fica patente a crítica do autor à pretensa noção de que a arte ou a escrita, de modo geral, teria uma missão salvadora ou protetora, o que deixa antever ao leitor uma certa suspeita quanto à própria natureza da linguagem. Ao afirmar que “quem fala perde”, o poeta parece indicar que o simples gesto de afirmar algo carrega consigo uma noção dispendiosa, como se houvesse um certo risco em fazê-lo. Tal conjuntura se amplia já na primeira estrofe:

quem escreve salva?
– por que(m) sempre existe sempre 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 ovo?
(Britto, 1992: 11)

O poema abre questionando se a escrita salvaria e por que (ou por quem) haveria essa busca por salvação. Há de se frisar a escolha dos verbos “ressalvar” e também “ressurgir”. O primeiro estabelece um importante elo com o verbo “salvar”, haja vista a ressonância entre ambos; no entanto, o mais interessante é a ambiguidade que o termo carrega, pois pode ser entendido tanto como “salvar de novo”, mas também como “fazer uma ressalva”. Em ambos os casos, o que parece ser colocado em xeque é, justamente, esse caráter prosaico da escrita, ancorado na unicidade de sentidos, que se opõe, por tal, à poeticidade, como postula Octavio Paz, em *O arco e a lira*:

Cada vez que nos servimos das palavras, as mutilamos. O poeta, porém, não se serve das palavras. É seu servo. Ao servi-las, devolve-as à sua plena natureza, fá-las recuperar seu ser. Graças à poesia, a linguagem reconquista seu estado original. Primeiramente, seus valores plásticos e sonoros, em geral desenhados pelo pensamento; em seguida os afetivos; por fim, os significativos. [...] A palavra em si mesma é uma pluralidade de sentidos. Se por obra da poesia a palavra recupera sua natureza original, isto é, sua possibilidade de significar duas ou mais coisas ao mesmo tempo, o poema parece negar a própria essência da linguagem: a significação ou sentido. A poesia seria uma empresa fútil e ao mesmo tempo monstruosa: despoja o homem de seu bem mais precioso, a linguagem, e lhe dá em troca um sonoro balbucio inteligível. (1982: 58)

Ao tentar salvar, ou ressalvar, o poeta age como o prosador, na visiva de Paz (1982), buscando um sentido único para aquilo que afirma. Jomard parece defender a posição contrária, não só discursivamente, mas estilisticamente, imprimindo, na estrutura de seu texto, múltiplas possibilidades de leitura que, como fendas, se abrem a partir do emprego dos parênteses em “por que(m)” ou também pelas aliteraões que emprega na repetição do som /r/, ou ainda no jogo que faz a partir do uso do prefixo “-re” em “ressalvar” ou “ressurgir”, permitindo ao leitor caminhar por bifurcações que conferem uma miríade de distintas significações. Seu poema, portanto, se abre como um caleidoscópio e o leitor é incitado a assumir um papel ativo na construção da interpretação do texto.

Nessa óptica, é justo discorrer um tanto acerca do termo “ressurgir”, pois, com ele, Jomard parece questionar também o mito da originalidade na poesia. A estética jomardiana é alicerçada numa bricolagem de palavras e imagens, na qual o autor faz uso constante da intertextualidade paródica e do tensionamento entre as linguagens verbal e não verbal, além de inquirir os limites prototípicos dos mais diversos gêneros textuais, por meio da técnica do pastiche.

Isso posto, é interessante perceber como ele não emprega, em seu texto, o vocábulo “surgir” sem que esse esteja acompanhado do prefixo “-re”, o qual indica costumieiramente uma repetição. Ao traçar tal movimento, o autor aparenta reafirmar que não há tal coisa como a “palavra primeira”, em matéria de poesia, pois a criação lite-

rária é, antes de tudo, uma *recriação* de textos e discursos pregressos. Marjorie Perloff (2013), na obra *O gênio não original*, traça um argumento complementar, afirmando que embora a apropriação, a cópia, a citação, entre outros processos afins, sejam centrais às artes visuais, vide a obra de artistas como Duchamp e Cindy Sherman, por exemplo, ainda é imperante, no âmbito da poesia, a persistência na expressão original. Ou seja, “esperamos de nossos poetas que produzam palavras, expressões, imagens e locuções irônicas que nunca ouvimos antes. Não palavras, mas A Minha Palavra” (Perloff 2011: 56). É essa conjuntura, que alude aos preceitos românticos do século XIX, que o texto jomardiano busca contestar, incitando um outro olhar sobre o panorama em pauta.

Em seguida, a voz poética enumera uma série de instâncias que a escrita poderia “salvar”: raízes, regiões, radicais, rupturas, raridades. Todavia, o que deixa explícito é que a tentativa de salvar ou até mesmo de ressalvar, isto é, de lançar uma ressalva a tais instâncias, configura um discurso que, não ocasionalmente, costuma incorrer num tom patrimonialista, identitário, ou ideológico, o qual, por vezes, ceifa a multiplicidade da palavra poética, que se vislumbra enquanto o objeto de primazia a ser defendido pelo poeta. Em certo sentido, parece um exercício paradoxal, afinal o que se propõe não é nem a perpetuação do discurso redentor, nem tampouco a ressalva a esse. Nesse viés, o poema parece querer implodir essa conjuntura binarista, abrindo uma fresta que permite pensá-la sob uma terceira perspectiva. Assim, engana-se quem pensar que a voz de Britto deseja uma anulação do caráter político da poesia. Ao contrário, o que orquestra o poema jomardiano é, precisamente, o soerguer da contradição de defender, pela linguagem, matéria que parece parca na sua própria essência de produzir sentidos, a sua própria multiplicidade, quando em estado de poesia. Não à toa, em entrevista realizada no ano de 1981, o artista, discorrendo sobre a exigência política atribuída à arte, Britto afirmou:

Para mim, todo discurso estético é um discurso político. Não existe um discurso estético que não seja político. Progressista ou não. Agora o que me parece [...] é que os entrevistadores estão querendo amenizar contradições que são importantes e que existem na realidade. Eu não estou querendo amenizar as contradições. Estou querendo é acirrar as contradições entre o discurso estético e o discurso político. Entre uma prática estética e uma prática política. A arte não tem missão redentora. Isso foi missão da esquerda festiva, [...] e o tropicalismo já faz crítica disso. [...] Do meu ponto de vista não existe dicotomia. O discurso estético é um discurso político. (Cohn 2013: 73)

Também por isso é interessante lançar um olhar aguçado sobre a pergunta que encerra a primeira estrofe: “o novo antes da galinha ou o galo antes do ovo?”. Obviamente, trata-se de uma reinvenção paródica do clássico enigma sobre o que veio primeiro: o ovo ou a galinha? Na reescrita jomardiana, o caráter biologizante da pergunta assume um tônus ainda mais conceitual e metafísico, ao inserir o signo do “novo”, isto é, da novidade dentro do questionamento. Ao delinear tal construção, o autor parece lançar uma alfinetada à cena cultural brasileira do período, que esboçava uma

verdadeira fixação por aquilo que pudesse apresentar um aspecto de modernidade, no sentido mais teleológico da palavra. Qual seria a nova vanguarda? A nova estética? O estilo do momento? Eram questionamentos que permeavam a esfera artística daquele momento e que, muitas vezes, vinham acompanhados de um discurso bastante opositor ao legado da tradição, que, invariavelmente, exerce influência nas produções contemporâneas, seja pela concordância com seus preceitos, seja pela dissidência. Em certo sentido, vislumbra-se uma crítica à mediania que imperava no âmbito crítico-cultural do período, que, nas palavras de Flora Süssekind, era composto de um perfil tão corrente quanto inadequado:

Trata-se do mestre mediano e dono de um discurso minimamente “competente”, em nada ameaçador às instituições universitárias ou aos ouvidos pequeno-burgueses de alunos e epígonos, e preocupado unicamente em parafrasear e aplicar, como uma espécie de receita de bolo, qualquer novo “método” que entre em moda. Sem maior interesse pela pesquisa ou qualquer projeto estético ou ideológico definido, sua única preocupação é manter o próprio posto e conquistar, com a estratégia da mediania [...], bolsas para estudos inócuos, co-edições e melhorias administrativas. Pouco importando se na parca produção crítica que às vezes exhibe houver apenas a aplicação mecânica de termos e métodos absolutamente fora de contexto. (Süssekind 2004: 53)

Ao mesmo tempo, por meio de uma fina ironia, o autor também parece ridicularizar a busca por uma autenticidade, por algo de essencial, que sempre acompanha os discursos de resistência à novidade e que foi muito forte no debate cultural recifense na década de 1970, sobretudo a partir do advento do Movimento Armorial, que, a despeito de trazer visibilidade para as manifestações mais populares da cultura nordestina, incorreu, por vezes, num certo conservadorismo estético, valorizando sobremaneira a tradição e afastando-se do apelo de influências estrangeiras ou de vanguardas contemporâneas, numa recusa que parecia idealizar ou essencializar o popular como algo puro, homogêneo, quase mítico. Nesse viés, a voz do poema se insurge tanto contra uma parcela da esquerda universitária, com suas conexões binárias e maniqueístas, mas também contra a tradição freyreana-tropicológico-armorial, implodindo, como salientam Edwar Castelo Branco e Roniel Sampaio (2009), uma possível fixidez atribuída à identidade cultural recifense e brasileira, fazendo voz por uma arte que implode as oposições entre os discursos popular e erudito, provinciano e metropolitano, as quais tendiam a ser reafirmadas em outros projetos estéticos do período.

Esse embate se mostra preciso na escolha pela presença da galinha e do galo, que, enquanto símbolos cotidianos do espaço rural remetem a todo esse panorama rústico que ainda predomina nas retóricas de afirmação identitária e nacionalista, pois tanto a busca por uma novidade a ser incorporada acriticamente, como também a refutação acrítica desta reafirmam um mecanismo de pensamento comezinho e limitador. A pergunta que encerra a estrofe, paradoxal por sua incompatibilidade lógica, permanece inconclusa, pois opera enquanto chiste que desvela como a busca por

uma essencialidade ou a recusa frente à modernidade é uma construção circular e pouco produtiva para o debate cultural, quando levada a esses termos.

Na estrofe seguinte, o poeta prossegue:

é preciso e urgentíssimo que alguém
escreva para nada salvar
nem mesmo a alegria prova de nós
nem recuperar passado algum do perdido patrimônio
nem testar telegrama de promessa para amigos ausentes
nem telefonar pedindo socorro por amor venhacorrendo
nem ligar o botão do aparelho ideológico (de tv ou fax?)
para reencontrar enfim (da picada ou do pisca-pisca?)
os mesmos de outrora monstros salvadores
do povo povinho povão povaréu povoador
brasificado brassificado brasificante (com s ou z?)
(Britto 1992: 11)

Nesse excerto, salta aos olhos o caráter imprescindível que a escrita livre de dogmas assume para a voz poética; não à toa, os dois primeiros versos aderem a uma tônica de manifesto, reverberando muito do que carrega seu manifesto *Por que somos e não somos tropicalistas*, escrito pelo autor em 1968, em parceria com Aristides Guimarães, compositor musical, e Celso Marconi, jornalista e crítico de cinema. Como bem frisa José Miguel Wisnik, na representação tropicalista, “a história aparece como lugar de deslocamentos sem linearidade e sem teleologia, lugar de uma simultaneidade complexa em que o sujeito não se vê como portador de verdades” (Wisnik 2004: 209), sendo daí oriunda a reafirmação da voz poética em sua defesa por uma escrita que não se restringe, que se quer livre do peso de representar povos, identidades ou tradições; trata-se de uma práxis de escrevivência, cujo fim – ou ponto de partida – é tensionar e não preservar. Não à toa, no referido manifesto da década de 1960, Jomard, com seus parceiros, escreve:

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). (Britto 1992: 80)

Trata-se, portanto, de uma autoironia arguta: reafirmar, em tom de manifesto, o desprendimento a toda e qualquer ideologia que se pretenda verdade unívoca, pois mesmo o tropicalismo, estética por meio da qual se busca fender o engessamento que havia no meio cultural da época, não deve ser entendido enquanto “lei absoluta”, isto é, enquanto doutrina a ser seguida passivamente. Retomando a estrofe em análise, o autor lista, uma vez mais, aquilo que a escrita não deve salvar – afetos,

patrimônios, títulos –, pois, uma vez que assuma esse papel redentor, o que se encontrará são os mesmos monstros de outrora, que buscam a fixidez das identidades e esquecem da transitoriedade que também as constitui.

É justo debruçar-se mais atentamente sobre alguns jogos morfológicos e semânticos que o autor emprega no texto. A princípio, é possível destacar o jogo paronomástico presente nos dois últimos versos: o primeiro diz respeito ao termo “povo”, que se desdobra em “povinho, povão, povaréu, povoador” (Britto 1992: 11), de modo a desconstruir a noção homogênea que se tem do povo brasileiro, comumente espraçada em slogans políticos. A sátira contra esse estrato nacional-dogmático segue no verso seguinte, a partir dos termos “brasificado brassificado brasificante” (Britto 1992: 11), sendo arrematada pela pergunta final: “com s ou z?” (Britto 1992: 11), aludindo, assim, à grafia estrangeira do nome Brasil, que, na língua inglesa, é grafado com “z” – Brazil. Há, assim, uma crítica à compactação da nação brasileira em uma imagem que, muitas vezes, serve somente ao olhar estrangeiro e midiático e não faz jus à diversidade e à complexidade que existe na nação. A crítica à esfera midiática, aliás, já se faz presente no momento em que a voz classifica como ideológicos os aparelhos de fax ou de TV, no sétimo verso da estrofe.

Vale ressaltar também os jogos fônicos que se erguem nos desdobramentos desses termos, que, por meio da paronomásia, estabelecem uma cadência aliterante que reforça uma musicalidade, como se o autor construísse um slogan. Uma vez mais, trata-se de uma crítica de subversão interna, pois o autor incorpora, em seu texto, aspectos estruturais desse gênero para, por meio deles, construir uma mensagem que busca justamente revolucionar seu uso, atribuindo-lhe outra finalidade, distinta daquela que caracteriza seu uso mais ostensivo, que é, novamente, o discurso ideológico e prosaico.

Por fim, a última estrofe:

escre**vivendo**
escri dura mente (com d e não t)
(conceitual ou arriscadamente)
é preciso
e
urgentíssimo
que alguém
como se desejasse
fosse
(Britto 1992: 12)

Nessa última estrofe, a tônica mais social se atrela a uma camada mais íntima e subjetiva. O autor abre a última estrofe com o termo “escrevivendo”, que, embora tenha sua criação comumente atrelada a Conceição Evaristo, já era bastante empregado pelo autor em décadas pregressas à tese da autora que popularizou o termo; na realidade, a obra de estreia de Jomard se intitula *Escrevivendo* e foi publicada originalmente em 1973. É interessante perceber o destaque em negrito ao termo “vivendo”

no vocábulo em questão, como se a voz lírica buscasse enfatizar a importância da vida e da experiência na práxis autoral, lançando mão, para tanto, de um recurso tipográfico que dialoga com certos preceitos da estética concretista, também evidente nas fragmentações dos versos e na sua disposição ao longo da página, ultrapassando o olhar engessado e ocidentalizante, por meio dos arroubos visuais que emprega em sua escrita.

Patricia Lino (2024), ao analisar o despontar, na década de 1920, de livros de poemas com desenhos, constata, na literatura do período, uma recusa antropofágica do livro tradicional, em que a interdisciplinaridade acede a um espaço indisciplinado e livre; assim, inquirindo a leitura pautada na visualidade linear e, portanto, colonial, as obras do período apresentarão um corpo textual que se reparte e multiplica na disposição da página, requerendo, do leitor, uma outra óptica, a qual, por sua vez, “trucida o que restava da hierarquia entre verbo e imagem” (Lino 2024: 67). É a partir desse momento que se abre, na literatura brasileira, uma fenda por meio da qual a visualidade passa a ter uma ênfase que vai, gradativamente, se potencializando e chegando à contemporaneidade, momento no qual a poética jomardiana, por exemplo, já concebe a escrita como um conceito em alargamento, que já não se conforma aos padrões hegemônicos da historiografia literária.

Escrita essa, aliás, que se faz com d e não t; nesse momento, corroborando aquilo que já foi dito, o autor parece estabelecer uma crítica ao grafocentrismo – rejeita a escritura, prefere a escridura, com a dureza da realidade, quicá – que permeia a sociedade de modo geral, estabelecendo, de maneira indireta, uma ode à performance e ao seu estrato repertorial. Como se sabe, desde a década de 1960, a poesia brasileira tem dialogado de maneira mais estreita com o corpo e com a vida, enquanto matéria espontânea. A partir desse momento, há, consoante Viviana Bosi (2021: 452), uma “gana de destruir a arte como instituição, ou transformá-la radicalmente”, de modo a destituí-la de sua aura sublime e acoplá-la, em certa visiva, à própria vida, tanto de quem a produzia, como de quem a lia, uma vez que a instância leitora passa, cada vez mais, a ser inquirida a assumir seu caráter autoral dentro das significações do objeto artístico.

Nessa vereda, como indica Leda Maria Martins (2021), a performance pode ser usada como lente epistêmica para pensar os diversos modos de transmissão de saberes e experiências, afinal, o conhecimento não se inscreve apenas no arquivo, isto é, nos documentos, museus e monumentos oficiais, mas também por meio dos movimentos, gestos e hábitos que compõem os repertórios corporais e orais. Dessa forma, a escrita poética não mais se restringiria à página em branco, mas poderia estar acoplada ao próprio corpo vivente, que compunha, em seu dia a dia, uma poesia que se quer menos formalista e mais “aderente à prática vital” (Bosi 2021: 445)

Ainda que se trate de um poema escrito aos moldes convencionais, isto é, publicado em livro, o texto apela, a todo momento, para a oralidade e a ruptura com o discurso linear, algo muito caro à própria obra jomardiana, que utilizou dos mais diversos suportes e mídias para a veiculação de seu texto – há de se lembrar de seu trabalho profícuo enquanto cineasta. Tal traço disruptivo fica patente na maneira como

ele estabelece determinados ritornelos. Para Leda Maria Martins (2021: 30), a poesia é tempo disperso numa espacialidade rítmica que conjectura retornos, recorrências, ressonâncias, numa movimentação que caracteriza a repetição com deslocamento; nesse sentido, o ritornelo se daria quando o verso se repete, mas não de forma circular, ao contrário, retorna com outras significações. A última estrofe do poema fecha com a recuperação da máxima “é preciso e urgentíssimo”, mas ela vem de forma diferente, fracionada, já não tão enfática, refletindo o próprio caráter fragmentário da linguagem e, por conseguinte, da escrita.

O poema encerra-se num soerguer da libido, afirmando o desejo como via essencial para a escrevivência. É justo perceber que, ao encerrar o poema dizendo que:

é preciso
e
urgentíssimo
que alguém
como se desejasse
fosse
(Britto 1992: 12)

o autor leva tal escrita para além do papel, referindo-se, antes, a uma escrita da vida. Na sua visiva, é primordial que alguém seja como deseja, independentemente de rótulos, amarras, ou discursos que possam tentar lhe limitar, reafirmando, nesse ínterim, um conhecimento que, embora tácito, passa, por vezes, esquecido: viver é dar vazão a uma escrita e escrever é corporificar em linguagem algo que incide sobre a vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao entrar em contato com a obra de Jomard Muniz de Britto, encontra-se um artista de olhar crítico apurado que, como bem pontua Moisés Melo Neto (2011), busca desmistificar as convenções sociais para propor outra visão não só do fazer cultural, mas também de ser e estar no mundo. A maneira como Jomard observa a produção brasileira contemporânea de seu período é bastante precisa, pois, na sua recusa dos rótulos e no estrato metapoético que dispõe em seus textos, os quais tensionam fronteiras entre gêneros, estéticas e discursos contrários – ao menos num primeiro plano –, o autor conseguiu erguer um projeto poético que faz da correlação de várias forças o seu fator propulsor, num movimento que tem se tornado cada vez mais recorrente nas produções mais recentes da contemporaneidade.

Nesse sentido, ao transformar o real em matéria poética, sem, com isso, buscar relegar a arte a uma missão redentora, o autor erige uma voz que, a despeito do afastamento temporal, torna-se cada vez mais presente e necessária ao debate crítico sobre a poesia brasileira contemporânea. Ler a obra jomardiana é, portanto, ler

a cultura de um Brasil que se quer para além dos limites convencionais, pulsando no que há de mais vivo em cada indivíduo: seu desejo e suas contradicções.

OBRAS CITADAS

ABREU, Caio Fernando. *Contos completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ADAMATTI, Margarida Maria. Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 23, n. 3, p. 1D23120, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2016.3.23120>.

BOSI, Viviana. *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1970 e além*. São Paulo: Editora 34, 2021.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo & Roniel Sampaio. Recinfernália: sabotagens simbólicas na filmografia superoítista de Jomard Muniz de Brito. In: I Seminário Nacional Fontes Documentais e Pesquisa Histórica: Diálogos Interdisciplinares. GT 20 - História, Imagem e outras Cenas Juvenis. Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), 1º, 2009. *Anais [...]*. Campina Grande - PB, 2009. p. 1-11. Disponível em: <https://dspace.sti.ufcg.edu.br/handle/riufcg/34639>.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Bordel Brasilírico Bordel*. Recife: Comunicarte, 1992.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COHN, Sérgio (org.). *Encontros: Jomard Muniz de Britto*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

FERREIRA, Stelamaris da Silva & Wellington Furtado Ramos. Emmanuel Marinho: metapoesia e outras metas. *Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade - Igarapé*, Porto Velho, v. 14, n. 1, 2021. <https://doi.org/10.47209/2238-7587>.

LINO, Patricia. *Imperativa ensaística diabólica: infraleituras da poesia expandida brasileira*. Belo Horizonte: Relicário, 2024.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2021.

MELO NETO, Moisés Monteiro de. *Os Abismos da poeticidade em Jomard Muniz de Britto do Escrevivendo aos Atentados poéticos*, 2011. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7755>.

MORICONI, Italo. Demarcando terrenos, alinhavando notas (para uma história da poesia recente no Brasil). *Travessia*, Florianópolis, n. 24, p. 17-33, 1992. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17085>.

MÜLLER JR., Adalberto. A metalinguagem na poesia brasileira contemporânea. *Cerrados*, Brasília, n. 5, p. 13-23, 1996. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/782>.

NUERNBERGER, Renan. *Mistura adúltera de tudo: a poesia brasileira dos anos 1970 até aqui*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2024.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

SISCAR, Marcos. O tombeau das vanguardas: a “pluralização das poéticas possíveis” como paradigma crítico contemporâneo. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 421-443, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2014000200011>.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VILA NOVA, Leonardo. Jomard Muniz de Britto: “ser contemporâneo é atravessar pontes”. *Portal Cultura PE*, 10 mar. 2015. Disponível em: <https://www.cultura.pe.gov.br/canal/secretaria-de-cultura-3/jomard-muniz-de-britto-ser-contemporaneo-e-atravesar-pontes/>.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita – ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.