



**“ESCREVIVENDO” O CORPO NA POESIA: UMA LEITURA  
SOBRE QUESTÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES NA  
POESIA DE JOMARD MUNIZ DE BRITTO**

**“ESCREVIVENDO” THE BODY IN POETRY: A READING  
ON ISSUES OF GENDER AND SEXUALITIES IN THE  
POETRY OF JOMARD MUNIZ DE BRITTO**

Iago Tallys Silva Luz\*

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

 <https://orcid.org/0000-0002-5778-4307>

[iago.tallys1999@gmail.com](mailto:iago.tallys1999@gmail.com)

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito\*\*

Universidade Federal do Piauí – UFPI

 <https://orcid.org/0000-0002-3228-3696>

[fabioleobrito@hotmail.com](mailto:fabioleobrito@hotmail.com)

**RESUMO:** Este estudo pensa sobre os campos da estética, performance e invenção dos corpos, figurados em torno de três poemas retirados do livro: *Terceira Aquarela do Brasil*, de 1982, escrito por Jomard Muniz de Britto. De modo mais específico, analisamos os poemas: *Vamos trocar?*, *POEMA DE SETE FACES* ou *Pernalonga em sete fôlegos* e *O homem atrás do bigode*, enquanto fios condutores para analisar a relação entre a produção poética e as questões acerca de Gênero e Sexualidades, em torno da figura do “sujeito nordestino”.

**PALAVRAS-CHAVE:** História; poesia; gênero; sexualidades.

**ABSTRACT:** This study thinks about the fields of aesthetics, performance and invention of bodies, figured around three poems taken from the book: *Terceira Aquarela do Brasil*, from 1982, written by Jomard Muniz de Britto. More specifically, we analyze the poems: *Vamos trocar?*, *POEMA DE SETE FACES* *FACES* ou *Pernalonga em sete fôlegos* and *O homem atrás do bigode*, as guiding threads for analyse the

---

\* Formado em História pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), onde também obteve o título de mestre em História do Brasil, sendo atualmente doutorando em História, na área de "Cultura, Memória e Visualidades", da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

\*\* Doutorado em História Social pela Universidade Federal do Ceará. É Professor Adjunto I do Departamento de História da Universidade Federal do Piauí e docente do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da mesma instituição.

relationship between poetic production and questions about Gender and Sexualities, around the figure of the “Northeastern subject”.

**KEYWORDS:** History; poetry; gender; sexualities.

## INTRODUÇÃO

Jomard Muniz de Britto, nascido na rua Imperial, bairro de São José, na cidade de Recife (PE), teve sua formação acadêmica marcada pela influência da instrução obtida no Grupo Escolar João Barbalho, no Ginásio Pernambucano e na Faculdade de Filosofia da Universidade do Recife, atual Universidade Federal do Recife (UFPE). Apesar de nascido em Recife, Jomard Muniz de Britto é filho de um paraibano, José Muniz de Britto, e de uma mãe pernambucana, Maria Celeste Amorim Muniz de Britto, sendo esses dois estados de fundamental importância para o estudo da sua obra, pois, especialmente entre os anos 1970 e 1980, o agitador cultural permaneceu em constante trânsito entre João Pessoa e sua cidade natal (BRITTO, 2002, p. 07). A questão de como definir, ou como é visto ou será visto, parece ser uma preocupação constante em suas manifestações artísticas e, se isto lhe é tão caro, por que não dar um pouco mais de espaço para que o próprio Jomard de Britto apresente um pouco mais sobre sua trajetória cultural? Vejamos um excerto que nos concede mais “pistas” sobre seu discurso autobiográfico:

Todo o meu esforço sempre foi e continua sendo o de estar sintonizado com as linguagens contemporâneas. Luto pela contemporaneidade desde os tempos de bossa nova, atravessando as múltiplas tendências do cinema novo, da pedagogia paulofreireana, da arte neo-concreto, do poema-processo, dos tropicalismos, da guerrilha artística, da “vanguarda permanente” (segundo Décio Pignatari), das experiências com super 8 e vídeoarte aos experimentos conceituais, minimalistas, performáticos, etc. Tanta coisa, tantos desejos. Sempre em busca da mais crítica e poética MODERNIDADE. Com e sem vaidades. Com e sem apelo às modas. Astuciosamente. Até quando? – perguntaria “O Palhaço Degolado”. (BRITTO, 2002, p. 309).

O fragmento acima é retirado de uma entrevista concedida ao jornal *Correio das Artes*, em agosto de 1997, e que chega até nós através de um livro do próprio Jomard Muniz de Britto, que transcreve na íntegra tal entrevista, de cunho autobiográfico e “enciclopédico”. Desse modo, poderíamos dizer – haja vista que sua proposta, tanto na entrevista, como principalmente no livro como um todo, tem como mote elaborar uma grande síntese das principais influências, obras e “momentos” da sua trajetória cultural, redigidas sob sua própria ótica – que a obra intitulada *Atentados Poéticos* (BRITTO,

2002), a qual nos inspiramos para nomear nossa própria produção, acaba por transparecer o desejo do nosso sujeito de construir uma imagem, um “discurso sobre si”. É sobre esta imagem projetada de si para os outros, que podemos vislumbrar através do excerto acima, que destinaremos nossa atenção.

Jomard Muniz de Britto apresenta, ou se apresenta, como um sujeito onde ideia de “*pai*” se faz presente, no sentido de atravessar diversos campos de atuação. Assim, nos defrontamos com uma percepção sobre sua personalidade que em vários sentidos nos remete à compreensão do autor como uma figura multifacetada que flana sobre diversas áreas, diversas esferas da cultura e da contracultura social. Abrangendo, ou, atravessando assim inúmeros contextos, como desde os tempos de parceria com Paulo Freire<sup>2</sup>, perpassando cenários como a emergência, consolidação e vitrinização do movimento do *Cinema Novo*, encabeçado por seu amigo pessoal, Glauber Rocha, como a forma profícua de se fazer filmes no Brasil e indo até mesmo as lutas enquanto tropicalista pernambucano e *filmmaker* superoitista, questionando o que seriam os “cânones da cultura brasileira” e os modelos de comportamento social.

Nesse sentido, em meio a tal arcabouço de possibilidades que Jomard Muniz de Britto compreende em termos de estudos, esta pesquisa se apropria da noção de “trajetória cultural”, espelhada dos estudos de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011) sobre o que este autor entende como a “invenção do Nordeste”. Espelhada porque nossa ideia é inspirada em seus usos, mas metamorfoseada em função dos nossos próprios objetivos. Dito de outro modo, tal noção servirá nesta discussão como uma espécie de elo que permite unir a nossa percepção acerca da “cultura”, da “representação”, do “tempo” e “espaço”, em torno do nosso sujeito em questão e de nossos objetivos.

Nessa perspectiva, a partir da noção de “trajetória cultural”, esse texto elabora alternativas que evitem as chamadas “replicantes mitologias”, para usarmos termos do próprio Jomard para descrever as tentativas de enquadrá-lo em modos de definição de um sujeito que costumam ser utilizados em uma biografia (BRITTO, 2002, p. 15). Este conceito salvaguarda o corpo do texto de se propor a uma tentativa infrutífera de abranger todas as suas produções/manifestações/embates, pois aqui se reconhece a larga produção jomardiana, enquanto parte dos movimentos contraculturais, movimentos estes

<sup>1</sup> O termo “Pan” é entendido aqui como sinônimo de pluralidade.

<sup>2</sup> Jomard Muniz de Britto participou do Movimento de Educação de Base, ao lado de Paulo Freire, antes da ocorrência do golpe militar de 1964.

vinculados ao contexto das décadas que atravessam essencialmente os anos 1970 e 1980 nos espaços de Recife (PE), João Pessoa (PB) e Natal (RN), que demarcam os seus principais palcos de atuação. Nesse sentido, o ponto de originalidade e recorte temático desta pesquisa se encaminha, justamente na procurar por estudar historicamente os corpos, os desejos, as sexualidades, ou, como descreveria o próprio Jomard Muniz de Britto, uma escrita em “oração pagã” a revolver tudo na “pró-cura dos corpos”.

Sem mais rodeios, podemos dizer que este momento da pesquisa objetiva analisar a estética, a performance, a fabricação e a invenção dos corpos, figurados em torno da poética jomardiana. De maneira mais específica, nos voltamos a três poemas, retirados do livro *Terceira Aquarela do Brasil*, de 1982, escrito por Jomard Muniz de Britto. Assim, trataremos dos poemas intitulados: *Vamos trocar?*, *POEMA DE SETE FACES* ou *Pernalonga em sete fôlegos* e *O homem atrás do bigode*, esses são nossos fios condutores para tentar responder a questionamentos tais como: de que forma os poemas em foco, se relacionavam com as próprias vivências e as questões relativas à identidade de gênero do próprio Jomard Muniz de Britto? De que maneira nosso personagem relacionou a produção de poemas enquanto forma de (re)pensar questões a respeito do Corpo, Gênero e Sexualidades? E, por fim, sob que arquétipos podemos enxergar tais produções enquanto forma resistência à um modelo de sexualidade existente sob o espaço nordestino?

### ESCREVER, SONHAR, REDESENHAR: ESCRIVENDO ‘ESTÓRIAS’ SEM FIM DE UMA CIDADE

Conhecido nosso intento nesta produção, cabe tratar um pouco mais sobre a obra que compreende nossas fontes basilares. Como visto anteriormente, os poemas fazem parte do livro *Terceira Aquarela do Brasil*, lançado em 1982, que se apresenta como um compilado de poemas, ideias e imagens que se localizam entre uma “poesia enigmática”, que joga/deforma ou forma com as palavras, e uma “poesia de embate”, questionadora, polêmica, que brinca com as fronteiras dos possíveis e bem quistos para sua época. A partir dessa constatação, podemos enxergar a obra enquanto uma produção que se volta a fazer da palavra, dos signos, das metáforas e das sátiras um meio de escape e embate, “táticas”, diria Michel de Certeau<sup>3</sup>, como formas de se fazer uma “guerrilha

<sup>3</sup> Michel de Certeau, especialmente em seu livro *Invenção do cotidiano: artes de fazer*, nos chama atenção para a primazia dada ao aparelho de dominação, à vitimização, à passividade, legada aos sujeitos da modernidade, dirigindo sua crítica ao pensamento de autores como Michel Foucault. Certeau, com tal crítica procura,

semântica”<sup>4</sup>, pensando nosso autor enquanto uma espécie de agitador cultural, promotor de implosões no seio da cultura nordestina. Tomando tais pontos como elementos de partida para nossa análise é chegado o momento de nos afastarmos do “reino das contextualizações e introduções” e nos voltarmos efetivamente às nossas fontes, sendo a primeira delas o poema intitulado *Vamos trocar?*, o qual passamos a conhecer em sua íntegra a partir de então:

### Vamos trocar?

no país de caruaru – país de políticos, empresários,  
dramaturgos, ceramistas, prestigiadores – existe  
uma curiosa feira de necessidades: a feira do  
troca-troca.

certo dia ensolarado, um anônimo rurícola resolveu  
trocar sua mulher, mãe abnegada de seus filhos, por  
uma bicicleta sem freio. ninguém quis saber dos  
mal tratos – ou melhor, malvadezas duronas – que a  
mulher sofrera.

no mesmo dia, já menos ensolarado, um radinho de  
pilha foi trocado por um cavalo sem ó, ou seja, sem  
popularidade.

ainda no mesmo dia entardecendo, um chefe de família,  
sem entender as vontades do filho de fazer teatro na  
companhia práxis-aquariana, foi trocá-lo por um  
turista halterofilista. sem mais saber de trocas  
ou de termas ou de academias romanas. aqueles músculos  
espartanos... aquele dragão tatuado na  
bunda...

assim, vadiamente, pode ser a feira toda a cidade –  
ferocidade, como diria um concretista retardatário




---

não atacar o mérito da escrita em si, mas apontar para suas brechas, para uma outra margem, que seria pensar as operações, os variados usos que os indivíduos mantêm com os produtos culturais, modificando seus usos em função das ocasiões. É em função de explicar tal desvio da norma, tal apropriação das massas diante da normatividade que lhes atravessa, ou seja, pensando a existência de uma rede de antidisciplina, que Certeau irá criar os conceitos de *Estratégia e Tática*, a qual o primeiro denomina “o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um ‘ambiente’.” Ou seja, seria um espaço, um lugar, na qual sujeitos que possuem o poder conseguem impor um “próprio”, uma gestão, uma arte como pensa o nosso autor, sobre as formas de uso, as relações com os produtos culturais e assim com o meio social em si. De modo contrário, tática estaria restrita aqueles que o “próprio” se perde no lugar comum, na ideia de popular, no lugar do “outro”, onde o mesmo deve “aproveitar-se da ocasião”, ou seja, deve manejar um cálculo dos acontecimentos que o cercam para transformá-los em “ocasiões”, na qual “o fraco pode tirar partido de forças que lhe são estranhas”. Ver: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. v. I. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 46.

<sup>4</sup> De maneira sintetizada, a ideia de *guerrilha semântica*, vista aqui na esteira do pensamento do autor Ernesto Manuel de Melo Castro, vem proporcionar uma leitura não necessariamente entre forças desiguais em seus meios de propagação, mas pensar um cenário onde concorre-se visões, ideias, discursos sobre o real que procuram-se impor como “verdades”, como aceitos. Dessa forma, associada a ideia de *estratégias e táticas* de Certeau, podemos pensar como os indivíduos promovem, mesmo sob margens dissonantes, mesmo sem forças para concorrer diretamente, sob os mesmos moldes, com o discurso dominante encontra nas ocasiões, nas táticas, formas de estabelecer uma verdadeira “guerrilha semântica” sobre o real. Ver: CASTRO, Ernesto Manuel de Melo. A revolução da linguagem e a linguagem da revolução. **Revista Vozes**, Rio de Janeiro, ano 68, n. 06, ago. 1974.

com um talvez complexo de castração.

a exemplo desta feira de curiosidades, um grupo de peritos advogados das (como sempre) melhores famílias da região, com escritório funcional-ficcional na pracinha do diário – o jornal mais antigo e off-cético da américa latrina – se dispõe a realizar, legalizando e legitimando todo tipo de troca.

na base, é claro, das transferências nominais. e com a maior rapidez possível, no clima de desburocratização como pede o figurino planaltino. nesse ritmo de euforia aberturial ou aberturiente, já foram rebatizadas algumas das mais vibrantes e mutantes personalidades:

- de tanto penetrar nos mídia, transformou-se em medium com nova assinatura – décio signatari de andrade.
- pela jóia da delicadeza heterossexual, o ensaísta gilberto vasconcellos se assinará na folha paulicéia como gilberto veloso da purificação.

- nos segredos elegantes de um diário íntimo, que não se deseja best-seller, Silviano santiago se transmutou em grasilviano ramos.

- a professora, ex-empresária e futura reitora, thelma cidade, com lenços, malas e documentos, assumirá nova identidade: thelma matogrosso.

- o economista e turistólogo wilson araujo de souza, nos longos corredores corajosos da sudene, já ouve outro nome: wilson paubrasília.

- o ácido jornalista-humorista amim stepple, desafiando o coro das borboletas azuis, vem sendo invocado no bloco sirí na lata como amim do anarquismo superoitista.

- instigando as patrulhas beócias com sua bomba de estrelas, o músico-filósofo mautner se tornou mais decantado por jorge ben jacobina.

- o barbalorixá mário miranda, depois da visita do encantador prefeito e neo-mecenas do novíssimo renascimento cultural pernambucano, faz questão de ser: maria aparecida rainha da alvorada em casa amarela de oxum-ceci.

- por sugestão de iracema, assessora pedagógica das mais perspicazes, o prefeito de olinda vem sendo louvado no bacalhau do batata como germano mirabolação.

- pela afetuosidade redimensionada em moçambique, o neo-cinema-novíssimo se assinala agora, bem mais globalmente, como jean-luc-guel-de-alencar-godard.

- e agora josé?

- e agora juliana da mauricéia?

- e você, de novo?

foram esses os primeiros nomes e alcunhas do cartório troca-troca, troças carnavalescas de todas as frevanças e maracatus atomizados. traços de uma visionária e vertiginosa arte nacional popular e pra pular as cercas das rotulações.

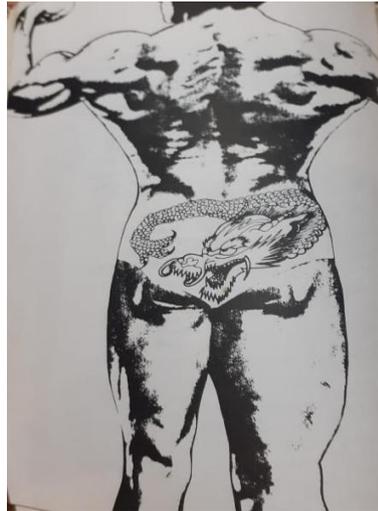
os estudantes engajados – logo mais, engasgados – comentam que tudo não passa de mais idiota decadência



www.revistafenix.pro.br

burguesa, elitista e estrelista. e assim retraçam, sem saber ou querer, o irrequieto makalé. banquetes para a mendicância intelectual de todas as pichações. pela primeira vez, um cartório se torna ou se troca famoso não por motivos de sucessão eleitoreira. mas tudo não passa de cenas frívolas da vida brasileira. em câmara portátil, som direto, INdiretamente. (BRITTO, 1982, p. 31-33).

**Figura 1.** Homem com dragão tatuado na bunda



Fonte: BRITTO, 1982, p. 30.

Para analisarmos o poema acima, primeiramente, se mostra interessante compreender de que modo a escrita de Jomard Muniz de Britto pode se mostrar relevante no meio social e, para tal, recorreremos às ideias de Gilles Deleuze e Félix Guattari (DELEUZE; GUARRARI, 2017) - ou, como Suely Rolnik chama em tom de humor, pelo uso constante em sua obra, o “*desodorante D&G*” (ROLNIK, 2018, p. 14). Esses autores são interessantes para a nossa discussão ao passo que vislumbramos a ideia de “literatura menor”, trabalhada pelos autores. De forma semelhante à análise de Deleuze sobre o pensamento de Espinosa, por uma “filosofia prática” (DELEUZE, 2002), na qual o autor enxerga no filósofo um profundo desejo de “fazer de si mesmo um homem livre, tão livre quanto possível, indo ao limite dos seus pensamentos e interligando todos os elementos uns aos outros”<sup>5</sup>. No tocante a ideiação sobre uma “literatura menor”, Deleuze, agora em conjunto com Guattari (2017), pensa, através da trajetória cultural do escritor Frantz Kafka, como uma representação da potência da

<sup>5</sup> Deleuze aqui se refere de maneira mais direta a famosa ideia do “paralelismo” de Espinosa, a qual evoca-se uma paridade entre o que seria a alma e o corpo, desmistificando a ideia de superioridade da primeira sobre a segunda e desta última como raiz da decadência da primeira (DELEUZE, 2002).

literatura, enquanto meio de dar vazão ao imaginário, ao simbólico, que na prática não figuraria apenas “como um lazer inofensivo”. Pelo contrário, Deleuze e Guattari enxergam essa escrita enquanto uma “máquina de guerra”, algo semelhante ao que chamamos anteriormente de “guerrilha semântica” (CASTRO, 1974), enquanto palco/espço, de experimentação política e cultural. Espaço este no qual sujeitos que como Kafka, diriam os autores, “mesmo portando-se como um “mecânico solitário”, através da máquina literária expressiva é capaz de antecipar e precipitar os conteúdos que, apesar de tudo, dizem respeito a uma coletividade inteira” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 14).

Logo, de maneira semelhante, enxergamos que a “feira do troca-troca”, espaço onde passa a trama do poema, não é também um dispositivo imagético fortuito, mas, sim, o fruto de um processo de “re-invenção, visitação, interpretação”. Em um potente ato de *escrever*<sup>6</sup>, Jomard Muniz de Britto parece perguntar: “Posso entrar? Falar? Mentir? Desconversar? Trapacear? Brincar com as palavras e os personagens? Afinal, quem tem medo de metáforas?” (BRITTO, 1992, p. 89). A pergunta parece metamorfosear uma das indagações que estão no cerne da produção de Foucault, “afinal, qual o perigo de falar?” (FOUCAULT, 2014, p. 08).

Jomard Muniz de Britto parece responder essa mesma pergunta alguns anos depois da publicação da nossa produção basilar, afinal, como vimos anteriormente, o autor parece se importar muito com os “discursos sobre si”, assim, quando da publicação do livro “*Bordel Brasilírico Bordel: Antropologia ficcional de nós mesmos*” (BRITTO, 1992), ele observa:

Confrontando linguagens: do fio da conversa (con) fiada às novas informações dos multimeios afiados e ainda asfixiados. Desconstruindo falatórios estereotipados, assim: **Lutar com palavras é a luta mais vã guarda.** Lutar é necessário, insiste o repetidor do poeta, descaminhando contra o vento, a favor dos movimentos. Lutar pelo SIM: coração, desejo e sina. **Tudo é projeto, tudo é paixão, tudo é fala, tudo é sonho, tudo é gozo, tudo é processo, tudo é promessa, tudo é projétil.** (BRITTO, 1992, p. 91, grifo nosso).

“Tudo é projétil, sonho e gozo”, seja em Espinosa, Kafka ou Jomard Muniz de Britto, “lutar com palavras é a luta mais vã guarda”, lutar, desejar, reinventar, estetizando sua existência através do campo simbólico que se abre com a literatura, a poesia. Com tal mensagem guardada na memória, continuaremos a esmiuçar nossas fontes.

<sup>6</sup> A noção de “escrever” é, aqui, pensada a partir do neologismo forjado por Jomard Muniz de Britto no filme experimental *O Palhaço Degolado* (1977) e, em seguida, na obra *Arrecifes do desejo* (1994).

No poema intitulado *Vamos Trocar?*, Jomard Muniz de Britto inicia seus versos evocando um espaço, o “país de Caruaru”, referência ao município pernambucano muito conhecido pela sua feira livre, sendo uma das maiores e mais tradicionais do Nordeste. Nosso autor, pernambucano de origem, não escolhe por acaso tal cidade como espaço de representação de sua fala, muito provavelmente, a feira de Caruaru fazia parte do seu imaginário, “um lugar onde se encontra de tudo e pode-se fazer-se qualquer negócio”. A ideia da “feira” remete ao lugar comum de muitas pesquisas que retratam o sertão e seus espaços. Exemplo dessa forma de pensar o lugar da “feira” na cultura nordestina é o do próprio historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013a), que não só o analisa enquanto espaço simbólico, mas também se volta para ela enquanto materialidade, apontando a feira de Campina Grande, a partir da qual pensa e situa a ideia de “feira” enquanto lugar de suas memórias de infância e juventude, reproduzindo assim um ideal de espaço na qual o “popular seria o rei e a pluralidade a lei”.

Assim, podemos compreender o porquê de Jomard Muniz de Britto rebatizar a feira de Caruaru como a “feira do troca-troca”, espaço onde tudo é possível, inclusive a sua “crítica projétil”. Mas crítica a que? Bom, podemos entrecortar alguns trechos do poema para entender/responder melhor essa questão, sendo o primeiro deles:

[...], ainda no mesmo dia entardecendo, um chefe de família,  
sem entender as vontades do filho de fazer teatro na  
companhia práxis-aquariana, foi trocá-lo por um  
turista halterofilista. sem mais saber de trocas  
ou de termas ou de academias romanas. aqueles músculos  
espartanos... aquele dragão tatuado na  
bunda...  
assim, vadiamente, pode ser a feira toda a cidade -  
ferocidade, como diria um concretista retardatário  
com um talvez complexo de castração. (BRITTO, 1982, p. 31).

O caso do “chefe de família” que procura trocar seu filho pelo turista halterofilista ganha destaque no poema por ser detentor de uma representação imagética, conforme apresentada acima. Corpo musculoso e viril: “macho, sim sinhô”. Se recordarmos novamente a análise de Deleuze sobre a obra de Espinosa (2002), podemos lembrar que, segundo o analista em questão, Espinosa propõe tomar o “corpo como modelo” ao invés da razão, não no sentido de desmerecimento desta última, afinal, seu pensamento coloca “corpo e alma” em paralelo, mas sob o intuito de tomar o desconhecido como fonte, enxergar que o corpo ultrapassa o que dele conhecemos (DELEUZE, 2002). E é justamente no que parece ser retratado no caso da troca feita pelo “chefe de família”, o corpo musculoso, o dragão tatuado na bunda, que Jomard

Muniz de Britto insinua uma “dúvida”, uma possibilidade de “engano” ante a visão de suposta virilidade pensada pelo sujeito realizante da troca, o “corpo ultrapassaria o que dele conhecemos” e assim, segundo nosso autor, “pode ser a feira toda a cidade”.

Com a troca do filho com práticas *non gratas* ao pai, podemos vislumbrar uma ação que poderia ser bem matizada sob o discurso de fazer-se em função da “preservação da família tradicional” ou mesmo em função da “moral e dos bons costumes”, afinal não é difícil recordar-se de casos “exemplares” de preconceito, homofobia, ou, sob a ótica do patriarca em questão, pela “preservação da moral”. A decisão do pai é rápida, direta, parecendo, em contrapartida, ter suas questões atendidas no momento que “bate o olho”, no corpo musculoso, todavia, com um “golpe só”, Jomard Muniz de Britto, parece fazer-se cair por terra seus louros, inverter um atestado de virilidade, subverter a força viril à economia desejanse moderna na qual os corpos podem ser modelados para atenderem firmemente as novas possibilidades de desejo que influem nas cidades no século XX. Com o dragão tatuado nas nádegas, nosso autor investe sobre seu personagem um símbolo não somente enquanto parte caricatural da cultura chinesa e em especial do que seria o “mundo oriental”, mas enquanto representação das novas práticas e margens do desejo moderno.

A sua inversão, o seu uso de um símbolo oriental, pode nos fazer lembrar ainda de quando Margareth Rago nos fala, em sua tese de doutoramento transformada em livro, intitulada *Os prazeres da Noite* (RAGO, 2008), sobre as práticas libidinais em bordéis e cabarés do eixo Rio-São Paulo, entre fins do século XIX e início do seguinte. Nesta investigação, Rago aponta, dentre outras questões, as práticas de *striptease* e as chamadas “danças orientais” enquanto forma de atração pelo campo exótico, constituindo um símbolo de modernização em tais espaços de sociabilidade. Sob essa perspectiva, símbolos, performances e corpos estrangeiros farão parte da promoção de uma nova vivência erótica no período (RAGO, 2008, p. 112, 214 e 218). Logo, não parece difícil compreender a escolha também de um símbolo oriental, estrangeiro, pelo nosso autor para promover uma ruptura com os traços de uma moral conservadora, uma pluralidade da leitura sobre os corpos.

Nesse cenário, outro fragmento que ganha destaque seria a emergência de uma instituição um tanto que “estranha” a uma feira em si, a figura do “jornal mais antigo da América Latina” enquanto figura “jurídica”, ou, nas palavras do autor:

[...], o jornal mais antigo e off-cético da américa latrina – se dispõe a realizar, legalizando e legitimando todo tipo de troca.

na base, é claro, das transferências nominais. [...].  
 foram esses os primeiros nomes e alcunhas do cartório  
 troca-troca, troças carnavalescas de todas as frevanças  
 e maracatus atomizados. traços de uma visionária e  
 vertiginosa arte nacional popular e pra pular as  
 cercas das rotulações.  
 os estudantes engajados – logo mais, engasgados –  
 comentam que tudo não passa de mais idiota decadência  
 burguesa, elitista e estrelista. (BRITTO, 1982, p. 31-33, grifo nosso).

Neste ponto, percebemos que o espaço ao qual Jomard Muniz de Britto se volta não é efetivamente a cidade de Caruaru, mas sua própria cidade de origem, a capital pernambucana. Afinal, o “jornal mais antigo da América Latina” – ou, “América Latrina”, como nosso autor a nomeia em outro poema do nosso livro basilar (BRITTO, 1982, p. 67) – nada mais é que o jornal *Diário de Pernambuco*, situado na dada capital, mas não nos apressemos em tomar definições, pois se pensarmos melhor, o espaço vislumbrado por Jomard Muniz de Britto parece ser muito mais simbólico do que prático em si. Claro que o *Diário de Pernambuco*, poderia, como muitos jornais de sua época, trazer notícias de outros espaços, ainda mais sendo um espaço de tantas relações de sociabilidade como é a feira de Caruaru; entretanto, o que nos chama atenção em si, não é necessariamente a “presença” em si do jornal, mas a leitura que nosso autor promove sobre sua atuação.

No poema, Jomard Muniz de Britto destaca o que seria o papel do legislador e do jurista, assumidos pelas diversas matérias publicadas no jornal, tendo especial destaque para os interesses de uma elite espacial, o que pode ser associada ao trecho “legalizando e legitimando todo tipo de troca. na base, é claro, das transferências nominais”. Dessa forma, o autor parece promover uma leitura ácida tanto da intervenção do jornal em questão quanto da representação da imprensa em si, chamando atenção para o papel de construção de imagens, ideias, polêmicas nestes espaços, marcadamente dirigidos pela classe burguesa letrada, com ares de “estrelismo”, como nosso autor remonta no fim do trecho em análise. Para entendermos um pouco melhor as ideias de Jomard Muniz de Britto, podemos fazer uma breve contextualização e, para tanto, não precisamos ir muito longe, pois é necessário, somente, ter acesso à internet.

Com ela, basta acessarmos o site da *Biblioteca Nacional Digital* (bndigital.bn.gov.br) e, no campo de material hemerográfico, pesquisarmos pelo *Diário de Pernambuco*. Feito isto, aconselhamos que neste caso não precisasse uma leitura a miúdo de todas edições, escolha uma década, 1970 por exemplo, em seguida, basta centrarmos na ferramenta de busca da página e escolhermos palavras-chave, que, no nosso caso, escolhi “homossexualismo”. Entre as 171 ocorrências da palavra, encontrar-

se-ão matérias como a intitulada: *Barbeiro caruaruense não bebe água desde 1952*, o caso de uma curiosa figura de Caruaru que afirma estar, na época da reportagem (1972), “há 20 anos que não bebe água, embora tenha saúde de ferro, como explica” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1972, p. 10). Entretanto, mais curiosa que a figura, talvez seja o conteúdo do primeiro tópico da reportagem: *Homossexualismo*, inusitado não por pensar a sexualidade da figura, mas por desviar o foco da suposta façanha do barbeiro, para outro acontecimento da cidade de Caruaru, o *Congresso de Homossexuais*, promovido pelo padre Henrique Monteiro, da Igreja Ortodoxa.

Ao ser indagado sobre o caso, nosso barbeiro legitimado pela façanha de não beber água a 20 anos, afirma: “o problema do homossexualismo pode e deve ser estudado e combatido sem congresso”. Acrescenta que a realização do ‘conclave’ representaria um desacato às autoridades.” Assim, nessas e em outras matérias, os entrevistados e diversos grupo sociais são impelidos a intervir no “absurdo” promovido pelo padre. Mesmo que sua intenção fosse promover o debate, o estudo e a “cura dos desviantes”, a própria ideia de juntar sobre o “teto sagrado” tais figuras já seria considerado um desacato, seja às autoridades, como nos fala o barbeiro, seja às famílias tradicionais, à moral e aos bons costumes. O fim do intento do padre Henrique Monteiro acaba naufragando após diversas polêmicas. No nosso caso, podemos ficar com a exemplificação do papel intervencionista das mídias, que chega a usar a história do barbeiro como “trampolim” para retomar a polêmica do dado Congresso, assim como podemos encontrar mais alguns elementos do porquê da escolha de Caruaru para a produção do seu poema

Retornando ao fragmento do poema em análise, este se finda evocando uma crítica que se torna comum ao longo da obra onde, através dos seus múltiplos sujeitos e endereçamentos específicos, Jomard Muniz de Britto questiona o que, no fragmento, leva à ideia de legitimação de discursos por parte dos meios de comunicação e instituições de poder e, por conseguinte, das ideias, posturas e condutas pré-estabelecidas pelo círculo/circuito intelectual das famílias de renome da região, ou seja, de uma elite intelectual advinda ou representativa dos antigos brasões senhoriais. Desse modo, podemos compreender efetivamente o porquê da associação feita aqui entre a escrita Jomardiana e o conceito de “literatura menor” pensado por Deleuze e Guatarri (2017), afinal, nosso autor parece se propor ao intento de “ser estrangeiro em sua própria língua”, ou, como nossos teóricos bem explicam, sobre a “literatura menor”:

As três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação individual no imediato-político, o agenciamento coletivo da enunciação. É o mesmo que dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura deve escrever em sua língua como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um uzbeque escreve em russo. **Escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, achar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto.** (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 39, grifo nosso).

“Escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca” no seio da “grande literatura”, dos mestres, cânones, “gênios autoproclamados”, não é mesmo Gilberto Freyre?<sup>7</sup> essa parece ser a tarefa/motivação dos escritos jomardianos. A escolha do poema *Vamos trocar?*<sup>2</sup> como abertura do nosso debate, move-se justamente, pelo entendimento deste resguardar a possibilidade de compreensão dessa escrita marginal, “menor”, estrangeira ao modo canônico de sua época e região, compreendendo os jogos de signos, significados e significantes proposto pelo autor, na tentativa de “fazer vibra-los sob outra ordem”, uma ordem estrangeira dentro da sua própria língua.

Desse modo, para além da ordem do que seriam as “artes de fazer” da escrita de Jomard Muniz de Britto (CERTEAU, 1994), o poema passa a nos inserir em temas cerne da obra, como as questões acerca do corpo, gênero e sexualidades, iniciadas, por exemplo, com o caso da troca realizada pelo “chefe de família”. Estes temas são aprofundados a partir dessa percepção de escrita enquanto “projétil”, não só como reveladora de possibilidades de leitura sobre o próprio autor, mas como também, signos

<sup>7</sup> O livro, *Tempo de aprendiz* (2016), tem como abertura o texto de Geneton Moraes Neto, a qual resguarda uma entrevista com o próprio Gilberto Freyre, na qual o mesmo se autoproclama “gênio”. Cabe observarmos o excerto da entrevista:

**“Geneton M. N.:** Mas o senhor, afinal, admite que é vaidoso?

**Freyre:** Admito. Eu próprio admito que sou vaidoso.

**Geneton M. N.:** De onde vem, então, nessa vaidade? O senhor admira o trabalho que fez, considera-se um gênio?

**Freyre:** Eu me considero um gênio. Você toca agora numa palavra... Sílvio Rabello, num livro que escreveu a respeito de cartas que ele organizou e prefaciou, registra o que ouvi de um íntimo meu, quando acabei de escrever *Casa Grande & Senzala*: “Este livro ou é de um idiota ou é de um gênio”.

**Geneton M. N.:** Acertou na segunda alternativa...

**Freyre:** Não sei. Agora, você conclua... Mas que eu considero realmente a minha obra excepcional e a minha criatividade no plano da genialidade, eu considero.” Ver: FREYRE, Gilberto. **Tempo de aprendiz:** artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade do autor (1918-1926). Org. José Antônio Gonçalves de Mello. São Paulo: 2016, p. 16-17, grifo nosso.

de uma coletividade, de questões sociais que reverberam sobre ou no interior dessa ideia de “Nordeste”.

## CORPOS NÔMADES: JOMARD MUNIZ DE BRITTO E OS “LIMITES” DO CORPO

Se observarmos de forma atenta o poema *Vamos Trocar?*, podemos notar que há, pelo menos, outro momento na qual as temáticas de gênero se mostram presentes, um caso especial que pode nos chamar atenção acerca deste ponto, principalmente, ante as escolhas e o peso dado a elas pelo nosso autor, sendo este caso presente no fragmento:

[...], certo dia ensolarado, um anônimo rurícola resolveu trocar sua mulher, mãe abnegada de seus filhos, por uma bicicleta sem freio. ninguém quis saber dos mal tratos – ou melhor, malvadezas duronas – que a mulher sofrera. (BRITTO, 1982, p. 31).

A primeira troca exaltada por Jomard Muniz de Britto é a troca de uma mãe por uma bicicleta sem freio. O autor abre destaque ainda para exaltar o descaso da “população local”, que não se solidarizara com as dores e os sofrimentos da mulher. Apesar da atitude de abrir um “parêntese” para destacar a indiferença quanto ao caso, nosso autor, prefere transpor em imagem, o caso do sujeito musculoso, com o dragão tatuado na bunda, abordado anteriormente e que cuja imagem, toma uma página inteira de sua obra. Isto nos é interessante, pois revela o que autor considera como mensagem central em seu poema, a ponto a ser pensado com maior destaque, seja por uma afinidade afetiva ou quaisquer outro mote. Independente disso, o fato é que o caso, ou melhor, a escolha feita por Jomard Muniz de Britto não se apresenta fortuita no livro.

Esta escolha parece se alinhar a outros poemas de sua obra, exaltando uma discussão onde, mesmo pensando questões de gênero, corpo e sexualidades, tais temas apresentam-se de vasta ordem, o que promove a necessidade de fazer-se recortes diante da experiência e debate a que se procura centrar-se. No caso do nosso autor, este toma a masculinidade, o corpo masculino e seus possíveis como pautas centrais da obra. Isto pode ser visto através dos outros poemas a serem analisados aqui, dentre os quais podemos citar primeiramente o chamado, *POEMA DE SETE FACES* ou *Pernalonga em sete fôlegos*.

**POEMA DE SETE FACES** ou *pernalonga em sete fôlegos*  
Quando nasci, um anjo igual a mim  
desses que vivem nas sombras das águas fortes de Olinda...  
disse: **Vai, Pernalonga!** ser gay na vida.

**Quando nasci ou renasci**, um anjo doido  
 desses que sossegam em sombra e água fresca  
 disse: **Vai, Grace Florida! Ser artista da vida.**  
 Quando nasci, um anjo solto por aí  
 desses que mergulham na praia dos milagres  
 disse: **Vem, Pernal! vem mais pra junto de mim**  
**(baixinho: que somente aqui começa a vida).**  
 Quando nasci, um anjo muito vivo  
 desses que amanhecem no cantinho da sé  
 disse: **Vai, Pernalonga! dormir com muita fé.**  
 Quando nasci, um anjo de mentirinha  
 desses que adormecem na ilusão do ninho  
 disse: **Vem, Perna! descobrir novo caminho.**  
**Quando nasci e morri, um anjo pela metade**  
 desses que vivem no coração da cidade  
 disse: **Vai, menino! ser artista de vontade.**  
 Quando nasci, um anjo igual a mim, maroto  
 desses que ainda navegam em três galeras  
 disse: **Vai, Pernalonga, sempre torto,**  
**alegrar toda a cidade.** (BRITTO, 1982, p. 53-54, grifo nosso).

**Figura 2.** Pernalonga



Fonte: BRITTO, 1982, p. 53.

Ao lermos *POEMA DE SETE FACES* ou *pernalonga em sete fôlegos*, observamos o uso da ferramenta de repetição de termos, uma sequência que se metamorfoseia aos poucos dentro de uma base de repetição de palavras. É mister nos atentarmos para que tal base de repetição é movida por dois a três termos, partes, centrais: “quando nasci” ou “morri” e a ideia de que um “anjo”, vivo, torto, doido, de muitas faces e jeitos, veio “dizer” o que Pernalonga deveria fazer e, principalmente, ser. A fonte em questão guarda ainda a semelhança de ter-se uma imagem que a acompanha, tal

qual a nossa última produção analisada. Todavia, se fizermos um breve comparativo, podemos notar a diferença de que agora temos uma fotografia, de um “sujeito real”, de um corpo, que figuraria como “Pernalonga” e que passa a ideia de uma poesia de “fundo real”, fruto das vivências do dado sujeito da imagem, o que se diferencia da nossa primeira fonte imagética, ao passo que esta seria muito mais uma representação, um desenho, uma ilustração do texto escrito, sem esse vínculo direto com um “corpo material, físico, real”.

Ao lermos o poema jomardiano, atentando para tais elementos, repetições, aproximações e dissidências, podemos acompanhar mais do que o processo de construção da identidade de Pernalonga, mas, também, o seu processo de desterritorialização e reterritorialização na própria cidade. Assim, ao acompanharmos a história de Pernalonga e a repetição de termos como: anjo, nasci, renasci, a mudança de nome para Grace Florida, Pernalonga, anjo de mentirinha, anjo pela metade desses que vivem no coração da cidade e artista da vida, podemos compreender enquanto a trajetória de um sujeito que recai ao submundo da noite pernambucana, encontrando na prostituição, tanto como meio de vida, como enquanto espaço de libertação de desejos e vivências. Para nos aprofundarmos em nossa análise do poema, é fundamental acionar as discussões promovidas por Margareth Rago (2008), especialmente na esteira de perceber o processo de “nomadismo” vivido por Pernalonga.

Rago, apesar de pensar a prostituição especialmente legada à figura feminina, estuda suas múltiplas configurações, expressões, especialmente no campo da construção e efeitos sociais a estas atribuídas. Neste intento, encontraremos o perfil da prostituição traçado sob a ambígua relação entre a ideia de indesejável e necessário, os discursos, desse modo, se avolumam, mas muito provavelmente se amplificam a margem de indesejável socialmente sobre os sujeitos trans, travestis, homossexuais que permeiam a “mercantização do submundo” (RAGO, 2008, p. 215). Sob a margem da economia da imagem legada a prostituição, Rago fala de uma dicotomia entre discursos de vitimização e de libertação, entre sujeitos que como Pernalonga seriam “anjos” depravados pela sociedade e *femme fatale*, que assume nos estudos da nossa autora o papel de resposta, libertação e que representaria um perigo real à comunidade.

Nesse sentido, diante da trajetória de Roberto de França e sua apresentação no poema jomardiano, nos vemos diante de múltiplas tentativas de captura empreendidas sobre os sujeitos indesejáveis, seja pela imprensa em ações como as vistas através do jornal *Diário de Pernambuco*, seja pela literatura, discurso médico e jurídico. Todavia, se

são variados os *locus* de ataque, de investimento em apreender e limitar tais indivíduos, ainda mais plurais são suas expressões, chegando à atribuição da alcunha de “artistas” não apenas pelas suas atividades nos bordéis, espaços e eventos libertinos, mas, também, pela sua relação íntima com o processo de transformação, fragmentação do corpo e da própria identidade. É nesse sentido que Margareth Rago irá atribuir tal movimento de transformação, de metamorfose a alcunha de “nomadismo”, um nomadismo geográfico, sexual e identitário (RAGO, 2008, p. 223).

Dessa forma, lemos o poema de Jomard Muniz de Britto, quando este versa sobre o “nascer, renascer” de Pernalonga, ou Grace Florida, enquanto espelho da ideiação de Rago, na qual os corpos são reterritorializados pela instituição da prostituição, que nas palavras da nossa autora:

O significado dessa transferência de identidade é forte, pois ela vem acompanhada, de um lado, pela perda do sobrenome que vincula à família e, de outro, por toda uma metamorfose de sua identidade corporal. Trocando de nome, a prostituta mudava também a cor do cabelo, encurtava e decotava as roupas, passava a se maquilar com mais extravagância, enfeitava-se com jóias que revelavam seu *status*, produzia marcas no corpo como tatuagens. (RAGO, 2008, p. 269).

Assim, Rago nos chama atenção para o processo de adaptação e de produção de uma imagem corporal e identitária que, apesar de fluida, pode se reconfigurar em outro espaço, sobre outras características, respondendo diretamente a um modelo específico, a uma economia da imagem da prostituição. O que podemos ver de maneira mais clara é o reverberar de tais características na própria imagem de Pernalonga que acompanha o poema, que mesmo atendendo a escolhas pessoais, a questões identitárias próprias, também parece responder diretamente à sua função de “artista de vontade” que vai “alegrar toda a cidade”. (BRITTO, 1982, p. 54).

A proposição de incômodo ou perigo representado por Pernalonga às cartilhas morais apontadas através da ideiação de Margareth Rago pode ser aprofundada quando pensamos um pouco mais sobre quem seria “Pernalonga”. O nome artístico remete à figura do ator Roberto de França, do grupo Olindense de Teatro, *Vivencial Diversiones*, que participa de diversas produções contraculturais da época, dentre as quais destacamos as parcerias em produções jomardianas como o próprio filme *Vivencial I* de 1975 e da peça que o homenageia em releitura ao poema visto acima, chamada *7 fôlegos*, dirigida por Guilherme Coelho (coordenador do grupo *Vivencial Diversiones*). Roberto de França, que ganha destaque no cenário pernambucano por sua postura de confronto e liberdade sexual, a partir das décadas de 1960-70 e tal qual *Macabéa* no romance de

Clarice Lispector (2020), ganha novo destaque em sua *hora da estrela*, ou seja, no momento de sua morte.

O Jornal *Diário do Grande ABC*, sintetiza o ocorrido da seguinte forma:

Centenas de pessoas acompanharam neste domingo, em Olinda, o enterro do ator Roberto de Lira França, o Pernalonga, assassinado na madrugada de sábado. Vítima de latrocínio, ele foi atingido com uma facada na perna, perdeu sangue durante quase três horas e agonizou até ser levado ao Hospital da Restauração. O ator era portador do vírus da Aids e como sangrava muito vizinhos ficaram com medo de ajudá-lo e contaminar-se. (DIÁRIO DO GRANDE ABC, 2000).

A morte de Pernalonga é anunciada pelo jornal, no ano 2000, enquanto fruto de um latrocínio, em vias gerais, um roubo seguido de morte, sendo ainda declarada evitável pelos médicos que o assistiram, segundo o próprio jornal, pelo simples ato de pressionar a ferida para estancar o sangue até a chegada ao hospital. O fato ganha ampla repercussão em sua época, tendo centenas de pessoas a acompanhar seu enterro em Olinda. Segundo a matéria, sua morte choca pela omissão de socorro e os vizinhos, os transeuntes e os “socorristas” são vistos como promotores de uma violência generalizada, pautada essencialmente no medo da contaminação. Tal episódio ganha tamanha repercussão que é rememorado em 2005 com o lançamento do documentário dirigido por Wilson Freire, intitulado *Aids e preconceito ou a Pernalonga da história*, no qual, assim como na matéria, seu foco recai exatamente na relação omissão e *Aids*, entretanto o mesmo projeta uma outra leitura da violência primeira, à facada sofrida, levantando a suspeita de um assassinato influenciado também pela sua sexualidade.

Seja fruto de um assalto ou de uma iniciativa premeditada contra a pessoa de França, este transparece levar não uma, mas pelo menos duas “facadas”, uma em seu corpo e outra em seu espírito pela omissão, pelo preconceito, pela ignorância sob a qual o ator dedica sua vida a combater, mas que o devora cotidianamente, assim como com tantos outros “pernalongas” pelo Brasil, encontrando um triste fim para uma das mais queridas personalidades do Teatro pernambucano. Sua memória, seu exemplo de luta e seu desfecho trágico encontram homenagem recente pelo Estado do Pernambuco, por meio da Secretaria de Cultura do Estado do Pernambuco (SECULT-PE) e da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE) com a criação, em 2017, do prêmio *1º Prêmio Roberto de França (Pernalonga) de Teatro*:

**Figura 3.** 4º Prêmio Roberto de França (Pernalonga) de Teatro

Fonte: Cultura.PE: o portal da cultura pernambucana. Recife, 03 de nov. de 2022. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/artescenicas/governo-do-estado-divulga-novo-edital-do-premio-pernalonga-de-teatro/>.

O prêmio procura homenagear sua trajetória assim como promover experiências com a arte marca sua vida, o Teatro. Com este podemos vislumbrar que o poema jomardiano e a imagem de Pernalonga que o acompanha, se tornam símbolos da imagem de um dos mais ativos agitadores culturais do teatro pernambucano, sendo a imagem, inclusive, o estandarte do prêmio, como vemos na imagem acima, que atualmente já se encontra na sua 4ª edição, no ano de 2022.

Portanto, frente a tais observações apontadas acerca da nossa fonte e da trajetória de Roberto de França, o Pernalonga, podemos observar que, a partir dela, nos aprofundamos de vez nas temáticas acerca das sexualidades. Com isso, podemos lembrar de uma obra clássica que nos ajuda a entender esse processo vislumbrado na fonte, onde há sempre um discurso sobre o “modo de agir do Pernalonga”, sendo esta, os escritos de Foucault, sobre *a História da Sexualidade*, dividido em 4 volumes, o tratado foucaultiano nos apresentará um “sexo que fala”, ou seja, em um comparativo/distinção entre o que seria uma hermenêutica da conduta sexual pela moral cristã e uma estética da existência que seria própria da Antiguidade, um cuidado de si, observando essa distinção entre uma estrutura de organização dada à patologização das práticas sexuais e o que seria uma abordagem dietética da Antiguidade, observamos o que Foucault chama de “dispositivo de sexualidade” (FOUCAULT, 2020).

Esses dispositivos, que geram continuidades no tempo presente, vigorariam sob a herança dessa moral cristã, do poder pastoral, marcado pelo policiamento, fala e repressão dos corpos. Um dispositivo que não necessariamente “reprime”, em essência o

sexo, pelo contrário, para Foucault nunca falou tanto sobre a sexualidade, os corpos, as formas, nunca na história “a vontade de saber sobre o sexo” fora tamanha, ou, em suas palavras:

Como se fosse essencial podermos tirar desse pequeno fragmento de nós mesmos não somente prazer, mas saber e todo um jogo sutil que passa de um para o outro: saber do prazer, prazer de saber o prazer, prazer-saber; é como se esse animal extravagante a que damos guarida tivesse uma orelha bastante curiosa, olhos bastante atentos, uma língua e um espírito suficientemente benfeitos, para saber demais e ser perfeitamente capaz de dizê-lo, desde que solicitado com um pouco de jeito. Entre cada um de nós e nosso sexo, o Ocidente lançou uma incessante demanda de verdade: cabe nos extrair-lhe a sua, já que lhe escapa; e a ele cabe dizer-nos a nossa, já que a detém nas sombras. [...], **uma formidável *petição de saber*. Dupla petição, pois somos forçados a saber a quantas anda o sexo, enquanto que ele é suspeito de saber a quantas andamos nós.** (FOUCAULT, 2020, p. 85-86, grifo nosso).

A escrita de Foucault nos é interessante à medida em que explica o interesse pelo outro, o porquê de os “anjos” em nossa fonte sempre estarem apontando um caminho ao Pernalonga. Se tomamos livremente os escritos de Foucault, compreendemos que esses sujeitos, policitantes dos corpos, estão sempre carregados de intensa “vontade de saber”, ao mesmo tempo que detém uma opinião sobre seu “futuro”. Neste ponto, se alinharmos a ideia de construção de um dispositivo de sexualidade, descrito por Foucault, às discussões de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013b), sobre os corpos e os sujeitos nordestinos, podemos chegar à conclusão de que há uma apropriação, uma derivação, uma metamorfose, ou seja, podemos compreender que ao inventar-se o que seria o sujeito nordestino, inventa-se também um dispositivo de sexualidade próprio que regeria os modelos identitários que iriam compor as características de tal sujeito, o que chamamos aqui, enquanto uma “sexualidade nordestinada”.

Desse modo, nossa fonte em questão tem sua escolha para análise aqui, movida justamente pela possibilidade aferir a produção de discursos que irrompem sobre os sujeitos, sobre os corpos, ou seja, nos revela, nos fala, sobre o processo de fabricação dos sujeitos, nos inserindo assim em uma discussão que articula o discurso enquanto instrumento de poder e o processo de construção de identidades de gênero no espaço nordestino. Discussões estas, que parecem ganhar ainda mais vigor ao passo que atentamos para o nosso terceiro poema base desta produção, chamado “*O homem atrás do bigode*”:

**O homem atrás do bigode**  
**O homem atrás do bigode**  
**pode ser meu pai.**  
**O homem atrás do bigode**  
**pode ser meu pânico.**  
 O homem atrás do bigode  
 Pode ser a mordida  
 O homem atrás do bigode  
 pode ser a ferida.  
 O homem atrás do bigode  
 pode ser o poder.  
**O homem atrás do bigode**  
**pode ser.**  
**O homem atrás do bigode**  
**pode.**  
**O homem atrás de sua máscara**  
**é mais carnaval do que**  
**o homem da meia-noite.**  
 Conversa e me entende como  
 a mulher do dia.  
 Me entende e me entrega  
 ao tempo folião.  
 Se entrega e me esfrega.  
 (Nunca ouvimos falar em trocas simbólicas.)  
**O homem atrás do bigode**  
**pode.** (BRITTO, 1982, p. 57, grifo nosso).

Nesse fragmento, podemos atentar novamente para a primazia do corpo masculino. Nele, “o homem” faz parte da própria base de repetição, construção, do poema. É possível também destacar outro elemento que toma destaque: o “bigode”, interpretado aqui como signo, parte de um modelo de visual masculino. O “homem do bigode grosso”, “macho com certeza” atravessa, conforme pode ser visto no poema, o imaginário ocidental e, sobretudo, nordestino, vinculado às masculinidades. Todavia, a ideia cerne do poema parece apontar para a mensagem, que pode ser metaforizada da seguinte forma: “olha, moço do bigode grosso, representante da virilidade e moral nordestina, você não precisa estar sempre ‘armado’, você pode, você pode baixar a máscara prescrita pela ‘receita cultural do nordestino’ e ser mais carnaval que os próprios bonecos que abrem e encerram o carnaval em Olinda”.<sup>8</sup>

Com isso, Jomard Muniz de Britto nos chama atenção novamente para um debate acerca da construção de uma identidade, que se lembramos da escrita de Stuart Hall (2014) – outro nome, que se enquadraria na ideia de “literatura menor” para

<sup>8</sup> O carnaval em Olinda, por experiência pessoal dos autores, é tradicionalmente aberto pela aparição do Homem da meia-noite, sendo encerrado, com a aparição da mulher do dia. Estes são bonecos “gigantes” que fazem parte de toda uma tradição que envolve a comunidade local, desde a produção dos mesmos, como onde irão ser “guardados” ao final do seu percurso carnavalesco, o que explica a referência a tais figuras no poema de Jomard Muniz de Britto.

Deleuze e Guattari (2017), pela sua apropriação de uma língua maior, a qual não seria sua por natureza, tal qual Kafka, mas se apropria e faz vibrar dentro de uma literatura já consagrada, outros signos, outras formas de pensar, também fazendo da sua “escrita projétil” – na qual compreende a ideia de “identidade” enquanto um processo de construção histórica e não uma pré-definição biológica, quanto a essa discussão, Durval Muniz de Albuquerque Júnior, chega inclusive a afirmar que “a História possui objetos e sujeitos porque os fabrica, inventa-os” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 29).

Nesse sentido, podemos observar que, seja no “Pernalonga”, seja no “Homem do bigode grosso”, há a composição de uma espécie de “identidade cambiante” que se articula com os dispositivos de poder e as performances desses corpos, o que na margem de uma discussão teórica sobre gênero, encontraria consonância, por exemplo, na discussão de Judith Butler, sob a margem à crítica ao que a mesma chamará como uma “identidade substantiva” (BUTLER, 2015, p. 249), pautada em uma dualidade, homem/mulher, relegando à margem de impossibilidades tudo que extravasaria tal dicotomia.

Assim, Butler compreende a noção de “identidade”, centrada na noção “prática significante”, interpretando assim o substantivo “eu” como resultante de um discurso amarrado por regras, por práticas culturalmente inteligíveis, o que, segundo ela, “procuram ocultar seu funcionamento e naturalizar seus efeitos” (BUTLER, 2015, p. 249), conformando assim a ideia da existência de modelos epistemológicos, sob as quais os sujeitos “naturalmente” se alocariam e sob a qual se desenvolveria à própria noção de Gênero. Entretanto, assim como vimos ante as próprias ideias de Hall (2014), na visão de Butler, os sujeitos não assimilam ou são definidos estritamente por tais discursos, estes, “negociam suas construções”, o que implica frente a noção de gênero, em sujeitos que “nunca se encontrariam plenamente identificáveis com seu gênero”.

Ao passo que entendemos a ideia de “identidade” enquanto elemento construído e não algo que pré-existe, algo dado a instância da natureza humana, não haveria na mesma medida uma “identidade de gênero verdadeira”, mas sim um discurso, uma “ficção reguladora”. Nesse sentido, Butler compreende a noção de Gênero como algo a ser combatido, como um instrumento inteligível de perpetuação, de manutenção de práticas, de uma dominação; deste modo, a noção de masculinidade, feminilidade e as expressões que conformariam tais instâncias, seriam como diria a mesma: “*parte da estratégia que ocultar o caráter performativo do gênero*” e suas possibilidades de extravasar o modelo binário existente (BUTLER, 2015, p. 244).

Logo, “se puxarmos mais uma cadeira” e agora “convidarmos” uma brasileira ao debate, mais especificamente, Guacira Lopes Louro (2000), podemos observar que essas “práticas significantes” e essa “ficção reguladora” situadas por Butler (2015), que encontram em Foucault o nome de “dispositivo de sexualidade” (FOUCAULT, 2000), que a “fabricação dos sujeitos” em si move-se em um processo sutil e continuado que irrompe sobre os corpos antes mesmo deles se conformarem completamente no útero materno. Ou seja, o discurso sobre a sexualidade, o gênero, “o sexo que fala”, conforme citamos acima com Foucault, nos atinge, nos é inserido nesse “círculo de saber e prescrição”, desde o momento da gestação e que será continuado, gerido, primeiramente pela instituição familiar, em seguida, entra o ambiente da escola, de modo que, para usar a expressão clássica da própria Guacira Lopes Louro (2000), o “corpo vai sendo educado” a se adequar a um dado Gênero. Todavia, como bem aponta Butler (2015) acima, esta instância nunca seria identificada em sua plenitude em tal modelo genérico, o que abre margem para a existência da figura do “outro”, do “corpo abjeto”, que adentra inclusive como “necessidade” ao dispositivo de sexualidade vigente.

“Necessidade”, no sentido de auto afirmação pela negação do outro, assim os discursos, as instituições, o dispositivo de sexualidade, no nosso caso, modificado para (ou pela) a experiência de um discurso regionalista que irão moldando os “corpos que importam” a roubar a expressão agora da Butler (2015), e assim construir uma ideia de identidade a qual os sujeitos devem procurar se alocar, para “serem bem quistos socialmente”. Logo, ao realizarmos tal trajetória de análise, através dos três poemas aqui destacados, não só enquanto representação da própria obra que os compreende, intitulada *Terceira Aquarela do Brasil* (BRITTO, 1982), mas também da própria escrita e poesia feita por Jomard Muniz de Britto, podemos pensar que este acaba por conceder uma primazia a discussão sobre a masculinidade, sobre o corpo masculino, situando-se ou se colocando a margem de um discurso de poder que é sintetizado sobre a imagem/ideia de nordestino.

Nesse processo, ainda que Jomard Muniz de Britto não fale diretamente de si, transparece, através de repetições e de escolhas temáticas feitas nas obras, uma percepção que ao falar-se das trocas feitas no “país de Caruaru”, dos “anjos” que ditam ao Pernalonga o que fazer da sua vida, ou mesmo, no homem que se esconde atrás da “máscara” do seu bigode, também, estaria falando do seu próprio corpo, da sua própria sexualidade. Estaria produzindo um discurso sobre si mesmo, enquanto um corpo, um sujeito, que parece também não se encontrar “plenamente identificado com a

performance atribuída ao seu gênero”, como dirá Butler (2015) e encontra na arte, na escrita, na poesia, espaço para experienciar-se através de outros nomes, rostos, formas e signos, possibilidades que lhe são cerceadas no campo da práxis.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, ao final do nosso estudo, ao analisar-se parte da produção poética de Jomard Muniz de Britto, podemos apontar como resultados, ou mensagens centrais da nossa reflexão, primeiramente, a percepção da possibilidade de resistência através da palavra, a “poesia como projétil”, interligando-se assim a ideia de literatura menor pensada por Deleuze e Guattari (2017) fazendo “vibrar” novas possibilidades dentro de uma literatura, um “modus” tradicional de escrita. Em seguida, a percepção do papel dos discursos, do “sexo que fala”, para Foucault (2020, p. 85), das “práticas significantes”, para Butler (2015), das “operações sutis que produzem o corpo educado”, para Guacira Louro (2000), ou seja, a operação de fabricação dos sujeitos, de um dispositivo de sexualidade que se especifica conjuntamente com a própria “invenção do Nordeste” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b).

Por fim, compreendemos a escrita poética de Jomard Muniz de Britto, enquanto um discurso de si, como também enquanto reveladora, provocativa, de temas caros à sua época. Ou seja, nossos poemas analisados tanto falam do próprio autor, como dos sujeitos de sua época. Tanto é resistência a um modelo de conduta, de prescrição sobre os corpos e sexualidades, como possibilidade de “existência”, se pensarmos nas condições de existência, de vivência, no Nordeste do período, logo, sintetizamos tal dualidade, sua trajetória cultural de maneira mais geral, enquanto forma de res(ex)istência a uma sexualidade nor(destinada), ao maquinário de poder em si, que prescreve a “receita cultural” de sua época e espaço.

## REFERÊNCIAS

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

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A feira dos Mitos**: a fabricação do folclore da cultura popular (Nordeste 1920-1950), São Paulo: Intermeios, 2013a.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino**: invenção do falo. Uma história do gênero masculino. São Paulo: Intermeios, 2013b.

ATOR SOROPOSITIVO MORRE POR FALTA DE ASSISTÊNCIA NO RECIFE. *Diário do Grande ABC*. Santo André, 11 de jun. de 2000. Disponível em: <<https://www.dgabc.com.br/Noticia/320674/ator-soropositivo-morre-por-falta-de-assistencia-no-recife>>. Acesso em: 04 mar. 2023.

BARBEIRO caruaruense não bebe água desde 1952. *Diário de Pernambuco*, Recife, 14 de abril de 1972, seção: Municípios, primeiro caderno, p. 10. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 19 de maio de 2022.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Terceira aquarela do Brasil**: textos de humor e horror com acessos líricos sob o trópico de pernambucâncer. Recife: Ed. do Autor, 1982.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Bordel brasilírico bordel**: antropologia ficcional de nós mesmos. Recife: Comunicarte, 1992.

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

BUTLER, Judith P. **Problemas de Gênero**: Feminismo e Subversão da Identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CASTRO, Ernesto Manuel de Melo. A revolução da linguagem e a linguagem da revolução. **Revista Vozes**, Rio de Janeiro, ano 68, n. 06, ago. 1974.

CERTEAU, Michel: **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

FREYRE, Gilberto. **Tempo de aprendiz**: artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade do autor (1918-1926). Org. José Antônio Gonçalves de Mello. São Paulo: 2016.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1**: a vontade de saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

GOVERNO DO ESTADO DIVULGA NOVO EDITAL DO PRÊMIO PERNALONGA DE TEATRO. *Cultura.PE: o portal da cultura pernambucana*. Recife, 03 de nov. de 2022. Disponível em: < <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/artescenicass/governo-do-estado-divulga-novo-edital-do-premio-pernalonga-de-teatro/>>. Acesso em: 04 mar. 2023.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)**. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 41-45.



www.revistafenix.pro.br

RECEBIDO EM: 11/03/2023  
PARECER DADO EM: 04/07/2023