

As Três Graças ou o homem descentrado: transgressões do corpo nas vanguardas tropicalistas

Iago Tallys Silva Luz¹

Resumo: O presente estudo se propõe a compreender e realizar conexões em função da trajetória cultural do professor, *filmmaker* e *pop-filósofo* pernambucano, Jomard Muniz de Britto e de maneira mais específica, do filme *Toques*, de 1975, enquanto elementos para se discutir o processo de emergência de um outro perfil revolucionário para a época, centrado no que seria o *corpo-transbunde-libertário*, como parte de uma radicalização da experiência tropicalista de transgressões do corpo e das sexualidades no Brasil dos anos 1960 e 1970. Como fontes de análise, lança-se mão de entrevistas, livros e da própria filmografia de Jomard Muniz de Britto. Enquanto aportes teóricos e bibliográficos, utiliza-se de nomes como Edwar de Alencar Castelo Branco, Tomaz Tadeu da Silva, Suely Rolnik, Michel Foucault e Didi-Huberman.

Palavras-chave: História do Brasil. Gênero e Sexualidades. Tropicália. Jomard Muniz de Britto.

Abstract: The present study proposes to understand and make connections based on the cultural trajectory of the teacher, filmmaker and pop-philosopher from Pernambuco, Jomard Muniz de Britto, and more specifically, the film *Toques*, from 1975, as elements to discuss the process of emergence of another revolutionary profile for the time, centered on what would be the *corpo-transbunde-libertário*, as part of a radicalization of the tropicalist experience of transgressions of the body and sexualities in Brazil in the 1960s and 1970s. Interviews, books and Jomard Muniz de Britto's own filmography. As theoretical and bibliographic contributions, names such as Edwar de Alencar Castelo Branco, Tomaz Tadeu da Silva, Suely Rolnik, Michel Foucault and Didi-Huberman are used.

Keywords: History of Brazil. Gender and Sexualities. Tropicália. Jomard Muniz de Britto.

The Three Graces or the decentered man: transgressions of the body in the tropicalist avant-gardes

Introdução

A proposta deste estudo é compreender, dentro da configuração histórica que perpassa o Brasil e, de maneira mais precisa, o espaço pernambucano dos anos 1960 e 1970, o processo de radicalização da experiência tropicalista, especialmente, centrada nas práticas com o corpo e as questões de gênero e sexualidade. Para tanto, toma-se como fontes de análise o filme

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Bolsista pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPQ. Integrante do GT: "História, Cultura e Subjetividades" (UFPI/DGP/CNPq. E-mail: iagotallys@outlook.com.

superoitista *Toques*, de 1975, produzido pelo professor, *filmmaker* e *pop-filósofo* pernambucano, Jomard Muniz de Britto, em conexão com entrevistas, livros e outras de suas produções, enquanto representação do processo de invenção de novas linguagens, códigos, de outras possibilidades de se existir no Brasil a partir dos anos 1960. Submergindo na análise, de partida procura-se entender o processo criativo do autor e sua conformação enquanto parte das movimentações contraculturais do período. Em seguida, defronte a produção fílmica citada, atentaremos para a relação forma e conteúdo na mesma, enquanto elemento construtivo da experiência do nosso sujeito com o cinema e, mais especificamente, com o cinema Super-8.

A hipótese deste projeto é assim centrada no reconhecimento de obras como o filme *Toques*, enquanto movimentações de criação de linhas de fugas² e guerrilhas urbanas, ou seja, atenta-se para os jogos de imagem e uso de metáforas como a das “Três Graças” greco-renascentistas, como elementos para se discutir uma experiência alternativa de vivência dos corpos, com especial destaque para a problematização das fronteiras entre gêneros. Assim como oportuniza a visibilização de outras possibilidades de “militância”, atentando para emersão do que o professor Edwar de Alencar Castelo Branco sintetiza sob o conceito de *corpo-transbunde-libertário*, em oposição nesse contexto, tanto das formas tradicionais de vivência cultural do período, como da própria margem do chamado *corpo-militante-partidário*, enquanto representativo de uma atuação vinculada às experiências partidárias no período (CASTELO Branco, 2005a).

A “língua dos Três Pppês” como guia do processo criativo

Jomard Muniz de Britto a partir da década de 1960 passa a se constituir como uma “figura de proa” do campo cultural na cidade do Recife, sua trajetória perpassa experiências múltiplas, em torno da construção do que o mesmo chama de “Língua dos Três Pppês”, fazendo referência a um processo de criação que atravessa os campos da poesia, política e pedagogia (Britto, 2002, p.187). Tal síntese do processo criativo jomardiano pode ser

² O conceito de “linhas de fuga” é entendido aqui na esteira das discussões de Gilles Deleuze, em sua obra *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1996), especialmente em seu volume 3, na qual o autor explicita, dentre outras formas, a ideia de que “um grupo, um indivíduo funciona ele mesmo como linha de fuga; ele a cria mais do que a segue, **ele mesmo é a arma viva que ele forja**, mais do que se apropria dela. **As linhas de fuga são realidades; são muito perigosas para as sociedades, embora estas não possam passar sem elas**, e às vezes as preparem.” (Deleuze, 1996, p. 73, grifo nosso). Assim entendemos que mais do que uma “fuga” em si, tais linhas são antes de tudo “linhas de subjetividade”, sob a qual podemos enxergar outras formas de entender as relações, os usos dos corpos e do próprio espaço por parte dos sujeitos, fazendo de tal conceito elemento importante para a compreensão e análise das produções de Jomard Muniz de Britto aqui em foco.

observada em torno de sua relação com três sujeitos, sendo estes as figuras de Glauber Rocha, Paulo Freire e Caetano Veloso.

A relação com tais nomes atravessam de forma ampla sua trajetória de vida, assim como parecem deixar heranças, papéis, bem traçados no próprio processo criativo de Jomard Muniz de Britto. De maneira mais ampla a relação com Glauber Rocha, encontra-se como a sua principal referência no campo das produções audiovisuais, tendo intercâmbios que fazem com que Jomard de Britto viaje à Bahia no final dos anos 1950, na condição de assistente no curta metragem *O pátio* (1959) de Glauber Rocha, o que dota nosso personagem de uma maior projeção no cenário local, mas também, podemos pensar como um dos elementos que promovem uma guinada de um sujeito crítico e interessado em cinema, para a outra margem, a de produtor, para alguém que produz seus próprios filmes (Britto, 2000. In: Cohn, 2013, p. 183).

O pináculo do Cinema Novo guarda assim o papel simbólico de ser uma das primeiras referências do nosso personagem e que ajudaria no processo de construção de sua imagem pública de agitador cultural e *filmmaker*, que nas palavras do próprio Glauber Rocha:

Deixo a crítica aos leitores. Prefiro falar de Jomard Muniz de Britto, pernambucano de muitas artes escondidas atrás de uma fascinante timidez. Fascinante porque, se recolhendo continuamente, Jomard sempre deixa prever um bote; e quando larga é golpe certo, no ponto vital. O que me fez amigo de Jomard foi nossa comum paixão pelo cinema, isto já faz dez anos, na decente Recife. [...]. E assim foi, se revelando palmo a palmo: o crítico de cinema era professor de Filosofia, o teórico de poesia era entendido de teatro, o esteta rigoroso era jornalista, o jornalista era professor e o professor era sambista, outra vez no teatro! Fascinante timidez evoluindo por meandros táticos, aqui e ali exercendo sua função precisa, conseqüente. (GLAUBER, 1966. In: BRITTO, 1966, p. 09-10).

A escrita de Glauber Rocha, entrecortada acima, figura-se como parte do texto de apresentação do segundo livro de Jomard Muniz de Britto, *Do modernismo à bossa nova*, de 1966. Nesta o autor prefere “esquecer à crítica” e assumir não a apresentação da obra em si, mas a do autor ao público. Logo, se é com Glauber Rocha que nosso personagem ganha projeção nos entremeios do cinema, o assessoramento de Paulo Freire em seu método de alfabetização fará com que se registre uma outra imagem do mesmo, a figura do educador ganhará destaque. Tal aproximação o teria rendido uma maior preocupação com o campo político, assim como aberto as margens para um processo de desterritorialização, ao passo que a função do nosso personagem era volante, atuando no treinamento dos alfabetizadores por diversos espaços do país (Britto, 1981a. In: Cohn, 2013, p. 91).

A participação no programa de Freire faria ainda com que o mesmo fosse preso por vinte dias em 1964 e aposentado compulsoriamente pelo regime militar, no mesmo ano, da Universidade Federal do Pernambuco, o que se repetiria em 1968, na Universidade Católica do Pernambuco e, por fim, em 1969 da Universidade Federal da Paraíba (Britto, 1981a. In: Cohn, 2013, p. 89-96). Para Jomard Muniz de Britto, o contexto repressivo, acirrado em 1968, promove alterações significativas:

Com o golpe dentro do golpe civil-militar, com o AI-5 de 1968, a linguagem dos três ppês recomeça necessariamente sendo **cifrada**, estilhaçada, fragmentada, alegórica, confirmando-se enquanto múltiplas formas, inconformismos e até informalismos do **irracionalismo consequente**: além das dissipações existenciais, dos heróicos sacrifícios, da “curtição”, todas as rimas gritantes da “coragem” pra suportar”, do auto-dilaceramento na “geléia geral” e do algo mais da **alegria, alegria** a infinitamente **marginalia**. Por toda a década de 70. (BRITTO, 2002, p. 195, grifo nosso).

O processo de estilhaçamento e tribalização das linguagens, citado acima por Jomard de Britto, pode ser explicado quando compreendemos que o desenvolvimento de outros signos, de outras línguas, é parte da experiência de rebeldia a partir dos anos 60, estas seriam assim, manifestações de uma cultura de resistência a um processo de marginalização de experiências que se mostrem fora dos ditames conservadores, institucionalizados através das relações de poder. Nesse sentido, nas palavras de Teresinha Queiroz: “[...], novas palavras e novos significados constroem novas relações de poder e corporificam a emergência de formatos novos para as relações sociais” (Queiroz, 2005. In: Castelo Branco, 2005b, p. 22).

Na trajetória cultural de Jomard Muniz de Britto, será através da relação com Caetano Veloso e as movimentações tropicalistas que sua experiência e crítica se radicalizam no seio cultural recifense. No mesmo ano de lançamento do LP *Tropicália ou Panis et Circencis*, 1968, nosso personagem não apenas publica artigos sobre a música *Tropicália*, como empreende, junto de Aristides Guimarães e Celso Marconi, a publicação do primeiro manifesto tropicalista brasileiro, intitulado *Porque somos e não somos tropicalistas* (Britto; Guimarães; Marconi. 1968. In: Britto, 1992, p. 79-80). Nas palavras do próprio Jomard de Britto, em 1992:

Há vinte anos atrás das portas da província, entre abril-maio de 68, o jornalista Celso Marconi, o compositor Aristides Guimarães e o autor de um ensaio suspeito, **Contradições do Homem Brasileiro** (TB, 1964) assinaram um manifesto singular e, ao mesmo tempo, provocador: PORQUE SOMOS E NÃO SOMOS TROPICALISTAS. Hoje, podemos perceber que, mesmo sem saber nem poder de espécie alguma, estavam os três cavalheiros do

após-bumba-meu-borba inaugurando a pós-modernidade entre nós, ao Norte desnorteador. (BRITTO, 1992, p. 75-76).

Publicado originalmente no *Jornal do Commercio* e ganhando um novo volume, chamado *Inventário do nosso feudalismo cultural* ainda no mesmo ano, mas já com a assinatura de ícones do movimento, como Gilberto Gil e Caetano Veloso (Britto et al., 1968. In: Britto, 1992, p. 81-83); Jomard Muniz de Britto percebe que a assunção de uma movimentação tropicalista no Nordeste é marca também do que seria a chegada ou visibilização da emergência de uma nova condição histórica, a pós-modernidade. Tal premissa encontra semelhante nas ideias de Edwar de Alencar Castelo Branco, quando este pensa o que seria o deslocamento da política do “sótão ao porão”, ou seja, para o mesmo o exercício de movimentações culturais como as tropicalistas, são marcas de um processo de redefinição, releitura, do Brasil nos anos 1960 que fariam com que a política fosse pensada não mais apenas sob o macropolítico, em função de elementos partidários e/ou ideológicos, mas também no campo da vivência cotidiana, da micropolítica que demarcaria a citada emergência da condição de pós-modernidade entre nós, como anteciparia Jomard M. de Britto. (Castelo Branco, 2005b, p. 95).

Tais movimentações aliadas à propagação de tecnologias modernas pelo país, como a televisão, o maior número de computadores, além do próprio papel de instrumentos liberalização dos corpos e da sexualidade para a época, como a pílula do dia seguinte, a minissaia e o próprio motel, são marcas de uma redefinição das condições de existência do período (Castelo Branco, 2005b, p. 94-95). Nesse sentido, através da margem tropicalista, Jomard Muniz de Britto encontra uma outra forma de dar vazão aos seus intentos de intervenção política e cultural, que não seja o alinhamento com o que o mesmo chama ainda 1968, em seu primeiro manifesto tropicalista, de “esquerda festiva”:

4. Comprovamos (sem ressentimento) a decadência da esquerda festiva. (A exemplo do faz escuro, mas eu canto, das manhãs de liberdade, do Vietnam por ti e por mim, e outros “protestos” puramente retórico-panfletários.).
5. Afirmamos: ‘dessacralizando e corrompendo a esquerda festiva, o tropicalismo investe e arreventa, explode e explora os seus adeptos tanto quanto os seus atacantes.’ (Quá, quá, quá, para os que ‘não nos entendem’...). (BRITTO; GUIMARÃES; MARCONI, 1968. In: BRITTO, 1992, p. 79).

A decadência da chamada “esquerda festiva”, afirmada pelo autor, faz referência a um processo de rompimento, de conflito entre segmentos jovens dos anos 1960 no âmbito político-cultural. De maneira mais precisa, deflagra o confronto entre as experiências ligadas

aos Centros de Cultura Popular, vinculados a União Nacional dos Estudantes (UNE) – que, como sugere Jaislan Honório Monteiro (2017, p. 52), projetam uma releitura dos elementos estéticos e políticos em função de uma “arte popular revolucionária” – e movimentações, tais como as tropicalistas, que promovem interações não partidárias, não engajadas em projeções macropolíticas. Para Edwar Castelo Branco, os segmentos ligados aos Centros de Cultura Popular,

Tendiam a projetar, nas manifestações culturais não engajadas – como, do seu ponto de vista, eram as manifestações tropicalistas –, a dimensão do “vazio” e do “alienado”, enquanto, na verdade, estava surgindo uma geração para quem o “vazio” e a “alienação” não eram referência, uma vez que a conquista do Estado e a realização da revolução nunca estiveram em seus planos. (CASTELO BRANCO, 2005a, p. 223).

Logo, a margem tropicalista aglutina uma simbologia, para seus críticos, de uma movimentação “inarticulada, importada e efêmera”, onde bastaria lembrar que ainda em 1970, Roberto Schwarz (1978, p. 75-76), afirmaria que “sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração”. Aqui, cabe sublinharmos que a própria natureza “inarticulada”, ou pluralista em seus modos e temas de trabalho, é assumida pelos próprios sujeitos das manifestações, na qual o *Tropicalismo*, que encontra seu estandarte no seio musical, sua potência e sua penetração através do lastro do grupo dos baianos, como vimos até então, na realidade, não se restringiriam somente a esta mesma dimensão musical.

O tropicalismo musical não é, portanto, a única expressão das movimentações que incorrem e são atribuídas à dada alcunha tropicalista, compreensão defendida por Torquato Neto em 1971 ao afirmar que “Eu prefiro chamar *Tropicália*. ‘Ismo’ enquadra o negócio demais, nem corresponde mesmo ao que a gente estava querendo.” (Araújo Neto, 1971. In: Coelho, 2008, p. 254). A mesma postura pode ser vista na escrita do poeta concreto Augusto de Campos, ainda no início dos anos 1970, quando reitera a defesa de Torquato Neto:

Nem todos estão entendendo a atuação do grupo da *Tropicália* (**Prefiro falar em *Tropicália*, em vez de Tropicalismo**, como sempre preferi falar em Poesia Concreta em lugar de Concretismo). ‘Ismo’ é o sufixo preferentemente usado pelos adversários dos movimentos de renovação, para tentar historizá-los e confiná-los. (CAMPOS, 1974, p. 261, grifo nosso).

As passagens de Torquato Neto e Augusto de Campos se coadunam no sentido de entender que as movimentações, seja na esfera musical, seja em outras margens, não seriam restritas ou alinhadas sob uma mesma proposição estética e argumentativa. Pensar em termos de “tropicalismo”, além de reverberar a sombra do “Solar de Apipucos”, das ideias freyrianas – que o próprio grupo baiano e seus adeptos são intimados a responder sobre as suas diferenças, no antes citado “Debate da FAU” (Gil, 1968. In: Coelho, 2008, p. 130), em 1968 – indicia um conjunto de compositores, cineastas, artistas das mais diversas esferas que se localizam sob uma mesma bandeira.

Em retorno as críticas as movimentações tropicalistas, entendo-as enquanto um segmento cultural “alienado” e que deveria ser combatido. Vemos tal postura ganhar resposta direta de Jomard de Britto em entrevista para o *Jornal União*, em 1981:

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 – eu não sei se é provocação dos entrevistadores – 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, da época do “Carcará pega mata e come” e o tropicalismo já faz uma crítica disso. E o sentido político do tropicalismo é justamente isso: mostrar essas ilusões das manhãs e de liberdade.** (BRITTO, 1981b. In: COHN, 2013, p. 73, grifo nosso).

Assim da outra margem, observa-se uma crítica que pode ser sintetizada especialmente sob o signo da desvinculação da experiência partidária com o cotidiano dos sujeitos, ou seja, para os tropicalistas tais sujeitos são vistos como partidários de uma revolução falida, justamente, por deixar de lado a margem micropolítica da própria liberdade estética, em prol de um debate pela tomada do Estado, que se matizaria em uma produção cultural que projetaria uma “mensagem política transformadora, em forma-conteúdo acessível” (Monteiro, 2017, p. 55). Isto é, por acreditar na “ilusão de uma liberdade”, para retomar palavras de Jomard de Britto, que não passaria por uma via de debates sobre o campo cultural, os processos de construção e produção de outras possibilidades identidade e sexualidade, que sob a margem partidária se perderiam no coletivo e para os interesses da revolução.

Vistas particularmente sob este âmbito cultural e identitário, o embate entre tais vias de pensamento político e cultural, podem ser diferenciadas e marcadas pela produção de

corpos distintos. Na via da experiência macropolítica, veríamos o *corpo-militante-partidário* enquanto representação de um modo tradicional de se fazer política e que pressupõe o apagamento do indivíduo pelo coletivo, ou seja, apenas sob as margens de servir a experiência partidária, é que o corpo e as experiências individuais poderiam se mostrar visíveis. Já, em sua oposição e vinculadas as experiências não engajadas diretamente enquanto artefato político partidário, como as tropicalistas, atenta-se para a emersão do *corpo-transbunde-libertário*, que valorizando e descobrindo novas possibilidades com os corpos e suas experiências, promovem a releitura de práticas culturais normatizantes e tensiona a compreensão de outras condições de existência que convivem sobre o mesmo espaço e tempo (Castelo Branco, 2005b, p. 83).

Nesse sentido, será enquanto parte das experiências vinculadas a ideação de *corpo-transbunde-libertário* que compreendemos neste estudo o papel de agitador cultural da “província” que Jomard Muniz de Britto adquire através da sua trajetória. Aglutinando sob esta margem, tal como a apresentação feita por Glauber Rocha e citada anteriormente, suas experiências enquanto professor, filósofo, escritor, poeta, *filmmaker* e artista multimídia, em transe com outras tantas experiências e influências, que Jomard Muniz de Britto aproveita para pensar, produzir, suas movimentações culturais através de uma busca de intervenção poética, política e pedagógica, da “língua dos três pppês”, nos meandros de uma cidade sitiada pela censura macro e micropolítica, por um autoritarismo que atravessa as relações e políticas culturais dominantes.

Toques: outras formas de experimentação do corpo

Ao passo que compreendemos um pouco mais da trajetória cultural e da própria conformação de um processo criativo de Jomard Muniz de Britto, podemos adentrar de maneira mais precisa as discussões sobre sua atuação enquanto *filmmaker* e as performances de corpo, gênero e sexualidades empreendidas neste processo. Para tanto, tomamos nota da existência de 44 filmes vinculados a sua pessoa dentre 1974 a 2005, anos correspondentes ao primeiro e último filme que tomamos ciência de sua participação.³ Entretanto, haja visto, o próprio modelo para realização deste trabalho, torna-se inviável a análise do seu corpus fílmico como um todo.

³ Para consulta acerca da filmografia, sugerimos a lista organizada na obra de Fabiana Moraes e Aristides Oliveira (2017, p. 237).

Porém, ao passo que começamos a analisar, separar, as produções que se dirigem a questões aqui em destaque, sobre corpo, gênero e sexualidades, como também, entrecortamos um formato específico de produções, no caso os filmes em Super-8,⁴ vemos o número se reduzir significativamente. Podendo por fim, delimitarmos a década de 1970 e o espaço pernambucano como margem de manobra, tanto pelas manifestações de influências tropicalistas, como por ser o período e local na qual há o maior número de produções que atendem a tais requisitos ou se mostram profícuos à discussão temática proposta. Restando dessa maneira, pelo menos 12 obras sob as quais poder-se-iam se relacionarem a tais discussões, dentre as quais, nos propomos a análise do filme *Toques*, de 1975.⁵

Na tentativa de responder as acepções listadas para análise neste recorte, podemos iniciar recordando memórias, mais precisamente, um fragmento autobiográfico de João Silvério Trevisan – escritor, professor e um dos editores do jornal homossexual *Lampião da Esquina* – em que Jomard Muniz de Britto toma o protagonismo em suas memórias, destacando-se o episódio onde o mesmo responde a intimação: “*você é homossexual?*”:

Foi em 1982, um dos anos mais difíceis da minha vida. [...] Para variar estava completamente sem grana. Jomard e Antônio Cadengue generosamente me arranjaram um emprego, incluindo-me num projeto deles. Assim, fomos os três a uma cidadezinha no interior dar um curso de treinamento para rapazes de uma faculdade de Agronomia, por vários dias de trabalho nem sempre agradável. No encerramento do curso, nós nos dispusemos a fazer uma sessão tira-dúvidas. **Tudo corria bem até que um gaiato levantou-se e, dirigindo-se a nós três indiscriminadamente, fez uma pergunta que tinha o som de uma acusação: “Vocês são homossexuais?”** [...]. De modo que olhávamos ambos aflitos para Jomard que se manteve por alguns segundos com aquele seu enigmático sorriso no rosto. Instantes depois, presenciei uma das cenas pedagogicamente mais provocadoras de toda minha vida. **Jomard Muniz de Britto levantou-se, dirigiu-se para o público e pôs-se a percorrer todo o auditório, devolvendo a pergunta. Corria para um lado, parava diante de um**

⁴ Derivada de corte/diminuição da película de 16 mm, para 8 mm e da melhora em seus traços, conformando o Super-8 mm, a mesma adentra o mercado brasileiro através da empresa multinacional *Eastman Kodak*, em meados da década de 1960. Comercializada em função de um novo nicho de mercado, o da realização de filmagens caseiras, como batizados, festas de aniversários, casamentos, entre outros, a mesma tem sua maior difusão ao longo da década de 1970, especialmente ligada à classe média do período. Tendo por sua praticidade em seus processos de captura, corte, introdução de fita magnética para sonorização, além da mobilidade. baixo custo frente outras câmeras, o Super-8 mm ultrapassa suas margens iniciais de mercado e passa a ganhar novos usos, especialmente, em torno de experimentações artísticas no período (Monteiro, 2017, p. 114-116).

⁵ Todavia, salvo, possivelmente o acervo físico da Cinemateca Pernambucana, ou do próprio Jomard Muniz de Britto, muitos destes filmes não são de acesso público em vias digitais, o que com a vigência da Pandemia Mundial de Covid-19 enfrentada no entretanto desta escrita impossibilita qualquer tentativa de contato mais direto em busca de mais produções. Dessa maneira, chegamos ao número “bingo”, o dígito final com base em nossa proposta de estudo de 12 produções, dispostas em sites de busca como o *Youtube.com* e organizadas em acervo pessoal.

estudante, indiscriminadamente e perguntava com o dedo apontado para seu rosto: “Você é homossexual?” A seguir, corria até outro, repetia o gesto e a pergunta: “Você é homossexual?” Ele simplesmente colocou um espelho diante do rosto de cada estudante. [...] No final, não foi preciso debate algum. O que vi, com olhos estatelados de prazer, foi o público começar lentamente a rir de si mesmo, até explodir em palmas, com o sorriso de quem diz: “E quem não é?” [...]. (TREVISAN, 1997, n.p., grifo nosso).

A memória de Trevisan, nos é interessante ao passo que nos fornece uma breve síntese, da ligação entre o professor e intelectual Jomard Muniz de Britto e as questões acerca de Corpo, Gênero e Sexualidades. Ou seja, rememoramos tal passagem, pelo fato de compreender a intimação que transparece ao longo da vida do nosso personagem, acerca da sua própria sexualidade, do seu corpo que, como dirá Foucault (2020), é intimado a “confessar-se” à sociedade. Todavia, mais do que a intimação, a resposta “pedagogicamente provocadora”, como diria Trevisan acima, nos ajuda a compreender como Jomard M. de Britto, ao “correr de um lado para o outro”, ao incitar, devolver e revolver os sentidos da intimação sofrida, põe em prática o exercício da “língua dos três pppês”, da mistura entre o professor, o agitador cultural e o seu viés performático, pluralizando nesse entremeio as possibilidades do corpo e promovendo uma releitura de posições conservadoras e preconceituosas.

Todavia, se o caso antes listado, através das memórias de Trevisan em 1982, exemplifica a relação entre Jomard Muniz de Britto e os desígnios de sexualidade, no campo das próprias produções do nosso personagem, encontraremos no filme *Toques* uma representação mais precisa de tais questões. O filme em questão é gravado na cidade de Olinda-PE em 1975, possuindo uma duração de 6 minutos e 51 segundos, ou seja, conformando-se enquanto um curta-metragem, o mesmo é gravado em película Super-8 e faz parte de um conjunto de 04 filmes produzidos neste mesmo ano de 1975,⁶ por Jomard Muniz de Britto. Tal produção, tal como em outras tantas, conta com a participação, especialmente, de figuras como Carlos Cordeiro na direção de imagens e, do grupo de teatro paraibano *Vivencial Diversiones*. Nesse contexto, o filme pode ser compreendido através dos seguintes frames:

Figuras 01, 02, 03, 04, 05 e 06: Sequência de corpos nus do filme *Toques*.

⁶ Tomando como anteparo o levantamento feito por Fabiana Moraes e Aristides Oliveira (2017, p. 236-237), podemos aferir que Jomard Muniz de Britto, produz em 1975 os filmes: *Recinfernália*; *Toques*; *Esses moços, pobres moços*; *Folionas ou paixão de Carnaval*.



Fonte: Toques (1975).

Os frames apresentados seguem a sequência original do filme e podem ser divididos sob três pontos de análise, sendo o primeiro destes vinculado a cena de abertura da produção, no caso representado pelo frame 01, em que um corpo surge da vegetação; um segundo momento oportuniza a análise da relação entre os três corpos, nos frames 02, 03 e 04, e o mito das “Três Graças” greco-renascentistas; e, por fim, a sequência de encerramento do filme, com o uso da escrita em partes do corpo, tal como nas figuras 05 e 06. Seguindo esta ordem

temática, o primeiro ponto de análise e abertura do filme, inicia-se com o surgir de um corpo em meio a vegetação, a priori desfocado, onde figura-se um sujeito sem definições de sexo ou gênero, um corpo andrógino; o jogo entre nitidez e desfoque será uma marca que atravessa toda a obra, entre *long-shots*, *extreme-long-shots*, *close-ups* e *medium-shots*,⁷ o corpo é operado em uma espécie de *fuga identitária*, como viria a chamar Edwar de Alencar Castelo Branco (2005b, p. 96).

A observação de tal cena nos oportuniza observar através da performance tanto dos corpos, como da câmera, um conjunto de micro revoluções que se operam na obra em função da desestabilização dos processos de captura social manejados pela sociedade que o envolve. A esse processo de “revolução molecular”, Suely Rolnik, assimilaria a posteriori enquanto semelhante a ideia de *esquizoanálise*, proposta por Gilles Deleuze e Felix Guattari, na qual segundo a mesma: “a esquizoanálise se propõe como um tipo de revolução molecular lentíssima, quase imperceptível, que, no entanto, modifica radicalmente a existência de todo o percebido” (Rolnik, 2018, p. 14).

Dessa forma, ao passo que observamos a produção jomardiana em foco, através das “lentes esquizo”, podemos compreender que cada ato, cada corte, cada parte da montagem, trilha sonora e quadros, compõem-se enquanto “objetos conscientes” (Didi-Huberman, 2013, p. 153), representações do pensamento contracultural, especialmente contra a heteronormatividade e os “modelos de conduta”. A percepção de tal consciência entre forma e conteúdo, apresentados no filme, é reforçada pelo próprio Jomard Muniz de Britto em entrevista a Maria das Graças, para a revista *Plano Geral*, em 1981: “Para o Cine-vivendo que experimento, forma e conteúdo são inseparáveis. A concepção do filme já surge como síntese de imperfeições. Recusando a gramática dos colonizadores. A ideia se concretizando, se estilham e se multiplicando por imagens” (Britto, 1981c. In: Cohn, 2013, p. 82).

Nesse sentido, quando observamos na produção traços próprios da imagem da câmera Super-8, como as cores desbotadas, imagens com desfoque e muito ruído, percebemos que a “síntese de imperfeições” citada acima por Jomard de Britto, é justamente a consciência das possibilidades e limites da máquina, aliadas às dos corpos, do cenário, da produção. Um jogo com as “imperfeições”, recusando uma “gramática dos colonizadores”, pronta e externa aos seus signos e subjetividades, que fazem com que cada traço, movimento, cena, sejam

⁷ Para uma compreensão mais ampla sobre a linguagem cinematográfica, ver: Bernardet, 1980, p. 15-28.

calculados de modo a servir como signo e que ligados ao todo da obra, possa construir uma linguagem própria de transgressão dos corpos.

Portanto, o próprio “ato inicial”, do corpo desnudo a sair da vegetação, representa também uma dessas “insurgências”; segundo leitura de Virginie Despentes: “[...], o simbolismo da floresta é interessante: a sexualidade deve sair fisicamente do domínio do visível, do consciente, do esclarecido, não se trata de uma decisão política que zela pela moral” (Despentes, 2014, p. 69). Logo, se “estar na floresta” representa a saída do campo visível, a abjeção do corpo, “lugar dos desviados da normalidade”, o ato inicial de sair nu desta, representado na imagem 01, representa justamente a tomada de posição para a projeção de um corpo, de sexualidades, que agora figurariam no campo visível.

Todavia, Foucault, em seu livro *A ordem do discurso* (2014), nos chama atenção para o fato de que o discurso que se manifesta, no nosso caso a ideia que resguarda a produção da cena em análise, não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo: “[...], é, também, aquilo que é o objeto do desejo” (Foucault, 2014, p. 10). Nesse sentido, o filme *Toques*, que se apodera do ato simbólico de sair-se da posição de subalternidade legada aos corpos desviantes da norma, o ato de “liberação/libertação” que atravessa a produção como um todo, resguarda tanto a denúncia, como o próprio desejo de vivência, ou seja, não só representa uma forma de embate, como também, aquilo pelo que se luta, nas palavras de Foucault: “o poder do qual nos queremos apoderar” (Foucault, 2014, p. 10).

Compreendida a dupla manifestação que se apresenta nas produções jomardianas, cabe retornarmos a compreensão da construção do nosso filme em destaque. O mesmo, como é perceptível nas imagens anteriores, se passa fora do espaço urbano, na qual transparece ao espectador a ideia de uma espécie de espaço idílico ao longo da obra; o filme, conta ainda com o fundo sonoro da música *Pelos Olhos*, de Caetano Veloso, no processo de construção de seus sentidos, onde destacam-se trechos como:

O Deus que mora na proximidade/Do haver avencas/Esse Deus das avencas
é a luz/Saindo pelos olhos/De minha amiguinha/O Deus que mora na
proximidade/Do haver avencas/Esse Deus dos fetos/Das plantas pequenas é
a luz/Saindo pelos olhos/De minha amiguinha linda/De minha amiguinha
[...]. (VELOSO, 1975).

A relação Jomard M. de Britto e Caetano Veloso, como já comentada anteriormente, mostra-se frequente ao longo da trajetória cultural do nosso diretor; Caetano Veloso, com seu *corpo Odara*, mostra-se enquanto síntese/símbolo de um *corpo-transbunde-libertário*,

promotor de novas linguagens, um corpo em invenção permanente. Em entrevista concedida a Aristides Oliveira em 2012, Jomard Muniz de Britto, ao falar sobre suas inspirações ao longo de sua história, o mesmo dá novo destaque a figura de Glauber Rocha, símbolo do movimento do Cinema Novo e ao próprio Caetano Veloso, que encabeça a chamada *Tropicália*, na qual nas palavras do mesmo:

Quando eu aproximo Glauber e Caetano, porque eu acho que eles nunca tiveram assim... o que se chamaria hoje de um discurso politicamente correto. Eles estão sempre na contramão das coisas... nas margens... nas dobras... E não é uma atitude para ser “diferente” não, eles são a diferença. Eles marcavam a diferença. (OLIVEIRA, 2012, p. 05).

“Eles estão sempre na contramão das coisas [...], eles são a diferença”, com trechos como este podemos observar que a música *Pelos Olhos*, não é posta apenas com um ideal estético no filme *Toques*, a mesma resguarda também seu papel na construção do discurso que se traduz na produção, discurso este que pode ser observado de maneira mais clara se pensarmos um pouco mais sobre o álbum *Jóia*, a qual a música pertence. Segundo Emilia de Oliveira Santos:

Logo após seu lançamento, a arte da capa do disco foi censurada. Originalmente, a pintura retratava a família desnuda na composição, Caetano, sua esposa na época Dedé e seu filho Moreno Veloso, com apenas dois anos. Caetano opta por acrescentar a pintura simbolicamente a imagem de algumas pombas em sua composição, uma destas cobrindo sua genitália. Com o lançamento do disco, o departamento de censura exigiu que as imagens de nudez fossem retiradas, e só sobrassem as pombas e a tipografia do título da obra na composição pictórica. Além da censura da capa, as consequências legais sofridas por Caetano e Dedé ameaçavam o casal com a perda da guarda de seu filho. (SANTOS, 2020, p. 118).

Em sequência, a capa censurada e a capa oficialmente lançada em 1975:

Figuras 07 e 08: Em sequência, a capa censurada e a lançada em 1975, do álbum *Jóia* de Caetano Veloso.



Fonte: Veloso (1975).

A escrita de Emilia de Oliveira Santos, nos oportuniza pensar o simbolismo do próprio Caetano Veloso, especialmente, se pensarmos que o próprio, tal qual nosso personagem, fora preso em 1968, pelo que seria “um insulto a pátria”, sob alegação de cantar o hino nacional de forma desrespeitosa (Veloso, 2020, p. 139). O fato é que mesmo após o período de prisão, o regime ditatorial brasileiro passa acompanhar de perto a produção de Caetano Veloso, interferindo no que seria a pós-produção, ou a montagem dos discos do cantor, censurando e inventariando canções e elementos que feriam “a moral e os bons costumes do povo brasileiro”.⁸ Dessa forma tanto a própria editora *Philips* procurava evitar atritos com o regime em voga e cedia as intervenções do mesmo, como o próprio Caetano Veloso sofreria ameaças de novas “retaliações” ante sua conduta subversiva. O que no caso da capa do álbum *Jóia*, representada pelas figuras 06 e 07, nos indicam as marcas de tal censura, nesse caso na tentativa de preservar-se um pudor sobre o corpo, onde animais passam a cobrir a genitália de Caetano, seu filho passa a tapar a nudez de Dedé e com sua própria mão, a cobrir a sua genitália, de modo que podemos também lembrar quando Guacira Lopes Louro fala sobre uma “pedagogia dos corpos”, nesta figura da criança a cobrir-se (Louro, 1997).

Retornando a nossa obra em si, não possuímos registros “oficiais” sobre as intenções que levaram Jomard Muniz de Britto a relacionar a música as cenas em questão, dessa forma, podemos atentar para pelo menos duas possibilidades de leitura do seu uso no filme. A primeira delas é pensar no significado da própria letra, entrecortada anteriormente e que damos destaque ao trecho “O Deus que mora na proximidade do haver avencas / Esse Deus das avencas é a luz / O Deus que mora na proximidade/do haver avencas/esse Deus dos fetos/das plantas pequenas é a luz/saindo pelos olhos/de minha amiguinha linda/de minha

⁸ Para saber mais sobre o episódio da prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil, como também observar parte dos arquivos secretos produzidos pelo regime militar sobre os mesmos, ver: Veloso, 2020.

amiguinha”. Se buscarmos no dicionário, avenca é o nome dado a diversas plantas diferentes, mas que guardam certas características comuns, especialmente ligadas ao pequeno porte, a fragilidade, as folhas pequenas e delicadas e que normalmente são germinadas em locais de abrigo do sol.

Nesse sentido, quando Caetano Veloso evoca um “Deus das avencas”, poderia estar pensando em uma representação de sujeitos vistos como diferentes, estranhos, ante aos modelos identitários conservadores, logo, elementos marginalizados e alvos de diversos processos estigmatizantes, mas que guardam a função social de servir como fronteira, “fantasma” às identidades normativas (Rago, 2008, p. 41-45). Em outras palavras e em função das ideias de Tomaz Tadeu da Silva, podemos sugerir que a conformação do “outro”, do diferente, nesse contexto mostrasse elemento fulcral para os sistemas classificatórios, ao passo que projeta uma fronteira entre o “eu e o outro”, entre o “aceito e o estranho”, conformando-se enquanto parte essencial da conformação de identidades e de suas expressões culturais (Silva, 2014, p. 40). Todavia, tais processos de diferenciação não ocorrem a parte das relações de poder, pelo contrário, elas são disputadas em um embate desigual, sujeita a imposição de elementos identitários aceitos, ou partilhados pelos sujeitos de poder, que imprimem sua vontade e pensamento sob o viés autoritário, que tal como propõe Edwar de Alencar Castelo Branco, apresenta-se como meio de barrar, frear, a proliferação de outras possibilidades de existência (Castelo Branco, 2005b, p. 94).

Como outra proposta de leitura, podemos apontar a possibilidade do mesmo se atentar a própria censura ocorrida ao álbum de Caetano Veloso, construindo o filme *Toques*, quase como uma performance viva da capa do álbum do artista. Dito de outro modo, no tocante ao nosso filme, a relação música e cena, constroem uma representação do corpo em um estado de pureza, desarticulado do que seriam “os pecados da carne” para os cristãos, destituído dos conceitos de obscenidade e sexualidade. Foucault, em sua obra *O corpo utópico*, ressalta a ideia de que para além da construção do que seriam “as utopias seladas na carne” (Foucault, 2013, p. 13-14), as utopias possuiriam lugares específicos, deste modo, tal qual vimos anteriormente uma possibilidade de leitura de Despentes (2016, p. 69), acerca do espaço da floresta, a sociedade, os sujeitos são alocados na cidade de modo que tais espaços passam a fazer referências a pré-conceitos particulares, espaço boêmio, espaço comercial, espaço da cafetinagem. Todavia, tal referência nos é salutar ao passo que não se produzem apenas definições sobre o espaço, mas também constroem o que seriam os *contraespaços*:

Sem dúvida, essas cidades, esses continentes, esses planetas nasceram, como se costuma dizer, na cabeça dos homens, ou, na verdade, no interstício de suas palavras, na espessura de suas narrativas, ou ainda, no lugar sem lugar de seus sonhos, no vazio de seus corações; numa palavra, é doce gosto das utopias. No entanto, acredito que há – e em toda a sociedade – utopias que têm um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa; utopias que têm um tempo determinado, um tempo que podemos fixar e medir conforme o calendário de todos os dias. É bem provável que cada grupo humano, qualquer que seja, demarque, no espaço que ocupa, onde realmente vive, onde trabalha, lugares utópicos, e, no tempo em que se agita, momentos ucrônicos. [...]. Ora, entre todos esses lugares que se distinguem uns dos outros, há os que são *absolutamente* diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apaga-los, neutralizá-los ou purifica-los. São como que *contraespaços*. (FOUCAULT, 2013, p. 19-20).

Dessa forma, para Foucault, a sociedade produz para além do visível, *contraespaços*, utopias situadas, “lugares reais fora de todos os lugares” (2013, p. 20), tais como os asilos, prisões, conventos, ou, no nosso caso a vegetação que atravessa toda a produção. A vegetação, os corpos desnudos, a música de Caetano Veloso, todos esses elementos corroboram não para uma mística de uma “floresta” que guarda perigos, mas como um espelho do mito cristão da criação do homem, o Éden, símbolos da pureza, de corpos destituídos do pudor, uma personificação, não censurada da própria capa do disco de Caetano Veloso.

Imerso nesse contexto, podemos pensar através dos frames 02, 03 e 04, uma outra margem da transgressão operada por Jomard Muniz de Britto. O mesmo, tal como Caetano Veloso, procura inspiração na cultura greco-renascentista para visibilização de seu pensamento. Se em Caetano Veloso esta inspiração culmina no “Deus das avencas”, em Jomard de Britto, a mesma traz a representação do mito das “Três Graças”, Tália como a imagem do amor, Abgail da beleza e Eufrosina do prazer. Sempre em três, os sujeitos nos frames surgem na maioria das cenas, tal como o frame número 02, tendo o corpo de traços masculinos ao centro, mas que como observa-se no frame seguinte, o mesmo se recolhe, se afasta, se retrai a um “buraco”, como a “avenca” vive sobre a sombra, mas que é alcançado pelas outras “graças”. Os mesmos passam a flutuar pelos campos, tal como no frame 04, em um processo de embaralhamento das “diferenças”, dos signos atribuídos aos sexos, assim como de apagamento do erótico, do pudor, transparecendo a mensagem de que a fluidez dos corpos desnudos em cena seja vista de forma natural e que deve ser preservada sob o ímpeto da liberdade.

Essa outra margem de contravenção é corroborada quando atentamos para o fato de que filmes como a produção em análise, contendo nudez explícita, são considerados, rotulados como pornográficos ou eróticos (Maia Júnior, 2009, p. 114). O próprio filme *Toques*, chega a ser considerado por críticos da época, o primeiro filme erótico de Pernambuco (Silva, 2012, p. 51). Nesse sentido, observamos um desvio operado na representação das “Três Graças” que é justamente o rompimento da ideia de nudez com o erótico; Jomard Muniz de Britto, remonta justamente um projeto estético-sensitivo de experimentações com o corpo que opera uma releitura da economia da imagem erótica, tanto defronte as expressões de uma cultura centrada na “moral e bons costumes”, como da própria contracultura, que faz-se visibilizar a compreensão, nas palavras de Ricardo César Campos Maia Júnior, de que:

A transgressão não opera somente com choques ou pancadas nas linguagens. Ela pode, sim, atuar por meio da suavidade ou da delicadeza. Essa ressalva é feita porque há a sexualidade ligada à brutalidade, como também religada à sutileza. Isso ocorre em qualquer linguagem. É mais uma maneira de polarizar - o que depende do sujeito para operar as dosagens. (MAIA JÚNIOR, 2009, p. 116).

Nesse sentido, ao adentrarmos o que seria nosso último ponto de análise, representados pelos frames 05 e 06, podemos observá-los como uma síntese do próprio intento jomardiano, na percepção de que ao promover literalmente uma escrita sob os corpos, especialmente de nomes em diversas partes, podemos enxergar um processo tanto de metáfora sobre a incidência dos discursos e signos de demarcação de sexo e gênero, “borrando” suas orientações especialmente pela contraposição: parte do corpo e nome; como também, ao observar-se na imagem 05 o abraço ao próprio corpo junto do nome *Toques* escrito em suas costas, pensar que este pode sintetizar o que seria a premissa central da obra, um “abraço ao próprio corpo”, um corpo que é seu, de cada um de nós. Tal sentido de pertencimento do corpo e de sua liberdade, se intensifica se observarmos que a obra passa a ser conduzida em seguida em função de *close-ups*, especificamente, em partes íntimas, como é possível notar na imagem 06, onde o “fim” do filme, é anunciado sobre uma vagina.

Portanto, podemos compreender que o filme *Toques*, produzido por Jomard Muniz de Britto, em 1975, se apresenta como uma espécie de criação de um “novo espaço”, um espaço que é real, mas também fora de todas as pré-disposições da cidade. Um lugar na qual nosso personagem pode jogar com as fronteiras entre a obscenidade e a pureza, entre a moral e os modelos de estética, de beleza e corpo “real”, o corpo sem tais preocupações, um corpo que

abraça a si mesmo, como em um ato de sensibilidade, aceitação e transformações dos signos corpóreos e sexuais, em uma nova linguagem.

Considerações Finais

Ao passo que analisamos e procuramos realizar conexões em função da trajetória cultural de Jomard Muniz de Britto e de maneira mais específica, em seguida, do filme *Toques*, de 1975, podemos chegar a um entendimento de que estas exemplificam um processo de criação de linhas de fuga e micro revoluções, servindo assim como chave de leitura para se pensar uma experiência alternativa de vivência dos corpos, da sexualidade e dos próprios desígnios de gênero no Brasil do entremeio das décadas de 1960 e 1970. Tal análise das movimentações jomardianas no período, guardariam ainda elementos para se compreender o processo de emersão de um outro perfil revolucionário para a época, centrado no que seria o *corpo-transbunde-libertário*, enquanto elemento alternativo as formas de expressão política e de militância tradicionais, assim como parte de uma radicalização da experiência tropicalista de transgressões do corpo, gênero e das sexualidades.

Referências:

BERNARDET, Jean-Claude. A luta pela linguagem. In: _____. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1 ed. 1980, p. [15-28].

BRITTO, Jomard Muniz de. “Arte não tem missão redentora”. [Entrevista concedida a] ALMEIDA; et al. A União. [S.I.]: 1981b. In: COHN, Sérgio (org.). **Jomard Muniz de Britto**. Apresentação Paulo Marcondes Ferreira Soares. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 68-79.

_____. Cine-vivendo. [Entrevista concedida a] Maria das Graças. Plano Geral. [S.I.]: 1981c. In: COHN, Sérgio (org.). **Jomard Muniz de Britto**. Apresentação Paulo Marcondes Ferreira Soares. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 80-85.

_____. Uma forma peculiar de escrever e problematizar. Suplemento Cultural da CePE, [Recife], 2000. In: COHN, Sérgio (org.). **Jomard Muniz de Britto**. Apresentação Paulo Marcondes Ferreira Soares. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 172-187.

_____. Recife é um show. [Entrevista concedida a] LEITÃO; et al. Jornal da Cidade. [S.I.]: 1981a. In: COHN, Sérgio (org.). **Jomard Muniz de Britto**. Apresentação Paulo Marcondes Ferreira Soares. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 86-113.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Do Modernismo à Bossa Nova**. Apresentação por Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. **Bordel Brasilírico Bordel**: antropologia ficcional de nós mesmos. Recife: Comunicarte, 1992.

_____.; *et al.* Inventário do nosso Feudalismo Cultural. In.: _____. **Bordel Brasilírico Bordel**: antropologia ficcional de nós mesmos. Recife: Comunicarte, 1992. p. 81-83.

_____; GUIMARÃES, Aristides; MARCONI, Celso. Porque somos e não somos tropicalistas. In: BRITTO, Jomard Muniz de. **Bordel Brasilírico Bordel**: antropologia ficcional de nós mesmos. Recife: Comunicarte, 1992, p. 79-80.

_____. **Atentados poéticos**. Recife: Bagaço, 2002.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Entre o corpo-militante-partidário e o corpo-transbunde-libertário: as vanguardas dos anos sessenta como signos da pós-modernidade brasileira. **História Unisinos**, [S.I.], v. 9, nº 3, 2005a.

_____. **Todos os dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005b.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 1974.

COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (org.). **Tropicália**. Apresentação Fred d'Orey. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. Tradução: Márcia Bechara. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

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.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**: posfácio de Daniel Defert. Tradução de Salma Tannus Muchaail. São Paulo: Edições n-1, 2013.

_____. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2014.

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

MAIA JÚNIOR, Ricardo César Campos. Uma poética audiovisual da transgressão em Jomard Muniz de Britto. 2009.147 p. – Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-graduação em Comunicação, Recife-PE.

MONTEIRO, Jaislan Honório. **Arte como experiência**: cinema, intertextualidade e produção de sentido. Teresina: EDUFPI, 2017.

MORAES, Fabiana; OLIVEIRA, Aristides. **Jomard Muniz de Britto**: um professor em transe. Recife: Cepe, 2017.

OLIVEIRA, Aristides. Jomard Muniz de Britto ou Inquérito Cultural Doméstico: sob protestos do próprio. **Desenredos**, Teresina (PI), ano IV, n. 13, abr./maio 2012.

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.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SANTOS, Emilia de Oliveira. **O sexo contra os dogmas**: Na simpatia da bitola de JMB. 2020, 183 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, Campinas-SP.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969: Alguns esquemas. In: _____. **O Pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

SILVA, Laércio Teodoro da. **Parahyba masculina feminina neutra**: cinema (in) direto, super 8, gênero e sexualidade (Paraíba, 1979-1986). 2012. 227p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza-CE.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15 ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014. p. 40.

TOQUES, Direção: Jomard Muniz de Britto. Produção: _____. Olinda: [S. N.], 1975, Ficção/experimental, 8mm (07 min), son., color.

TREVISAN, João Silvério. **Jomard Barreto, filho de Tobias Muniz de Britto**. São Paulo: Impresso, 1997.

VELOSO, Caetano. Pelos Olhos. In: _____. **Jóia**. [S. I.]: Philips: 1975.

_____. **Narciso em Férias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Recebido 30 de janeiro de 2024
Aprovado 24 de setembro 2024