

Recinfernália:

**uma cidade que é mutação
desejante e invenção permanente**



Jomard Muniz de Britto,
2019, fotografia (detalhe).

Edwar de Alencar Castelo Branco

Doutor em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *História, cinema e outras imagens juvenis*. 2. ed. Teresina: Cancioneiro, 2021. edwar2005@uol.com.br

Recinfernália: uma cidade que é mutação desejante e invenção permanente

Recinfernalia: a city that is desiring mutation and permanent invention

Edwar de Alencar Castelo Branco

RESUMO

O principal propósito deste artigo é apropriar-se historicamente do filme *Recinfernália* (1975), do filósofo, poeta, ator, cineasta e agitador cultural pernambucano Jomard Muniz de Britto. No texto se procurará abordar, principalmente, as contribuições do autor ao esforço de bricolagem e (re)invenção identitária da cidade do Recife, bricolagem que se realizaria através de uma intensa atividade artística voltada, entre outras coisas, para uma submissão da “pernambucanidade tropicológica” a um delírio que a obrigasse a transmutar-se em “pernambucália tropicalista”. No caso de *Recinfernália*, trata-se de um esforço de Jomard Muniz de Britto para reposicionar a identidade espacial da capital pernambucana, forçando-a a escapar da aparência de identificação consigo mesma que a tradição tropicológica, do ponto de vista do sujeito ora estudado, buscava impor ao Recife e mesmo ao objeto cultura brasileira. Em filme, portanto, Jomard consome o programa tático de Michel de Certeau: a ver a cidade, espreitando-a, prefere misturar-se com ela, praticando-a e por consequência borrando o cartão-postal.

PALAVRAS-CHAVE: História; filmes; cidade.

ABSTRACT

*The main purpose of this article is to historically appropriate the film *Recinfernália* (1975), by the Pernambuco philosopher, poet, actor, filmmaker and cultural agitator Jomard Muniz de Britto. The text will seek to address, mainly, the author's contributions to the effort of bricolage and identity (re)invention of the city of Recife, a bricolage that would be carried out through an intense artistic activity aimed, among other things, at a submission of the “tropicological pernambucanidade” to a delirium that forced her to transform herself into “tropicalist pernambucália”. In the case of the film under study, it is an effort by Jomard Muniz de Britto to reposition the spatial identity of the capital of Pernambuco, forcing it to escape the appearance of identification with itself that the tropicological tradition, from the point of view of the subject now studied, sought to impose on Recife and even on the object of Brazilian culture. In *Recinfernália*, therefore, Jomard carries out Michel de Certeau's tactical program: seeing the city, he prefers to mix with it, practicing it and, consequently, blurring the postcard.*

KEYWORDS: History; films; city.



As cidades são imensas máquinas – megamáquinas, para retomar uma expressão de Lewis Mumford – produtoras de subjetividade individual e coletiva.

Félix Guattari

Uma cidade recifenda é sua invenção permanente.

Jomard Muniz de Britto

É longeva, no Recife, a tradição de tomar a cidade como uma personagem de filmes. E, como se sabe, “a invenção das imagens é um meio de convocar o mundo simbolicamente”.¹ *Amarelo manga*², primeiro longa do cineasta pernambucano Claudio Assis, embaça a “Veneza brasileira” para dar a ver não o amarelo do ouro, mas aquele da hepatite. O mesmo Assis, em *Febre do rato*³, desmonta a visão idealizada do Recife: “Vocês, aí nesse prédio, vocês sabem qual é o som dessa cidade? O som dessa cidade é o som dos tamancos das lavadeiras de Casa-Amarela”. Nesse sentido ainda caminha *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*⁴, documentário feito por Paulo Caldas e Marcelo Nunes, no qual o cartão-postal é borrado para fazer surgir uma cidade desengonçada, periférica e cruel que se confaz nas subjetividades de Helinho, um justiceiro trágico, e Gamizé, um músico improvável.

A cidade – com todas as implicações deste conceito – é um dos temas mais evidentes e marcantes em *Recinfernália*, o filme ora em estudo. Na obra o seu autor vai dando visibilidade a signos através dos quais é possível pensar os conflitos existenciais e os confrontos intelectuais que se adensavam na capital de Pernambuco na década de 1970. E sendo os anos 1970 o momento de emergência do chamado Movimento Armorial, em boa parte resultante da liderança acadêmica e artística de Ariano Suassuna, esse período também assiste à consolidação, no estado, do movimento tropicalista, este conformado no circuito Recife-Olinda-Caruaru como Pernambucália e em larga medida encabeçado por Jomard Muniz de Britto. O choque entre essas duas visões da cultura nacional – não apenas diferentes, mas antagônicas – produziria um duradouro conflito intelectual entre Ariano Suassuna e Jomard Muniz de Britto. Conflito, aliás, que pretextaria a publicação, por Caetano Veloso, de texto de opinião em que situa as bases filosóficas do confronto:

li, num avião, um artigo de Ariano Suassuna em que o refrão surrealista “É proibido proibir”, usado por mim em uma canção de 1968, é interpretado como um argumento ateísta do tropicalismo, sendo por isso equivalente a um suposto “princípio amoral” que Sartre teria extraído da frase de Ivan Karamazov: “Se Deus não existe, tudo é permitido”. Ariano dizia no artigo que ele próprio, superando a ilusão juvenil de

¹ AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2004, p. 80.

² *Amarelo manga*. Dir.: Claudio Assis. Recife: Parabólica Brasil, 2003.

³ *Febre do rato*. Dir.: Claudio Assis. Recife: Parabólica Brasil, 2012.

⁴ *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*. Dir.: Paulo Caldas e Marcelo Luna. Recife: Produção: Clélia Bessa, 2000.

"desvencilhar-se de Deus", tinha, ao contrário de Sartre, aprendido com a famosa frase dostoiévskiana a seguinte lição: "Vejo que nem tudo é permitido, então Deus existe". Contava também que, num debate realizado no Recife, ele sugerira a "hipótese de um sujeito sair por aí atirando em travestis e homossexuais" como argumento contra a presunção de um seguidor do lema "É proibido proibir", de que este se fundamentava numa "ética libertária do prazer", pois, se o assassino declarasse que agia assim por prazer, nós nos veríamos proibidos de proibir seus atos. [...] A frase "É proibido proibir" é uma deliberada transgressão das leis da lógica que, com sua carga de humor e poesia, não atrapalha os verdadeiros amantes da razão. O raciocínio de Ariano é um ataque insidioso contra a razão e a lógica. Imagino a cena do debate no Recife. O tropicalista pernambucano (talvez um pupilo do meu muito querido Jomard Muniz de Britto?) dizendo a Ariano que uma "ética do prazer" fundamenta a frase "É proibido proibir", e ele vindo com aquela história do sujeito que sai atirando em travestis e homossexuais e do tropicalista impedido de proibir essa matança. Quando se terá dado tal debate? Em 1968? Em 1986? Em 1995? O fato é que Ariano está até hoje certo de que dele saiu vitorioso. Mas mesmo o silêncio atônito do tropicalista representaria, a meus olhos, uma vitória esmagadora deste sobre ele. Porque: é proibido proibir o meu amigo tropicalista de proibir que alguém mate homossexuais só porque o meu amigo tropicalista diz que é proibido proibir. Ou seja, a frase não serve para argumentações racionais. É uma boutade libertária que começa justamente por desrespeitar a racionalidade (neste particular, aliás, ela mais se aproxima das fórmulas místicas e profissões de fé religiosa do que das argumentações sartrianas: está mais para o "se Deus não existe, tudo é permitido" do que para "a liberdade é liberdade de escolher, mas não de não escolher" de "O ser e o nada"). Podemos fazê-la parar de girar onde quisermos. Os surrealistas, os garotos do maio francês e os tropicalistas brasileiros nunca quisemos fazê-la parar. Mas, se fosse o caso de ter de fazê-lo, eu tomaria como definitiva a proibição de proibir alguém de proibir o assassinato gratuito de travestis e homossexuais. Porque o prazer destes não representa, em princípio, a destruição da vida ou da liberdade dos outros, enquanto o prazer do assassino imaginado por Ariano nasce exata e exclusivamente disso.⁵

Nascido na trepidante cidade do Recife, no mesmo ano em que a política brasileira começaria a ser assombrada pelo velho "Estado Novo" de Getúlio Vargas, Jomard Muniz de Britto é artista denso e plural, que atuou e atua em diferentes frentes da arte, da cultura e da política brasileira. Em 1964, quando era professor da Universidade Federal da Paraíba, viu seu livro de estreia, *Contradições do homem brasileiro*⁶, ser intempestivamente retirado das livrarias por batalhões militares. Quatro anos depois, com a instituição do AI-5, foi aposentado compulsoriamente e, em seguida, preso. Dividiu cela com Gregório Bezerra, a quem dava aulas de francês na cadeia. Amigo e parceiro de astros tais como Glauber Rocha e Caetano Veloso, Jomard Muniz de Britto trocou cartas com o cineasta baiano⁷ e, ao lado de intelectuais, poetas, jornalistas e artistas da Paraíba, de Pernambuco e do Rio Grande do Norte, liderou as manifestações que desaguiariam nos primeiros manifestos tropicalistas no Nordeste: "Porque somos e não somos tropicalistas" e "Inventário do nosso feudalismo cultural".⁸

⁵ VELOSO, Caetano. Dostoiévski, Ariano e a pernambucália. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 2 nov. 1999, p. 1.

⁶ BRITTO, Jomard Muniz de. *Contradições do homem brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964.

⁷ Ver ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Glauber, por sinal, escreveu a apresentação de BRITTO, Jomard Muniz de. *Do modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

⁸ Porque somos e não somos tropicalistas. *Jornal do Comércio*, Recife, 20 abr. 1968, Segundo Caderno, p. 15 [manifesto]; Inventário do nosso feudalismo cultural. *Jornal do Comércio*, Recife, 27 abr. 1968, Segundo Caderno, p. 12 [manifesto].

No grosso de suas produções intelectuais – sejam filmes, sejam livros –, Jomard tematiza aquilo que chama de “feudos culturais” pernambucanos. E tais feudos, segundo ele, têm ligações complexas, de modo que a esquerda universitária, com suas conexões binárias e maniqueístas, precisaria ser enfrentada tanto quanto a tradição tropicológica, esta referenciada na mítica figura do sociólogo Gilberto Freyre. Esse é traço que basicamente embasa o pensamento tropicalista de forma geral nos anos 1960. Se o confronto entre Caetano Veloso e o público num festival de música popularizou o jargão “é proibido proibir”⁹, aquilo que contextualizou tal acontecimento esteve na base das peripécias tropicalistas por todo o Brasil. Percebe-se no período uma mudança que, naquilo que dizia respeito à juventude universitária, alteraria profundamente a pauta de interesses de fragmento da juventude brasileira: os temas classicamente políticos, articulados aos partidos de esquerda, tendiam a ser progressivamente substituídos por outros, tais como liberdade, desrepressão, procura de “autenticidade”, ecologia, etc. Jomard Muniz de Britto funcionou como uma espécie de alto-falante dessa mudança:

*Se em cada mente u-ni-ver-si-tá-ria ecoa – em forma de coágulo ou de coalhada – um projeto socialista dobrável para o Brasil, em cada coração solidário no trópico de pernambucâncer repercute a chama, no mínimo, de uma REVOLIÇÃO CULTURAL. Querer de novo a cultura como linguagem do comportamento, EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL, economia libidinal, política do corpo e transcorporal, umbanda transcendental e qual, nada igual ao materialismo dialético-existencial nos trópicos, nas Áfricas e PANAMÉRICAS. Gramática de todos os erros. Perversões sem medo. Pansexualidade, gozo sem culpabilidade. Generosidade sem cristianismo nem comunismo. A favor de todas as legalizações partidárias, como sempre fomos. Pela coragem maior de investir em coisas sem importância, maior ou menor, de essência ou aparência, estrutural ou epifenomenal.*¹⁰

Eis aí, explicitada, a fórmula de Jomard Muniz de Britto para a sua experiência superoitista: fazer uma “revolução” (lição revolucionária) cultural que lhe permitisse experimentar o experimental e retornasse a cultura a uma posição em que – para além de uma economia puramente monetária e face a uma “economia libidinal” – fosse o lugar da linguagem como espaço de constituição das coisas. Como se verá, *Recinfernália* foi feito segundo esse programa tático.

Monstros sa(n)grados: sangrar mitos para dar a ver a opacidade da história

Tem sido dominante, em parte do pensamento social, a ideia de que cidade é algo que se define através de uma tríplice operação – espaço próprio, não-tempo e sujeito universal – com a qual, entre outras coisas, se procura liquidar as táticas de “usuários que jogam com ‘as ocasiões’ [e] reintroduzem, por toda parte, as opacidades da história”.¹¹ Tal operação acaba por constituir

⁹ Em setembro de 1968, no III Festival Internacional da Canção, Caetano Veloso, a pretexto de defender a canção “É proibido proibir”, protagonizaria um dos *happenings* mais famosos da história da música popular brasileira ao se confrontar com o público.

¹⁰ BRITTO, Jomard Muniz de. *Bordel brasílicico bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992, p. 74.

¹¹ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano - I: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 172.



uma compreensão deficitária das cidades, pois estas, para além das ruas, prédios, casas e monumentos, pulsam e ganham significado, também, nas práticas cotidianas que as confazem e que se expressam em meio à vivência ordinária de seus moradores. Como não existe relação social fora do espaço, as “pessoas fazem os lugares [tanto quanto os] lugares fazem as pessoas”.¹² Nesse sentido, a cidade é, principalmente, o capital simbólico que fermenta na subjetividade de cada um de seus consumidores. O interesse para estudar *Recinfernália*, filme cuja conclusão demorou bastante – ele foi rodado em Recife entre o início e os meados da década de 1970 –, advém dessa compreensão.

Em grande medida a cidade do Recife foi, em sua feição cultural, significada pelos debates intelectuais entre a tradição e a modernidade, ocorridos a partir dos anos 1920 e acentuados nas décadas de 1960 e 1970. No âmbito desses debates foi comum a existência de arranjos teóricos que resistiam à modernização através da enunciação dos valores de uma tradição cultural que, segundo tais arranjos, era não apenas tipicamente nordestina, mas expressiva de uma síntese daquilo que seria a legítima cultura brasileira. No interior desse esforço discursivo ressalta o *Manifesto regionalista*, de 1926, no qual o sociólogo Gilberto Freyre aponta o “mau cosmopolitismo” e o “falso modernismo” como males contra os quais seria preciso defender a cultura regional:

*Donde a necessidade deste Congresso de Regionalismo definir-se a favor de valores assim negligenciados e não apenas em prol das igrejas maltratadas e dos jacarandás e vinháticos, das pratas e ouros de família e de igreja vendidos aos estrangeiros, por brasileiros em quem a consciência regional e o sentido tradicional do Brasil vêm desaparecendo sob uma onda de mau cosmopolitismo e de falso modernismo. É todo o conjunto da cultura regional que precisa de ser defendido e desenvolvido.*¹³

O resgate dos ideais tradicionalistas de Freyre, neste artigo, diz respeito à necessidade de situar a obra de Jomard Muniz de Britto como uma tática que se pretende o outro em relação àqueles ideais. Ao invés de defender “os valores negligenciados” e confirmar Recife como espaço da tradição, Jomard escolhe fazê-la delirar e explodir acima da dicotomia província/metrópole, tão cara aos regionalistas. E, nesse “festim angélico de vagabundos pela estrada que vai dar no mar”¹⁴, a cidade escorre para fora e para além de si mesma, destruindo a identidade fixa do Recife e erigindo “uma cidade [que] é mutação desejante, [...] invenção permanente”.¹⁵ Com os escombros da Recife da tradição, que se aviva nas lamentações de Gilberto Freyre, Jomard Muniz de Britto erige uma recifenda, com a qual instaura a cidade como lugar do possível e arrebeta a geografia mental que nos é imposta pela formatação do estado.¹⁶

Recife, nesse caso, não permanece oprimida pela rigidez do mapa, mas se configura como uma cartografia cujas linhas são “táticas de agito cultural” com as quais Jomard resiste, sobrevive e esgrima sua escrevivência através das relações estético criativas que estabelece com diferentes pessoas e lugares. A própria dicotomia província/metrópole ou local/global, sob a lógica criativa de

¹² LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974, p. 172.

¹³ FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Recife: Massangana, 1996, p. 13.

¹⁴ BRITTO, Jomard Muniz de. *Arrecifes de desejo*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994, p. 25

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Cf. PELBART, Peter Pal. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

Jomard Muniz de Britto, perde sentido, pois, no “festim angélico de vagabundos”, umas cidades vazam para dentro das outras impulsionadas por um movimento com o qual o artista pernambucano cria uma tática de

sobrevivência além das subserviências, não apenas provinciais. Tática de agitos culturais em salas de aula com e sem paredes, pelos bares e becos sem saída ideológica. Panfletos xerocados. Recortes de jornal. Discutir face a face com a rapaziada da Comuna Experimental. E outros e outras. Escutar os sons, transfigurando gestos pela culturação das cidades. Próximas e fundacionais. João Pessoa de repente Rio de Janeiro. Olinda barbaramente Pauliceia. Natal absurdamente Londres desnorteada. Campina Grande desgovernada por Bráulio Tavares.¹⁷

Vê-se, no excerto acima, qual é o “material de passarinho” de Jomard Muniz de Britto: uma Comuna Experimental (com iniciais maiúsculas!) que ignore paredes, converta bares em salas de aula e obrigue as cidades a, sendo imaginadas, vazarem umas para as outras. Trata-se, no caso, de dar vida às diferentes cidades invisíveis que constituem o Recife. E não apenas isso: ao mesmo tempo em que ilumina cidades invisíveis¹⁸, Jomard dá a ver uma *Recinfernália*, composta por cidades que são alternativas umas em relação às outras e que se multiplicam ao infinito. Cada “mente dobrável”, para voltar a uma expressão do próprio Jomard, oportuniza cidades que não se prestam a serem vistas, e sim a serem vividas. São cidades invisíveis que só ganham existência na medida em que o *flanêur* substitui e apaga o *voyeur*.

Sintomas de quase compulsão:

Recinfernália como instrumento de crítica cultural

Recinfernália só seria finalizado em 1975, mas começaria a ser rodado em 1970, quando as câmeras de superoito milímetros ainda figuravam como uma espécie de musa tecnológica para parcelas jovens das grandes cidades brasileiras. Hoje, Jomard qualifica o recurso ao superoito, no final dos anos 1960 e início dos 1970, como “sintomas de quase compulsão ao exercitar a crítica cultural diante de nossos monstros sangrados”.¹⁹

É caro, para este trabalho, o trocadilho que Jomard faz com o verbete “sagrado”. Observe-se que seus monstros são sa(n)grados. Cabe, portanto, uma digressão: no âmbito dos confrontos e debates sobre o valor e o alcance da obra de Gilberto Freyre, este chegou a ser ironicamente chamado de “monstro sagrado”, um monstro que estaria em oposição a Dom Hélder Câmara, arcebispo de Olinda, que por sua vez seria – também ironicamente – o “amarelinho comunista”.²⁰ Ao sangrar e pluralizar os monstros, Jomard esgrime sua arte contra a tropicologia freyreana e, no mesmo movimento, arrasta Ariano Suassuna e sua ênfase armorial para o interior da arena do confronto.

¹⁷ BRITTO, Jomard Muniz de. *Escrevendo*. Recife: Edição do autor, 1973.

¹⁸ Cf. CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

¹⁹ *Apud* ADRIANO, Carlos. O último dândi. In: COHN, Sergio (org.). *Encontros: entrevistas com Jomard Muniz de Britto*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013, p. 189.

²⁰ CLAUDINO, Assis. *O monstro sagrado e o amarelinho comunista*. Gilberto Freyre, dom Helder e a revolução de 1964. Rio de Janeiro: Opção, 1985.

Gilberto Freyre e sua imagem canonizada são, de fato, o primeiro argumento de *Recinfernália*. Câmera em *zoom out*, sob os acordes de “Recife, cidade lendária”, de Capiba²¹, ele entra em algum lugar da “Recife que faz gosto se ver”, seguido a distância por um grupo de pessoas, a maioria jovens. O estranhamento inicial, conformado na figura ao mesmo tempo frágil – em razão da idade²² – e imponente de Freyre, que se desloca amparado por sua mulher, se multiplica com a irrupção dos jovens na cena e, quase ao final, com a ênfase, câmera em *zoom in*, na expressão “Leão do Norte”. Esta expressão designava o Estado de Pernambuco no período colonial e permanece, ainda hoje, como um significativo traço identitário para os pernambucanos. Já houve mesmo quem chegasse a se referir a Gilberto Freyre como “o Leão do Norte em tudo: no talento, no amor à terra, na obra que legou”.²³

Jomard não deixa nenhuma dúvida quanto ao desejo de “sangrar” o monstro sagrado. Dessacralizá-lo a pretexto de desnudar a *Recinfernália*. Capiba canta “os velhos sobrados dos tempos distantes de Pedro Primeiro”²⁴ e sua canção, sobreposta à imagem de Freyre, parece dar coerência e sentido ao discurso da tradição. Contudo, de repente tudo delira: da grandiloquência saudosista da Recife de “pretas de engenho cheirando a banguê”²⁵, a câmera desliza para as práticas ordinárias de bebedores de cachaça, jogadores de sinuca, amantes de futebol.

Nesse momento, embora se mantenha um argumento grandiloquente, ancorado na esperança – implícita – da conquista do terceiro campeonato mundial de futebol pelo Brasil e numa estridente corrente composta por “noventa milhões em ação”²⁶, a câmera permanece a maior parte do tempo em *zoom in*, capturando anônimos sorrisos escrachados que se amontoam diante de um aparelho de televisão que provavelmente transmite um dos jogos da seleção brasileira durante a copa de 1970.

Então a Recife do início do filme, aquela cidade lendária que parecia ser idêntica a si mesma, vai aos poucos se esgarçando e se mostrando múltipla e contraditória. Se, por um lado, ela se apaga na alusão a uma nação enlouquecida que ruge em frente aos televisores ansiosa por um gol, por outro lado ambas – a nação e a cidade – vão se apagando frente às práticas microbianas dos consumidores da cidade, de seus usuários. Alguém – um “boia-fria”, talvez? – devora uma marmita de macarrão ao som de Alceu Valença.

A partir daí as imagens tornam-se crescentemente frenéticas. Um cotidiano micro, caótico e dinâmico emerge na tela. Um “papagaio do futuro”, “terno de vidro costurado a parafuso”²⁷, anuncia que, como não corre mais perigo, nada tem a declarar. E adverte: “eu fumo e tusso fumaça de gasolina”.²⁸ É

²¹ “Recife, cidade lendária” (Capiba), Paulo Molin. 78 rpm Continental. O autor desse samba-canção é o pernambucano Lourenço da Fonseca Barbosa, que se consagraria nacionalmente com o nome artístico de Capiba.

²² À época da filmagem, Gilberto Freyre, nascido em março de 1900, já passava dos setenta anos.

²³ GADELHA, Paulo. O codificador da norma internacional. *Jornal do Comércio*, Segundo Caderno, Recife, 8 ago. 2002, p. 2.

²⁴ “Recife, cidade lendária”, *op. cit.*

²⁵ *Idem.*

²⁶ Verso de “Pra frente Brasil”, de Miguel Gustavo, que se converteu em hino da seleção brasileira de futebol, vencedora da Copa do Mundo de 1970, no México, e gravada inicialmente, segundo consta, pelo Coral do Joab.

²⁷ “Papagaio do futuro” (Alceu Valença), Alceu Valença. *Molhado de suor*. LP Som Livre, 1974.

²⁸ *Idem.*

a senha para pensar quão longe vai, agora, a Recife lendária de Capiba. Jovens cabeludos embarcam em um ônibus enquanto *outdoors*, com diferentes apelos comerciais, passam a invadir a cena.

Corpos em danação também deslizam para o interior do cenário. Câmera em *zoom in* focaliza torneadas pernas femininas que se insinuam sob uma minissaia; na sequência, um homem exhibe explícita e escrachadamente as nádegas. Os múltiplos ruídos urbanos tomam o lugar da Recife bucólica de outrora. Nos pontos de ônibus, a pretexto de filmar simples embarques e desembarques, Jomard surpreende uma cidade que, no seu esforço de passagem para o moderno, vai impondo novos ritmos, desorganizando lugares, fundando novos espaços, configurando novas linhas de desejo e, enfim, se revelando múltipla e plural sobre os escombros da tradição.

Uma personagem feminina, expressão de um corpo-transbunde-libertário, indisciplinado e livre, saboreia longas baforadas em um cigarro continental – “paixão nacional” – e bamboleia molecamente o seu corpo. Nesse momento, na presença do sorriso maroto e moleque da atriz, é impossível não lembrar do modo como Jomard Muniz de Britto percebe o “corpo escrachado” como instrumento de libertação das amarras interiores:

*O jogo das pernas, os lances do sorriso são significantes/significados de um corpo cantante, que se libertou das cadeias, das amarras interiores. Um corpo que se quer corpo, que se sabe existindo, um corpo que se veste como se despe, um corpo que está na origem de si mesmo, um corpo gravitando em torno de sua própria fragilidade [...]. O fundamental é o corpo como realimentação de si próprio, autoconsumindo-se, autossuperando-se em suas múltiplas energias. [...] O corpo escrachado: instância primeira e última de Tropicalismo. O corpo em danação. [...] Faz a metamorfose de si próprio para melhor metamorfosear a cotidianidade do cotidiano. [...] É o corpo todo que se joga, escrevendo-se na linguagem crítica do cotidiano.*²⁹

De repente, novo corte. Câmera em *zoom out*. Uma cantiga do folclore nordestino, ao fundo, conclama: “Borboleta pequenina, saia fora do rosal!”³⁰ Retorna à tela a cidade visível, aquela que havia sido apagada pelas práticas microbianas e pelas passadas anônimas e frenéticas de sujeitos igualmente anônimos zanzando pelas ruas centrais da cidade. Mas ao sair do rosal a borboleta pequenina descortina, com espanto, uma Recife distinta daquela que tinha sido desenhada por Freyre. Casebres humildes, com coberturas de palha, compõem, agora, o cenário. Ausentes, nesse foco, “os lindos jardins”, “os boêmios de outrora” e os “velhos sobrados, compridos e escuros” que fazia gosto ver. A visibilidade caótica e desconcertante dessa outra Recife afronta e apaga a “Recife, cidade lendária”.³¹

Cabe, a essa altura, formular uma metáfora segundo a qual – suponho – é possível ler historicamente *Recinferrália*: o argumento fílmico de Jomard – o qual oscila entre focos abertos e fechados, os primeiros revelando uma Recife que teria uma identidade e se confundiria com seu casario, com seus monumentos e com seus “marcos”; e os segundos desnudando as múltiplas Recifes que se mostrariam no seu cotidiano – permite recorrer, com a lembrança do filme,

²⁹ BRITTO, Jomard Muniz de. *Escrevivendo*, op. cit., p. 19.

³⁰ Referência a “Borboleta pequenina”.

³¹ Os trechos aspeados neste parágrafo são de Capiba em “Recife, cidade lendária”, op. cit.



aos mitos, tão antigos, de Dédalo e de Ícaro. Como se sabe, Dédalo é o feitor do labirinto no qual desejou aprisionar o Minotauro. Ícaro, seu filho, na tentativa frustrada de superar o labirinto, escapar dele, espatifou-se ao chão com suas frágeis asas de cera. O que são as cidades senão labirintos panópticos no interior dos quais não cansamos de cavocar e, quanto mais cavamos, mais neles nos perdemos?

Ítalo Calvino descreveu de forma magistral essa incongruência representada pelo fato de que as cidades habitam os homens tanto quanto moramos nelas³²: num clássico diálogo entre Marco Polo e o Kublai Khan, após Polo alegar que já esgotara o seu estoque de conhecimentos sobre cidades e que não tinha mais cidades para contar, o Kublai retruca que ele não contara justamente sobre a sua cidade – Veneza. Ao que Polo retruca que de todas as cidades que falara, era de Veneza que estava a falar, uma vez que o seu olhar seria sempre o de Veneza.³³ *Recinfernália* tem algo disso: Jomard Muniz de Britto gira sobre si mesmo esforçando-se para desdobrar da Recife idêntica a si mesma as outras micro Recifes que a constituem.

O mito de Dédalo e Ícaro, francamente metafórico e através do qual se pode desencadear uma multidão de pensamentos, ajuda a sugerir as motivações de Jomard Muniz de Britto em *Recinfernália*: como não é possível alçar-se para além da cartografia da cidade – em razão de nossas frágeis asas de cera –, fugir completamente à identidade que ela instaura e ser apenas um ponto que vê, para dizer a cidade do Recife sem a praticar ao mesmo tempo, sem ser contaminado por ela, Jomard recorre a diferentes argumentos – visuais, sonoros, musicais – para dessacralizá-la, para despedaçá-la em zil pedaços, para denunciar que a cidade da tradição, dos casarios, da identificação consigo mesma, enfim, só existe no interior de um discurso urbanista que é incongruente com as práticas ordinárias que dão existência às cidades. Isso porque as cidades reais, aquelas que fazemos no dia a dia, são invisíveis. Cidades invisíveis que jamais serão contempladas nos cartões-postais. Daí Jomard escrever que

*Uma cidade é mutação desejante mesmo resumindo-se na poeira da esperança.
Seu desejo é o desejo do Outro pelos outros, agora, outroras.
Uma cidade dos navios não é o que sobre ela se possa escrever: nem mesmo
escrevivendo
cinevivendo
cenavivendo
parangolando.
Uma cidade recifenda é sua invenção permanente.
Para todos. Com todos.
Párias e patrões. Putas e políticos.
Poetas e funcionários.
Educadores e burocratas.
Idiotas masculinistas e pais de família.
Monges e estalinistas franciscanos.
Astrólogos e fenomenólogos.*

³² Cf. ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Revista USP*, v. 1, n. 15. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25668/27405>>. Acesso em 8 de jan. 2021.

³³ Cf. CALVINO, Italo, *op. cit.*

*De todos. Para todos. Contra todos.
Uma cidade em chamas carnaválias.
Pelo avesso do perverso na tropicália pan-sexual.*³⁴

A *Recinfernália*, portanto, é uma cidade de desejo. Mas Jomard sabe que são muitas as linhas do desejo. E sabe mais: que a linha de desejo padrão, a qual, no caso de Recife, se configura em torno da tradição tropicológica, pode ser enfrentada a partir das práticas microbianas que fermentam no seu cotidiano. Se a cidade é mutação desejante, é possível cinevivê-la, escrevivê-la, parangolá-la, obrigá-la, em suma, a ser o desejo do Outro. A ser outra, outras. Imerso na multidão, câmera em punho, Jomard busca ampliar a percepção da realidade urbana, registrando, apoderando-se e desbravando os signos da cidade como um *flâneur*. Como já foi percebido, Jomard, a pretexto de filmar,

*passeia pela cidade que se apresenta para ele como paisagem, natureza, mas ela também o envolve como se fosse um quadro, e continua estabelecendo mais diálogos do seu presente com o seu passado, dos vivos com os mortos, das ruínas com as mais sólidas arquiteturas. O flâneur interpreta as fisionomias na multidão e se perde no meio dela; ele está em casa na cidade, mas, ao mesmo tempo, é um estrangeiro dentro do seu próprio lar.*³⁵

Recife, para Jomard, é um recinferno, cheio de contradições. Porém é daí que vem o seu encanto: trata-se de um lugar para ser apropriado e resignificado. Ele sabe que a linguagem instaura o formigamento onde tudo começa. E acaba. Então está sempre disposto a experimentar o experimental, a alargar os limites de sua época e, com o pretexto de configurar-se como artista e de conformar sua arte, estilizar a linguagem, friccionar diferentes objetos, atravessar, afetar, ser, em si, um atravessamento que surpreende e afronta a tradição. Ele sabe, igualmente, que não sendo “hermético nem hermenêutico” está livre para provar “o gosto amargo e amorável de ser herético. O papel do ‘artista na sociedade atual’? Saudade de replicantes heroísmos salvadores da pátria? Prefiro apostar nas LINGUAGENS provocativas e provocadoras de nossas contradições, entre belezas naturais e místicas da politicidade. E, através de atentados poéticos, a tragi-comédia (com e sem hífen) de nossa cotidianidade. Poeticidades em traumas e transes”.³⁶

Recinfernália é um lugar de sabotagens simbólicas a partir das quais Jomard gira sobre si mesmo e sobre seu tempo. Com pedaços de uma “antropologia ficcional de nós mesmos”, o filme modela um outro paradigma de tempo e de espaço em relação a seus interlocutores, monstros sa(n)grados. Como se sabe, a experiência do espaço é, quase sempre, diversa uma em relação às outras, pois, no limite, mesmo no interior de uma cidade, como o Recife, existem tantos espaços quantas experiências espaciais distintas. Isso porque

³⁴ BRITTO, Jomard Muniz de. *Arrecifes de desejo*, op. cit., p. 46.

³⁵ MAIA JÚNIOR, Ricardo César Campos. *Uma poética audiovisual da transgressão em Jomard Muniz de Britto*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFPE, Recife, 2009, p. 86.

³⁶ BRITTO, Jomard Muniz de *apud* CAMPÊLO, Clóvis. O guardião das tradições das vanguardas recifenses (Entrevista com Jomard Muniz de Britto). *Imagens & palavras*, 7 maio 2012, p. 1. Disponível em <<http://imagensepalavras.blogspot.com/2012/05/entrevista-com-jomard-muniz-de-britto.html>>. Acesso em 4 nov. 2021.

um lugar é [...] uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidades e a variação do tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. Diversamente do lugar, não tem, portanto, nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio”. Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanista é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito. [...] Deste ponto de vista, existem tantos espaços quantas experiências espaciais distintas. A perspectiva é determinada por uma “fenomenologia” do existir no mundo.³⁷

Como parte das sabotagens a que se propõe para existir no mundo, Jomard, do meio para o fim do filme, finge romper com seu próprio argumento estético e nos apresenta a imagens que, à primeira vista, parecem sintonizar com as lamúrias regionalistas de Gilberto Freyre sobre o abandono das tradições. Mas nesse momento não há mais hierarquias entre as imagens e sons. A “Recife, cidade lendária” é misturada à folclórica “Borboleta pequenina” e obrigada a dividir espaço com diferentes ruídos urbanos. Os acordes dissonantes de um frenético papagaio do futuro parecem capturar imagens alternadas de velhos e jovens com as quais Jomard exclama a inutilidade dessas divisões binárias. Quem são, o que fazem, como vivem os mulatinhos que outrora serviam de argumento para a sociologia freyreana e que, agora, são flagrados brincando às margens poluídas do rio Capibaribe? O que enuncia a velha senhora que passeia pelo centro da cidade com uma sanfona às costas? Como, afinal, convivem no interior da metáfora que é a cidade do Recife as múltiplas cidades do Recife? Como resistir às sedutoras e confortadoras imagens da tradição?

O Recife tem uma vocação paradoxal, é uma cidade muito esquivo-analítica, abre e fecha, fecha e abre. O núcleo conservador de pensamento no Recife é muito forte. Não há chaves do reino, nem na malandragem nem na pirataria, que consigam demolir isso. Não existem chaves do imaginário. A grande novidade de hoje, que já despontava em 68, são os coletivos de cultura que surgem em toda parte. Música, teatro e cinema nem se fala, sempre foram coletivos, mas as artes plásticas, que eram atividades muito individualizadas... agora já surgem coletivos de artes visuais. Nas performances, na literatura, nos livros coletivos...³⁸

Ao final de *Recinfernália*, sob o som de Capiba, a epilepsia visual aparentemente cessa. O delírio imagético vai sarando. Um Ford Galaxie³⁹ – ou seria um Dodge Dart⁴⁰? – se oferece de portas abertas a Gilberto Freyre. Anônimos

³⁷ CERTEAU, Michel de, *op. cit.*, p. 202.

³⁸ BRITTO, Jomard Muniz de. *Arrecifes de desejo*, *op. cit.*, p. 46.

³⁹ Automóvel fabricado no Brasil de 1967 a 1983. Ultraluxuoso, era quase exclusivamente utilizado como “carro oficial” por autoridades dos três poderes.

⁴⁰ Concorrente do Galaxie, foi fabricado no país de 1969 a 1981.

espreitam ao longe. O velho e mítico sociólogo pernambucano embarca e segue apagando-se no turbilhão da multidão de imagens que confazem a cidade, que a negam e renegam como idêntica a si mesma. A tradição esmaece. Jomard, superoito em punho, segue “à beira e à margem, por dentro das existencialidades nossas de cada dia”, singrando na escrivivência de uma “Recife de todos os mormaços, de todos os pecados, cidade-aspirina sempiternamente noturna”.⁴¹

Recinfernália é um programa tático!

Mesmo sabendo-se parte de uma sociedade intensamente vigiada, Jomard Muniz de Britto, com suas criações em super-8 – entre as quais ressalta *Recinfernália* – visava à conformação de uma contralinguagem filmográfica, por intermédio da qual fosse possível expressar seu inconformismo não somente em relação à tradição tropicológica freyreana mas também diante do pretense purismo cultural dos armorialistas. Nessa perspectiva, ele utilizou a atividade filmográfica para, além de dizer coisas inovadoras, dizê-las de forma diferente. Pode-se mesmo dizer que, após a experiência da prisão e sob o peso da ditadura, Jomard remexeu a política, forçando-a a escorregar do macro para o micro, encontrando na arte os instrumentos de sua dicção.

Insinuando-se como um documentário observacional, *Recinfernália* é muito mais, na medida em que articula uma coerência narrativa que, tomando como mote corpos em danação, exibindo-se, movimentando-se, caminhando, escondendo-se e, enfim, vivendo na cidade do Recife nos anos 1970, se enrola e desenrola da tradição tropicológica/armorial, dando-a a ver, denunciando-a, e, acima de tudo, mostrando a sua impossibilidade. Pode-se até afirmar que, em que pese não haver nenhuma relação entre o filme e o livro *A invenção do cotidiano*, em *Recinfernália*, Jomard realiza o já citado programa tático de Michel de Certeau: a ver a cidade, espreitando-a do alto de um edifício, prefere misturar-se com ela, praticando-a e por consequência borrando o cartão-postal.

A cidade existe apenas como elaboração discursiva e afetiva de seus habitantes, logo, Recife se torna múltipla na medida dos afetos que ela mobiliza, instaurando-se como lugar de várias cartografias: sentimentais, visuais, auditivas, etc. É como se Jomard, com *Recinfernália*, exclamasse que é através dessas cartografias sensíveis que as cidades invisíveis se tornam audíveis, táteis, olfativas, numa palavra, sensíveis. Uma cidade em dobras, expressão de “mentes dobráveis”, habitada por diversas temporalidades, as quais são acessadas conforme os desejos de cada caminhante ordinário.

Recinfernália é, enfim, um arquivo de mídia que permite diferentes apropriações por parte dos historiadores. No caso em questão, lançou-se mão do filme para argumentar que do ponto de vista histórico todas as cidades são invisíveis, uma vez que dentro do seu mapa fermentam infinitos percursos que exprimem vivências e existências múltiplas.

Artigo recebido em 3 de junho de 2022. Aprovado em 2 de agosto de 2022.

⁴¹ BRITTO, Jomard Muniz de. *Arrecifes de desejo*, op. cit., p. 2.