

RECINFERNÁLIA: SABOTAGENS SIMBÓLICAS NA FILMOGRAFIA
SUPEROITISTA DE JOMARD MUNIZ DE BRITO*

Edwar de Alencar Castelo Branco**

Roniel Sampaio***

Sobrevivemos pelo desencantamento do
mundo e pelo re-encantamento das
linguagens.
Jomard Muniz de Brito

O famigerado JMB ou o ETC do amor cortês¹

O principal propósito deste trabalho é estudar o filme *Recinfernália*² (1975), do filósofo, poeta, ator, cineasta e agitador cultural pernambucano Jomard Muniz de Britto. No texto se procurará iluminar, principalmente, as contribuições de JMB ao esforço de bricolagem e reinvenção identitária da cidade do Recife, bricolagem que realizaria através de uma intensa atividade artística voltada, entre outras coisas, para a submissão da *pernambucanidade tropicológica* a um delírio que lhe obrigasse a transmutar-se em *pernambucália tropicalista*. No caso do filme em estudo, trata-se de um esforço de JMB para reposicionar as identidades cultural e espacial da capital pernambucana, forçando-a a escapar da aparência de identificação consigo mesma que a tradição tropicológico-armorial procurava impor ao Recife e, mesmo, ao objeto *cultura popular*.

A cidade – com todas as implicações deste conceito – é um dos temas mais evidentes e marcantes em *Recinfernália*. Na obra, o tropicalista pernambucano, a pretexto de afrontar a tradição tropicológico-armorial, vai dando visibilidade a signos através dos quais é possível

** Doutor em História, é Professor Adjunto na UFPI, Pesquisador do CNPQ e Líder do GT-HCS.

*** Graduado em Ciências Sociais pela UFPI, é membro do GT-HCS/UFPI.

¹ Auto-definição de Jomard Muniz de Brito. Cf. ADRIANO, C. O último dândi – Entrevista com Jomard Muniz de Brito. In: Trópico. <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2604,1.shl>> Acessado em setembro de 2009.

² Cor/som. Duração 15'26". Rodado em Recife (PE) entre 1970 e 1975. Direção de Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro. Direção de som de Rali. Trilha sonora: “Pra frente Brasil”, Miguel Gustavo, 1970 (Interpretada pelo Coral Joab); “Recife, Cidade Lendária”, Capiba, 1950; “Papagaio do Futuro”, Alceu Valença, 1974 e “Borboleta pequenina”, canção do folclore nordestino.

pensar os conflitos existenciais e os confrontos intelectuais que conformavam a capital de Pernambuco na década de 1970.

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 Brito é um artista denso e plural, que atuou e atua em diferentes frentes da arte, da cultura e da política brasileira. Em 1964, quando era professor das Universidades Federais da Paraíba e de Pernambuco, viu seu livro de estréia, “Contradições do homem brasileiro”³, 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 Bezerra⁴, a quem dava aulas de francês na cadeia. Amigo e parceiro de astros tais como Glauber Rocha e Caetano Veloso, trocou cartas com o cineasta baiano⁵ e, ao lado de intelectuais, poetas, jornalistas e artistas da Paraíba, de Pernambuco e do Rio Grande do Norte, liderou as manifestações que resultariam nos primeiros manifestos tropicalistas no Nordeste⁶.

Para ele, os “feudos culturais” em Pernambuco têm ligações complexas, de modo que a esquerda universitária, com suas conexões binárias e maniqueístas, precisam ser enfrentadas tanto quanto a tradição freyreana-tropicológico-armorial:

Se em cada mente u-ni-ver-si-tá-ria ecoa – em forma de coágulo ou de coalhada um projeto socialista **dobrábil** para o Brasil, em cada coração solidário no trópico de pernambucâncer repercute a chama, no mínimo, de uma **REVOLUÇÃO CULTURAL**. Querer de novo a cultura como linguagem do comportamento, EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL, economia libidinal, política do corpo e transc corporal, umbanda transcenden-tal e qual, nada igual ao materialismo dialético-existencial nos trópicos, nas Áfricas e PANAMÉRICAS. Gramática de todos os erros. Perversões sem medo. Pan-sexualidade, 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 epifenomenal⁷.

Eis aí, explicitada, a fórmula de JMB para a sua experiência superoitista: fazer uma “revolução” (lição revolucionária?) cultural que lhe permitisse experimentar o experimental e

³ BRITO, J. M. de. *Contradições do Homem Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964.

⁴ Lendário comunista pernambucano, foi deputado constituinte em 1946 e teve intensa participação nos movimentos camponeses pernambucanos. Foi preso, torturado e exilado após o golpe militar de 1964. Anistiado ao final dos anos 1970, morreu em São Paulo em 1983.

⁵ Sobre este aspecto ver: ROCHA, G. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁶ PORQUE SOMOS E NÃO SOMOS TROPICALISTAS. In: *Jornal do Comércio*. Recife: sábado, 20 de abril de 1968, segundo caderno, p. 15; INVENTÁRIO DO NOSSO FEUDALISMO CULTURAL. In: *Jornal do Comércio*. Recife: sábado, 27 de abril de 1968, segundo caderno, p. 12.

⁷ BRITO, J. M. de. TROPICALISMOS. In: *Brasil Brasilírico Bordel – antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992. P. 74.

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 este programa tático.

Arrecifes de desejo, Recife arde desejo: as múltiplas Recifes de JMB

Tem sido dominante, no pensamento social, a idéia de que cidade é algo que aponta, exclusivamente, para o fixo e, substancialmente, para o estático. Tal dominância acaba por constituir uma imagem deficitária das cidades, as quais, para além das ruas, prédios, casas e monumentos, pulsam e ganham significado, também, nas práticas microbianas⁸ que a confazem e que se expressam através da vivência ordinária de seus moradores. Nesse sentido, a cidade é, também e principalmente, o capital simbólico que fermenta na subjetividade de cada um de seus viventes. Advém desta compreensão o capital de interesse para estudar *Recinfernália*.

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 da década de 1920 e acentuados nas décadas de 1960 e 1970. No âmbito destes debates foi comum a existência de arranjos teóricos que procuravam resistir à modernização através da celebração 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 *Congresso de Regionalismo*, ocorrido em 1926, no âmbito do qual o sociólogo pernambucano Gilberto Freyre apontava 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 vem desaparecendo sob uma onda de mau cosmopolitismo e de falso modernismo. É todo o conjunto da cultura regional que precisa de ser defendido e desenvolvido⁹.

O resgate dos ideais tradicionalistas de Freyre, no presente trabalho, diz respeito à necessidade de situar a obra de Jomard Muniz de Brito como uma prática discursiva¹⁰ que se

⁸ Cf. CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano I: artes de fazer*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1994.

⁹ FREYRE, G. *Manifesto regionalista*. Recife: Editora Massangana, 1996. p. 13.

¹⁰ Termo usado Cf. SPINK, Mary Jane. *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. 2. ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 2000.

pretende *o outro* em relação àqueles ideais. Ao invés de defender “os valores negligenciados” e confirmar a cidade do Recife como espaço da tradição, Jomard escolhe fazê-la delirar e explodir acima da dicotomia província/metrópole, tão cara aos regionalistas. E neste “festim angélico de vagabundos pela estrada que vai dar no mar”¹¹, a cidade escorre para fora e para além de si mesma, destroçando a identidade fixa do Recife e erigindo “uma cidade [que] é mutação desejanse, (...) invenção permanente”¹². Com os escombros da Recife da tradição, que se aviva nas lamentações de Gilberto Freyre, JMB erige uma “recifenda”, com a qual instaura a cidade como lugar do possível e arreventa “a geografia mental que nos é imposta pela formatação do estado”¹³.

Recife, neste caso, não permanece oprimida pela rigidez do mapa, mas se configura como uma cartografia cujas linhas são “táticas de agito cultural” com as quais JMB resiste, sobrevive e esgrime 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 JMB, perde sentido, pois neste festim angélico de vagabundos umas cidades vazam para dentro das outras através de um movimento com o qual JMB 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 Paulicéia. Natal absurdamente Londres desnorteada. Campina Grande desgovernada por Bráulio Tavares* (grifamos)¹⁴.

Escrever o Recife: *Recinfernália* como movimentos táticos de programas conflituais.

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 fragmentos jovens das grandes cidades brasileiras. Hoje, Jomard qualifica o recurso ao

¹¹ BRITO, J. M. de. *Arrecifes de desejo*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994. p. 25.

¹² Ibid. p. 27

¹³ PELBART, P. P. *A Vertigem por um Fio*: Políticas da Subjetividade Contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 49.

¹⁴ BRITO, J. M. de. In: ADRIANO, C. O último dândi – Entrevista com Jomard Muniz de Brito. In: Trópico. <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2604,1.shl>> Acessado em setembro de 2009.

superoito, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, “como sintomas de quase compulsão ao exercitar a crítica cultural diante de nossos monstros Sangrados”¹⁵.

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”¹⁶. 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 confronto¹⁷.

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”¹⁸, de Capiba, ele entra em algum lugar da “Recife que faz gosto se ver”, seguido, à distância, por um grupo de pessoas, a maioria jovens. O estranhamento inicial, conformado na figura ao mesmo tempo frágil – em razão da idade¹⁹ – 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 designar Gilberto Freyre como “o Leão do Norte em tudo: no talento, no amor à terra, na obra que legou”²⁰.

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”²¹ e sua cantiga, sobreposta à imagem ao mesmo tempo frágil e imponente de Freyre, parece dar coerência e sentido ao discurso da tradição. Mas de repente tudo delira: da grandiloquência

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ver, a propósito, CLAUDINO, A. *O monstro sagrado e o amarelinho comunista*: Gilberto Freyre, dom Helder e a revolução de 1964. Rio de Janeiro: Editora Opção, 1985.

¹⁷ Várias obras abordam os confrontos entre Jomard Muniz de Brito e Ariano Suassuna. Para algumas dessas leituras, ver: DIDIER, M. T. *Emblemas da Sagração Armorial*: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000; TELES, J. *Do frevo ao mangue beat*. São Paulo: Editora 34, 2000.

¹⁸ CAPIBA (Lourenço da Fonseca Barbosa). *Recife, cidade lendária*. Samba, 1950, gravação independente.

¹⁹ À época da filmagem, Gilberto Freyre, nascido em março de 1900, já passava dos setenta anos.

²⁰ GADELHA, P. O codificador da norma internacional. In: *Jornal do Comércio*, Recife, 8 de agosto de 2002, segundo caderno, página 2.

²¹ CAPIBA. Op. Cit.

saudosista da Recife de “pretas de engenho cheirando a bangüê”²², a câmera desliza para as práticas ordinárias de bebedores de cachaça, jogadores de sinuca, amantes de futebol.

Nesse momento, embora se mantenha um argumento gradiloquente, ancorado na esperança – implícita – da conquista do terceiro campeonato mundial de futebol pelo Brasil e numa estridente corrente composta por “noventa milhões em ação”²³, a câmera permanece a maior parte do tempo em *zoom in*, capturando anônimos sorrisos escrachados que se amontoam diante de um aparelho de tv que provavelmente transmite um dos jogos da seleção brasileira durante a copa de 1970.

Então a Recife do início do filme, que parecia ser idêntica a si mesma, vai aos poucos se mostrando múltipla e contraditória. Se, por um lado, tal cidade se apaga na alusão a uma nação enlouquecida que rugem 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 “bóia 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, paletó de vidro costurado a parafuso”²⁴, anuncia que, como não corre mais perigo, nada tem a declarar. E adverte: “eu fumo e tusso fumaça de gasolina”²⁵. É 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 mini-saia, enquanto, no momento seguinte, um homem exhibe explícita e escrachadamente a bunda. Os múltiplos ruídos urbanos tomam, agora, 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.

²² Ibid.

²³ GUSTAVO, M. *Pra frente Brasil* (Copa de 1970). s/l. s/d.

²⁴ VALENÇA, A. Papagaio do futuro. In: *Molhado de suor* (LP), oitava faixa. Rio de Janeiro, Som Livre, 1974.

²⁵ Ibid.

Uma personagem feminina, expressão de um corpo-transbunde-libertário²⁶, indisciplinado e livre, saboreia longas baforadas em um cigarro continental – “paixão nacional” –, enquanto bamboleia molecamente o seu corpo. Nesse momento, na presença do sorriso maroto e moleque da atriz, é impossível não lembrar do modo como JMB 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, auto-consumindo-se, auto-superando-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, escrevivendo-se na linguagem crítica do cotidiano²⁷

De repente, novo corte. Câmera em *zoom out*. Uma cantiga do folclore nordestino, ao fundo, conclama: “Borboleta pequenina, saia fora do rosal!”²⁸. Retorna à tela a cidade visível, aquela que havia sido apagada pelas práticas microbianas e pelas passadas anônimas e frenéticas de sujeitos igualmente anônimos pelas ruas centrais da cidade. Mas ao sair do rosal a borboleta pequenina revela, com espanto, uma Recife distinta daquela que tinha sido desenhada a partir de 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”²⁹.

Cabe, a essa altura, formular uma metáfora segundo a qual – supomos – é possível ler historicamente *Recinfernália*: 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 revelariam no seu cotidiano – permite recorrer, com a lembrança do filme, 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

²⁶ Termo utilizado Cf. CASTELO BRANCO, E. de A. Entre o corpo-militante-partidário e o corpo-transbunde-libertário: as vanguardas dos anos sessenta como signos da pós-modernidade brasileira. In: História Unisinos. São Leopoldo (RS), v. 9.n. 3, setembro a dezembro de 2005. pp. 218-229.

²⁷ BRITO, J. M. de. *Escrevivendo*. Recife: Edição do autor, 1973. p. 19-21.

²⁸ “BORBOLETA pequenina”. Cantiga do folclore nordestino.

²⁹ Os textos aspejados são de CAPIBA. Op. Cit.

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?

Este mito, francamente metafórico e através do qual se pode formular uma multidão de pensamentos, ajuda, neste momento, a sugerir as motivações de Jomard Muniz de Brito 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 dessacralizar a cidade, para despedaçá-la em zil pedaços, para denunciar que a cidade da tradição, dos casarios, da identificação consigo mesma, enfim, só existe no âmbito de um discurso urbanista que é incongruente com as práticas ordinárias que dão existência às cidades. Isto porque as cidades reais, aquelas que fazemos no dia-a-dia, são invisíveis. Cidades invisíveis³⁰ que jamais serão contempladas nos cartões postais. Isto leva Jomard a perceber 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 *burrocratas*
Idiotas masculinistas e pais de família.
Monges e estalinistas franciscanos.
Astrólogos e fenomenólogos.
De todos. Para todos. Contra todos.
Uma cidade em chamas carnaválias.
Pelo avesso do perverso na tropicália pan-sexual (grifos do autor)³¹.

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 tropicológico-armorial, pode ser atacada a partir das práticas microbianas que fermentam no cotidiano da cidade. Se a cidade é mutação desejante, é

³⁰ CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

³¹ BRITO, J. M. de. *Arrecifes de desejo*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.

possível cinevivê-la, escrevivê-la, parangolá-la, obrigá-la, enfim, 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,

passa 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 lar³².

A cidade de Recife, para Jomard, é um recinferno, cheio de contradições. Mas é daí que vem o seu encanto: trata-se de um lugar para ser apropriado e re-significado. 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, a 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.³³

Recinfernal 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”³⁴, 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, porque, no limite, mesmo no interior de uma cidade, como o Recife, “existem tantos espaços quantas experiências espaciais distintas”. Isto porque

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

³² MAIA JÚNIOR, R. C. C. *As cidades e os audiovisuais de JMB*. IN: Revista de Pós-graduação em Comunicação da UFPE. <<http://www.ppgcomufpe.com.br/revistas.asp>>. Último acesso 08/2008.

³³ CAMPÊLO, C. Entrevista com Jomard M. de Brito. <<http://cloviscampelo.blogspot.com>>. Último acesso em 09/2009.

³⁴ BRITO, J. M. de. *Bordel brasileiro bordel*. Antropologia ficcional de nós mesmos. Recife: Comunicarte, 1992.

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 mundo³⁵.

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, agora, são flagrados brincando às margens poluídas do rio Capibaribe? O que enuncia esta velha senhora que passeia pelo centro da cidade com uma sanfona às costas? Como, enfim, convivem no interior desta 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 esquizo-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...³⁶

³⁵ CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano I: artes de fazer*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1994. p. 202.

³⁶ Economia política X Economia libidinal. Entrevista de JMB concedida a Marcelo Abreu em 23/06/2008.

Ao final de *Recinfernália*, sob o som de Capiba, a epilepsia visual parece cessar. O delírio imagético vai sarando. Um Ford Galaxie³⁷ – ou seria um Dodge Dart³⁸? – se oferece de portas abertas a Gilberto Freyre. Anônimos espreitam ao longe. O velho e mítico sociólogo pernambucano embarca e segue apagando-se no interior 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 noturna³⁹”.

³⁷ Automóvel fabricado no Brasil de 1967 a 1983. Ultra-luxuoso, era quase exclusivamente utilizado como “carro-oficial” por autoridades dos três poderes.

³⁸ Concorrente do Galaxie, foi fabricado no Brasil de 1969 a 1981.

³⁹ Texto da capa de *Arrecifes de desejo*. Op. Cit.