

RECINFERNÁLIA, A CIDADE QUE NOS GUARDA: condições de existir no Recife em meados dos anos 1960 e 1970

Iago Tallys Silva Luz¹
Fábio Leonardo Castelo Branco Brito²

Artigo recebido em: 17/10/2022.

Artigo aceito em: 12/04/2023.

RESUMO:

A presente análise se propõe a empreender uma leitura sobre parte das movimentações culturais do Recife-PE, do entremeio entre os anos 1960 e 1970, enquanto elemento representativo do próprio cenário nacional da época. De maneira mais precisa, a proposta se desenvolve em função da análise de trechos de jornais, como *O Lidador* e o *Diário de Pernambuco*, e do filme *Recinfênália*, produzido por Jomard Muniz de Britto em 1975, enquanto forma de pensar o embate entre manifestações de defesa de uma moral tradicional e processos de fuga identitária, de expressão de outras condições de existir na cidade. Como suporte teórico e bibliográfico, se faz uso de nomes como: Michel de Certeau, Tomaz Tadeu da Silva, Antonio Paulo Rezende, Edwar de A. Castelo Branco e Fábio L. Castelo Branco Brito.

PALAVRAS-CHAVE: História do Brasil; Cidade; Contracultura; Jomard Muniz de Britto.

*RECINFERNÁLIA, THE CITY THAT KEEPS US: conditions of existence in
Recife in the mid-1960s and 1970s*

ABSTRACT:

¹ Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em História do Brasil (PPGHB) da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Bolsista de Demanda Social da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9929058628313070>; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5778-4307>. E-mail: iagotallys1999@gmail.com. Integrante dos grupos de pesquisa: “História, Cultura e Subjetividades” (UFPI/DGP/CNPq).

² Doutor em História Social pela Universidade Federal do Ceará. Professor do Departamento de História da Universidade Federal do Piauí (UFPI) e docente do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da mesma instituição. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0216271040048140>; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3228-3696>. E-mail: fabioleobrito@hotmail.com. Integrante dos grupos de pesquisa: Colíder do GT - “História, Cultura e Subjetividades” (UFPI/DGP/CNPQ) e membro do GT - Nacional de “História Cultural” (UFU/DGP/CNPQ).

The present analysis proposes to undertake a reading about part of the cultural movements of Recife-PE, between the 1960s and 1970s, as a representative element of the national scene of the time. More precisely, the proposal develops according to the analysis of excerpts from newspapers, such as *O Lídador* and *Diário de Pernambuco*, and the film *Recinfernália*, produced by Jomard Muniz de Britto in 1975, as a way of thinking about the clash between defense demonstrations of a traditional morality and processes of identity flight, of expression of other conditions of existence in the city. As theoretical and bibliographic support, names such as: Michel de Certeau, Tomaz Tadeu da Silva, Antonio Paulo Rezende, Edwar de A. Castelo Branco and Fábio L. Castelo Branco Brito are used.

KEYWORDS: History of Brazil; City; Counterculture; Jomard Muniz de Britto.

1. Introdução

No sábado, dia 03 de junho de 1933, o jornal pernambucano *O lidador* publica uma matéria intitulada *O homem falsificado*, da qual podemos atentar para o seguinte recorte:

O homem falsificado vai entrar em cena. Começou o ensaio com o cabelo. O *la garçonismo* se iniciou com escrúpulos, porém venceu. E hoje em dia, pela cabeça, existem muito poucas filhas de Eva, tudo é homem, quase, por cima, pelo alto, queremos dizer, pelo cabelo. Depois, o modo de cruzar as pernas. A liberdade. O direito às funções públicas. O voto. Agora as calças e, talvez, em pouco o bigodinho à Carlito. A mulher declarou guerra à mulher. E o homem, coitado do homem! Só lhe resta ser mulher. (O LIDADOR, 1933, p. 01).

A matéria, de maneira mais geral, utiliza-se do pretexto da exibição das artistas Margarida Max e Sonia Veiga no Rio de Janeiro, para comentar sobre as transformações emergentes sobre o papel/espço/liberdade feminina em sociedade. Para o jornal o início do século XX é marcado pela “extinção do sexo frágil”, a mulher para o mesmo resguardaria o desejo de “ser homem”, posto em prática com cada vez mais força através do corte de cabelo *la garçonne*, dos gestos, das calças, do direito ao voto e competição a funções no espaço público. A mulher, ou o “Homem falsificado” emerge como perigo, como prejudicial à moral e sugere perguntas na matéria sob o destino: da família, do lar, do marido, dos filhos, o que serão destes? “coitado do homem!”. Outro elemento que ganha destaque é o movimento contrário, na opinião do jornal, realizado pelo homem, que “só lhe resta ser mulher”:

O pobre sexo forte declinou desde que, por elegância ou por achar interessante o lirismo das cousas femininas, extinguiu o bigode, lustrou as unhas, intrigou-se com o chapeo, empoou a cara, e adonzelou-se nos modos. (O LIDADOR. 1933, p. 01).

No Recife, tal qual outras regiões, este tipo masculino, ganha o nome de “almofadinha” e tal como a “melindrosa”, seu homônimo feminino, fazem parte do imaginário social acerca das modernizações que irrompem pela cidade (REZENDE, 1997, p. 66). Ambos aparecem como oposição moderna à tipos tradicionais de representação, como o “cabra macho” e a “mulher pura”. Nota-se ainda na matéria, que a mulher, sob o investimento de “homem falsificado”, ao aspirar novas possibilidades de se viver, aparece sempre sob a alcunha de “filhas de Eva”, o que remonta o lastro do “pecado” estar intrínseco a tais movimentações de abertura efetiva do feminino ao espaço público. A reportagem termina por “dar graças”, evocar como uma “vitória” o fato de “o homem falsificado ainda não ter chegado por completo” à capital pernambucana.

De modo geral, a análise da matéria *O homem falsificado* nos leva a pensar acerca do papel das transformações industriais, tecnológicas, nas próprias condições de existir nas cidades brasileiras, em um processo que se inicia ainda na passagem dos séculos XIX ao XX e que encontra no espaço recifense traços particulares. Como é perceptível através dos estudos de Antonio Paulo Rezende (1997), o Recife das décadas iniciais do século XX é atravessado pela falência da cultura açucareira e a necessidade de se adequar a condições modernas de se produzir e viver à cidade, ou seja, a cidade é imersa em um processo de redefinição de eixos econômicos e sociais, que não deixará de sentir-se seus efeitos também na esfera cultural.

Espaço de destaque nacional durante parte do século XIX, Recife vê sua “coroa” ser passada ao eixo centro-sul do país, com destaque para as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, que serão exemplos nacionais ante o processo de adesão às modernizações na passagem do século. Nesse ínterim, podemos pensar o Recife enquanto um espaço marcado por uma intensa dicotomia, atravessada de um lado, por um movimento nascido sob suas ruas e sujeitos, o chamado movimento

regionalista, que perpassa especialmente pelo nome de Gilberto Freyre e, de outro, o nomeado Modernismo, com Joaquim Inojosa como sua principal representação neste início de século. Tais movimentações ganham novos traços com os anos 1960/70, sob a qual procuramos compreender através das produções do professor, *pop filósofo*, poeta e *filmmaker* Jomard Muniz de Britto, mais especificamente, em função do filme *Recinfernália* (1975), que é utilizado aqui, juntamente com jornais como *O Lidador*, já citado, e o *Diário de Pernambuco*, como chave de leitura da capital pernambucana de tal recorte temporal.

Jomard Muniz de Britto, filho de paraibano, José Muniz de Britto e de mãe pernambucana, Maria Celeste Amorim Muniz de Britto, nasce no Recife, Rua Imperial, bairro São José, que em suas palavras seria “muito mais popular do que aristocrático”. Popular, mais nem tanto, não podemos dizer que Jomard Muniz de Britto fazia parte de uma classe pobre, estaria mais para classe média, o que se vislumbra pela própria capacidade de frequentar cinemas, a Faculdade de Filosofia da Universidade do Recife – atual Universidade Federal de Pernambuco – e, nesse meio, ter acesso à máquinas modernas, como a câmera Super-8, uma novidade dos anos 1960 no Brasil e que se abria na década seguinte como uma nova possibilidade de produção de filmes no cenário nacional (MONTEIRO, 2017).

Traçar um perfil do personagem, Jomard Muniz de Britto, não parece uma tarefa muito simples, nem mesmo para si próprio. Sua identidade é um tema caro e aparece diluída em suas performances como ator, diretor, poeta, professor, de modo que não podemos dizer que o intuito seja uma captura, uma definição, mas muito mais um processo de experimentação, do seu corpo, da sua sexualidade, da sua vivência/experiência na cidade do Recife, nos anos 1960 e 1970, lapso central deste trabalho. Nas suas palavras:

O autor continua perplexo – mesmo assim divertindo-se – com a questão de sua identidade geográfica. Um paraibano quase olindense? Um londrino de Natal, no Rio Grande do Norte? Um baiano sem régua nem compasso? Um nordestino afrancesado e quase desnordestado pelos jogos de linguagem – entre a poesia, a política e a pedagogia, nova língua dos três pppês? Um nômade pós-moderno? (BRITTO, 2002a, p. 07).

O discurso autobiográfico jomardiano nos leva, tanto quanto suas produções em geral, a entender a construção de um perfil que se busca estar “aberto”, aberto há transformações culturais, mudanças sociais, entendê-lo como um sujeito que, em suas palavras, “procura estar sintonizado como as linguagens contemporâneas” (BRITTO, 2002a, p. 309). Assim, ao observa-lo enquanto alguém que atravessa diversos campos de atuação, nos defrontamos com uma percepção sobre sua personalidade que em vários sentidos nos remete a compreensão de tal ser como uma figura multifacetada, que flana sobre diversas áreas, diversas esferas da cultura e da contracultura social. Abrangendo, ou, atravessando assim inúmeros contextos ao longo da sua trajetória cultural, como desde os tempos de parceria com Paulo Freire, perpassando cenários como a emergência, consolidação e vitrinização do movimento do Cinema Novo, encabeçado por Glauber Rocha, como “a forma profícua de se fazer filmes no Brasil” e indo até mesmo as lutas enquanto “tropicalista pernambucano” e filmmaker superoitista, questionando o que seriam os “cânones da cultura brasileira” e os modelos de comportamento social.

Desse modo objetiva-se dar visibilidade a movimentações culturais, tais como as empreendidas por Jomard Muniz de Britto, que em seus entremeios exprimem outras possibilidades de se existir, de se viver a/na cidade. Por conseguinte, o presente estudo atravessará um constante conflito, entre traços de uma cultura legitimada, autorizada – sob condições do que Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013), concebe como o investimento de uma identidade nordestina sobre seus sujeitos – e elementos de uma contracultura, que através de ferramentas modernas para a época, como a câmera Super-8, meio tecnológico a qual o filme é produzido, promovem uma via alternativa de embate cultural, de releitura dos espaços, práticas, dos investimentos identitários coletivos, pensando sempre sob o norte, se é a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela.

2. Novas linguagens invadem a “cidade lendária”

Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano* (1994), dedica sua escrita ao “homem ordinário”, ao sujeito comum, em suas palavras:

Este ensaio é dedicado ao homem ordinário. Herói comum. Personagem disseminada. Caminhante inumerável. [...]. Este herói anônimo vem de muito longe. É o murmúrio das sociedades. De todo o tempo, anterior aos textos. Nem os espera. Zomba deles. Mas, nas representações escritas, vai progredindo. Pouco a pouco ocupa o centro de nossas cenas científicas. (CERTEAU, 1994, p. 57).

Certeau, em sua escrita um tanto que poética neste recorte, nos remonta o desejo que atravessa sua obra, de deslocar os “holofotes”, de homenagear não mais deuses e musas, mas o sujeito inominável, comum, que com a modernidade se perderia em uma multidão móvel, aglomeração quantificável e substituída em suas expressões por termos como “cultura popular”. Conceitos e expressões que são, para Certeau, “outorgados de fora”, por sujeitos que seriam detentores de poder, de legitimar como de marginalizar seus desígnios. No Recife, Jomard Muniz de Britto, reconhece tais “sujeitos de poder”, enquanto pessoas que alçam a plataforma de instituições, que no seu pensamento:

Porque isso tem o livro e não só livro, mas tem uma visão crítica das instituições, para mostrar que o problema não era só as personalidades, mas a “egolombra”... de Ariano ou do Gilberto... O problema são das instituições. Pessoas que se transformaram em instituições. No caso de Gilberto, ele tem uma obra imensa, grande obra ensaística dele, mas ele se transformou numa instituição... inicialmente a “Joaquim Nabuco”, que agora tem a “Fundação Gilberto Freyre”. E Ariano é uma instituição também... (OLIVEIRA, 2012, p. 06)

Nesse sentido, o pensamento de Certeau, nos oportuniza enxergar na trajetória de Jomard Muniz de Britto, o “espectro que paira que sobre a cidade”, sujeitos, que como os citados Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, se propõem a “falar pela multidão inominável”, dizer o que seria a chamada “cultura popular” e assim demarcar suas expressões de identidade e, por conseguinte, o que seria “o outro” nesse processo. Entretanto, tal qual Certeau, nos voltamos não aos “deuses”, mas à rede de antidisciplina, à proliferação de criações marginais a “cartilha autorizada”, entendendo que abaixo da “superfície visível” é possível vislumbrar um microcosmo complexo e com outras possibilidades de existência.

Gostaríamos de deixar claro, de partida, que nosso guia pelo microcosmo marginal, Jomard Muniz de Britto, aparece nesta produção não como um

desqualificador da obra de Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, para referirmos a sujeitos já citados, mas enquanto representação de outras expressões da cidade, nem melhores, nem piores, mas válidas, tanto quanto as demais. Nosso personagem, longe de desmerecer as contribuições das obras em si de grandes nomes, ataca exatamente às suas transformações em “instituições de verdade”, de poder, partiria de uma “lógica de sangramento de ídolos” para empreender uma linha de fuga para suas próprias experimentações e releituras da cidade (BRITO, 2018, p. 196). Nesse empreendimento, observa-se que o olhar de Jomard Muniz de Britto para a cidade transparece um entendimento de investimento de captura mas ao mesmo tempo sua impossibilidade de finitude, em suas palavras:

Uma cidade é mutação desejanse /mesmo resumindo-se /na poeira da esperança. /Seu desejo é o desejo do Outro / pelos outros, agora, outrora. Uma Cidade dos Navios não é /o que sobre ela se possa /escrever: / nem mesmo *Escrevivendo /cinevivendo /cenarivendo /parangolando*. /Uma cidade recifenda /é sua invenção permanente. (BRITTO, 1994, p. 27).

O poema transcrito exalta a condição de elaboração de um discurso comum, espectral, manifestação desejos “mas sempre de outros” em torno da cidade, entretanto, mesmo quando se “escreve e vive”, “escrevivendo” ou “cinevivendo”, ou ainda, “parangolando”, a cidade não se mostra por inteira, assim, “na poeira da esperança [...], uma cidade recifenda é sua invenção permanente”. Ainda a tomar palavras de Certeau, a cidade e seu cotidiano, se fazem “com mil maneiras de caça não autorizada” (CERTEAU, 1994, p. 38). Uma dessas “formas não autorizadas”, seria o próprio investimento na invenção de novas linguagens, o que ganha forma em nossa passagem acima, em função de neologismos, do jogo de bricolagem, de recorte e cola, criando novos signos e conceituações, na tentativa de abarcar novas experiências com o social.

No pensamento de Teresinha Queiroz: “as linguagens são as mediadoras do sonho, do desejo, do medo, de todas as formas de poder. Dessa maneira, 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, 2005, p. 22). Por conseguinte, o investimento jomardiano em

novas expressões de linguagem, exalta um sentimento de falência, de não pertencimento, como uma tentativa de resolver, ultrapassar, uma angústia de não se sentir representado nos elementos de uma identidade comum, sendo os embates, confrontos entre gerações, entre sujeitos com linhas de pensamento divergentes, um traço marcante desse processo de caracterização da cidade (REZENDE, 1997, p. 129).

No pensamento de Edwar de Alencar Castelo Branco, o entremeio entre as décadas de 1960 e 1970 é marcado justamente por essa “crise da linguagem”:

Neste universo de crise da linguagem – não apenas da linguagem poética, ou artística, mas crise, inclusive, da linguagem cotidiana, como vamos ver –, a cidade emergirá, – no Brasil e no mundo – não apenas como centro das atividades humanas, mas também como destacado objeto de desejo e de reflexão. (CASTELO BRANCO, 2005, p. 58).

Assim, espaço de contradições, de lutas e desejos a cidade “como a grande moradia dos homens”, é vista como uma espécie de ser vivo, na qual seus cidadãos transferem para ela, seus medos, ansiedades, angústias e desejos dos mais diversos. “Objeto de desejo e reflexão”, Edwar Castelo Branco exalta justamente esse espaço de cuidados que se instaura sobre a cidade, fazendo com que sujeitos que “ameaçam” a ordem vigente, que visam transformá-la, vistos quase como “novos bárbaros”, invasores, “bandidos”, elementos estranhos ao cotidiano (REZENDE, 1997, p. 190). Entretanto, o mesmo lega as novidades modernas, tais como a própria difusão da pavimentação asfáltica, novas modalidades de transporte, a maior amplitude das mídias, especialmente, com a televisão, o papel de difusão, experimentação e mesmo, descobrimento de outros indivíduos, que partilhando do mesmo espaço e tempo, vivenciam modos de existência/vivência distintos.

Nesse sentido, Edwar Castelo Branco chega a afirmar que: “Neste período, quem ouve uma música, lê um romance ou aprecia um quadro, na maioria das vezes está sendo desafiado a participar numa crescente escala sensorial, emprestando seu corpo, seu ‘eu’ como requisito construtivo da obra de arte” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 40). Todavia, o processo de estranhamento não passaria sem fortes reações

no período, fazendo que o signo de liberdade que as experimentações na linguagem, sejam acompanhadas de maneira próxima pela censura, nas suas mais diversas expressões. O que pode ser melhor entendido se recorrermos a reportagens de jornais da época, tais como o *Diário de Pernambuco*.

No ano de 1961, o referido jornal pernambucano destacava em sua coluna de notícias nacionais a matéria intitulada *O exemplar serviço de censura de diversões*, nesta tal como na matéria que abre nosso estudo, o Rio de Janeiro é tomado como espaço de exemplo ao cenário pernambucano, expressando neste caso a atuação, a nível nacional, por parte do presidente da República João Goulart e estadual, em nome do Serviço de Censura do Estado da Guanabara, em função da preservação da moral pública. Nos termos da reportagem:

Para melhor atender às determinações presidenciais, o Serviço de Censura do Estado da Guanabara baixou normas exigindo que todos os programas de espetáculos com fins de diversão pública (peças teatrais, novelas, esquetes, números humorísticos) para rádio e televisão, sejam submetidos à censura prévia com cinco dias de antecedência. [...]. Finalmente, é obrigatória a exibição, elas emissoras de televisão, do certificado de censura dos filmes incluídos em sua programação e a cotação da censura das representações teatrais. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1961, p. 10).

A matéria do *Diário de Pernambuco* é “exemplar”, também ao demonstrar que quando falamos em “censura”, mesmo que em aportes institucionais, não se pode ficar restrito ao lapso do Regime Militar no Brasil (1964-1985), esta em si, tal como aponta Edwar Castelo Branco, não seria uma “entidade que paira acima da sociedade brasileira”, mas sim uma instituição desejada, fruto do processo de estranhamento que se eleva do cotidiano, do campo microscópico, ao macro, à manifestação institucional de tal processo de “defesa da moral pública” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 94). Nesse sentido, sob o estandarte de defesa da família, da moral e bons costumes, se legitimam as mais variadas formas de censura, que podem ser exemplificadas ainda na mesma matéria:

As instruções dadas pelo Chefe do Serviço, sr. Ascendino Leite, descem a importantes detalhes, até hoje criminosamente ignorados por quantos foram responsáveis pela defesa da moral pública. Assim, na transmissão de competições de nataçao e demais atividades esportivas é proibida a

exploração de efeitos plásticos inconvenientes, através de “close-ups”, o mesmo se observando com referência a exposições de igual gênero, fixadas em balneários, praias, piscinas, etc. Também é terminantemente proibida, nas emissoras de televisão, em programas de caráter comercial, a exibição, através de modelo vivo, de maiôs e peças íntimas de uso feminino. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1961, p. 10).

A prescrição detalhada das proibições em transmissões, são representações que nos permitem exemplificar, cartografar, os traços de uma moral vigente na época. Fica claro no trecho uma preocupação com a visibilidade dos corpos, prescrevendo o que se pode ou não ver, o que se aceita ou não, a preocupação com a sexualidade insubmissa dos corpos ganha novos traços com a difusão do elemento televisivo, funcionando como elemento difusor do contato com outras expressões de vivência. Programas como o Chacrinha, apresentado pelo pernambucano José Abelardo Barbosa de Medeiros, sucesso nacional entre as décadas de 1950-1980, promoviam uma releitura tanto das formas de atuação no meio televisivo, como exemplificava movimentações plurais no seio social.

Ao final do excerto, observa-se o destaque para uma vestimenta em especial, a ser evitada em “elementos vivos”, o maiô. A reportagem, apesar de intencionalmente adotar uma linguagem direta e que evita demarcações de gênero, dá especial destaque a peça feminina, abrindo espaço para a compreensão de que as preocupações com a visibilidade dos corpos, são especialmente direcionadas ao elemento feminino. Tal possibilidade de leitura é reforçada quando lembramos da escrita de Margareth Rago e seu entendimento de que “nas entrelinhas dos discursos” que advertiam as senhoras, sobre os usos exagerados de perfume, de roupas decotadas, ou coladas ao corpo como o maiô, se encontravam intrínsecas o espectro da prostituição. “Fantasma”, que segundo a autora funciona como limite ao gênero feminino no seio social, fazendo com que os maiôs variados traços de sua imagem, gestualística e conduta em geral, necessitem ser calculados com precisão (RAGO, 2008, p. 41-45).

Porém, não será apenas no campo das apresentações/espetáculos que as manifestações de censura se proliferarão, estas na verdade funcionam como

representações de práticas cotidianas, que aparecem nos jornais da época, em função tanto de matérias mais específicas, mas que em seu volume constante de denúncias abarcam uma diversidade de situações problema, como de eventos como o carnaval que leva a observação a cada ano da publicação das “recomendações” da polícia, acerca da conduta dos foliões, sob a qual a preservação da moral pública suscitaria ou necessitaria de ações. Como representação destas, podemos atentar para uma dessas prescrições anuais em defesa da moral e decoro no carnaval, publicada no jornal mais antigo da América Latina, o *Diário de Pernambuco*:

O secretário de Segurança Pública, no uso de suas atribuições, com o propósito e interesse de melhor garantir a manutenção da ordem pública e o decôro da sociedade, durante os dias dedicados aos folguedos carnavalescos, RESOLVE: “1.º – PRIMEIRO – PROIBIR: a) – o uso de pós e líquidos de qualquer natureza; b) – a exibição de qualquer conjunto carnavalesco não licenciado pela polícia; c) – o uso de símbolo da Cruz-Vermelha ou, de qualquer instituição pública e da bandeira de qualquer nação; d) – a execução do “Hino Nacional” de qualquer país; e) – o ultraje a qualquer crença religiosa e aos seus símbolos e as instituições nacionais ou estrangeiras; f) – dísticos e canções ofensivas às autoridades, as corporações militares e instituições religiosas; g) – o encontro de conjuntos carnavalescos; h) – o uso de fantasias que, pelo seu feitio se assemelhem ao fardamento das corporações armadas, ou instituições religiosas; i) – o uso de qualquer traje atentatório à moral pública, inclusive “biquínis”, calções de banho, falta de camisa etc.; j) – a venda, nos recintos e nas proximidades dos clubes e estabelecimentos diversionais de “lança-perfumes”; k) – o motorista transportar passageiros que conduzam pós ou líquidos ou, que use trajes atentatórios à moral pública (mencionados na letra “i”); l) – aspirar éter etílico (lança-perfumes); m) – vender bebidas de qualquer espécie; I – a menor de dezoito anos; II 0 a quem se achar em estado de embriaguez; III – a pessoa que sofrer das faculdades mentais; IV – a pessoa que estiver proibida judicialmente de frequentar lugares onde se consome bebidas de tal natureza; n) – nos dias 27, 28 e 29 de fevereiro e 1.º de março vender aguardante. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1960, p. 11).

A matéria publicada em 1960, trata-se de maneira específica das recomendações do então Secretário de Segurança Pública, o coronel Costa Cavalcanti, no intento de livrar o Carnaval dos perigos de “substâncias inebriantes”, que ao entender do secretário, enquanto representativo da corporação policial, causam alterações da ordem pública, “não só durante o ano, como no período pré-carnavalesco e no Carnaval propriamente dito” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1960, p. 11). O tópico 8, último da lista de recomendações é destinado a tais ressalvas

frente às proibições de “pós ou líquidos nos festejos carnavalescos”, justificando-as através de uma preocupação com a ordem e a saúde da população.

Entretanto, como é possível observar no primeiro tópico de prescrições, destacado acima, tais proibições não se limitam a tais substâncias, abarcando um conjunto mais amplo e detalhadamente nomeados na matéria. Exaltando assim uma preocupação que atenta desde a possibilidade de incidentes, “desrespeitos” à instituições internacionais e nacionais, como ao próprio Governo em si, como observa-se nas passagens de proibições ao uso de bandeiras e hinos, trajes de corporações, entre outros. Neste ponto, observa-se ainda a introdução da preservação aos cultos religiosos e seus símbolos, enquanto parte de tais instituições a serem preservadas. Chegando, nesse percurso, até a um policiamento da imagem mais direta dos foliões, que além das já citadas, frente aos símbolos institucionais e religiosos, observa-se as proibições de biquínis, calções de banho e que é complementada ainda em um tópico específico, o terceiro dentre estes, que atenta para o uso de máscaras que “deverá ser proibido a partir das 18:00 horas”.

Tais “recomendações”, nos elucidam de maneira mais precisa, não exatamente sobre os “valores” dos elementos abarcados, mas sobre uma preocupação, um policiamento da conduta e imagem dos sujeitos na sociedade pernambucana. De modo a expressar sob uma diversidade de discursos legitimadores, seja de ordem judicial ou médica, um cerco de cuidados que perpassa a cidade e que se choca com expressões, especialmente da juventude do período, de outras linguagens, de outras possibilidades de identidade e vivência no meio urbano.

Dessa forma, se as transformações da vida urbana, a partir de 1960, proporcionavam uma maior liberalização das práticas, dos corpos, oferecendo um maior espaço de visibilidade para outras possibilidades de identidade, de existir no espaço, não se pode dizer que tais expressões não sejam acompanhadas de uma vigilância crescente e institucionalizada no período. O que faz com que compreendamos quando Edwar Castelo Branco acentua que o autoritarismo é

desejado por grande parcela de sujeitos da época, enquanto expressão, instrumento de defesa contra a velocidade, o ritmo, das mudanças, ao passo que projetam uma reinvenção das tradições (CASTELO BRANCO, 2005, p. 94).

3. *Recinfernália*: outras leituras da cidade

Após realizarmos um sobrevoo sobre o período pós anos 1960, atentando para a convivência de processos identitários distintos e possíveis manifestações de defesa e embate entre condições de existência, cabe nos voltarmos de maneira mais direta à nossa fonte basilar de análise, o filme *Recinfernália*, produzido em 1975. O mesmo se enquadra na lógica de conflito entre leituras e vivências da cidade, exaltada em função de jornais da época, de maneira mais direta a produção figura como parte de uma “guerrilha semântica”, que instaura entre correntes de pensamento atuantes no contexto pernambucano.

Para Antonio Paulo Rezende, os movimentos que ganham maior notoriedade no espaço cultural e que polarizam os desígnios de suas expressões pela cidade a partir das décadas iniciais do século XX, são de um lado o Movimento Regionalista, e de outro o Modernismo inspirado nas movimentações paulistas de 1922. O profundo embate entre as correntes regionalista e modernista, promovem leituras cada vez mais particularizadas do espaço, encontrando um no outro suas fronteiras, seu “outro”, o que nos leva ao entendimento que se observamos uma produção, uma invenção de uma “identidade nordestina” nos termos de um regionalismo para Durval Muniz de Albuquerque Júnior, esta perpassa um movimento de confronto entre expressões dissidentes que aprofunda cada vez mais seus conceitos e argumentos nas décadas seguintes. O estabelecimento da “diferença”, nesse sentido, é parte essencial dos sistemas classificatórios, da conformação de identidades e, por conseguinte, base das expressões culturais de sujeitos em um dado tempo e espaço (SILVA, 2014, p. 40). Entretanto, essa diferença não se baliza sob condições equitativas de poder, nas palavras de Tomaz Tadeu da Silva:

A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição – discursiva e linguística – está sujeita a vetores de força, a

relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas. (SILVA, 2014, p. 81).

Ou seja, se as relações sociais são marcadas por relações de poder não podemos entender os processos de construção/conformação de identidades e diferenças como processos inocentes, insetos destas manifestações de poder. Tal como vimos, anteriormente, com expressões de uma cartilha moral institucionalizada, especialmente no caso das recomendações sobre o carnaval de 1960, tais manifestações atravessam uma diversidade de elementos, mas em nossa análise não podemos ficar presos apenas a sua repressão, ou seja, procuramos não esquecer da lição de Certeau, que a cidade e seu cotidiano, se fazem “com mil maneiras de caça não autorizada” (CERTEAU, 1994, p. 38), sendo o filme *Recinfernália*, vista aqui enquanto expressão do que o mesmo chama de “engenhosidades do fraco” (CERTEAU, 1994, p. 45).

O filme em questão, dirigido por Jomard Muniz de Britto, se enquadra na trajetória cultural que ocuparia lugar na cidade, especialmente sob a influência da *Tropicália*, que ganha no espaço pernambucano traços próprios a partir de 1968, chegando a ser descrita/legitimada enquanto *Pernambucália* pelo próprio Caetano Veloso em 1999 (VELOSO, 1999). Logo, enquanto parte de uma movimentação contracultural na cidade do Recife, o filme é produzido sob traços de experimentalismo fílmico, sem muitos investimentos e amparo técnico/material, a obra é produzida em formato Super-8 e aproveita-se de maneira central do imaginário, da subjetividade, de seu diretor para sua conformação.

Logo, por enquadrar-se em uma lógica experimental, a obra possui um grau de liberdade que permite o diretor realizar jogos de linguagem, brincar com as palavras e leituras da cidade. Um dos primeiros exemplos dessa manifestação é o próprio título do filme, *Recinfernália*, que parece unir o nome da cidade, Recife, à *Tropicália* ou *Pernambucália*, mas também pode fazer referência a ideia de “parafernália”, transparecendo a premissa que o espaço citadino é constituído por um amontoado de “coisas” das mais diversas (BRITO, 2018, p. 196). Por último, uma terceira via de

leitura do título, uniria o nome da cidade com a ideia de “infernália”, fazendo menção do espaço ser a “cidade do inferno”, enquanto representativo dos cerceamentos dos mais diversos que por ela ocorrem. Entre tais leituras, pode-se observar que o signo da pluralidade da cidade será um elemento central na obra, exaltado em função de uma outra leitura do espaço, tendo como primeira representação desse desejo de fuga as próprias cenas de abertura e encerramento da obra.

A primeira cena da produção, antes mesmo do surgir do título e dos créditos da mesma, é a imagem de Gilberto Freyre que surge diante do espectador; já idoso, o mesmo é filmado descendo do seu carro de luxo e adentro um ambiente fechado, ao passo que é acompanhado de perto por familiares e sujeitos que o aguardam no local. A cena é compreensível quando aliamos a mesma com a que encerra a produção, que é justamente à saída de Freyre do local, que pode ser lida em seu uso pelo diretor, como uma referência a influência, que Jomard Muniz de Britto chega a chamar em seguida de “Fantasmal”, adentrando o espaço e exercendo sua influência espectral sobre o mesmo (BRITTO, 2002b, p. 181). Mas ao término do filme e seu retorno ao carro, parece significar tanto que a influência acompanhou persistentemente os espaços e o filme por inteiro, mesmo que intrinsecamente, mas também que a obra faz retrair o “fantasma freyriano”, fazendo com o que o mesmo retorne ao seu lugar de “confinamento”.

Figura 01: Gilberto Freyre adentra o espaço.



Fonte: Recinfernália, 1975.

São leituras possíveis para cenas que fogem a uma captura única, mas que resguardam a posição de seus criadores de assumir o debate, o embate cultural,

enquanto elemento participante antes mesmo de suas experimentações com a película superoitista. Após assumir o debate e os devidos créditos aos produtores, a obra se inicia com uma atenta observação de um espaço, o que seria um bar é visto sob diversos ângulos, tendo como elemento central uma televisão e o aglomerado de sujeitos que a cercam. Visto sob diversas tomadas, misturando *close-ups*, *medium shots* e *long shots*, o diretor procura capturar os rostos atentos, as vestes com repetidas camisas da seleção brasileira de futebol, os corpos mais diversos, entre crianças, adultos e idosos, o televisor os une sob a imagem da partida de futebol, sob a música de fundo sonoro na película, *Para frente Brasil*, música tema da copa mundo de futebol de 1970.

A seleção perde a copa de 1974, mas o que parece ser exaltado na película, longe de ser exatamente as partidas é, possivelmente, a expressão de um momento sociabilidade que se desenvolve sob a capacidade de aglutinar, defronte o televisor, um conjunto diversificado de pessoas. Com a junção do fundo sonoro e o *close-up* em uma “placa” com os dizeres: “Povo desenvolvido é povo limpo”, atenta-se para o discurso desenvolvimentista que atravessa o imaginário brasileiro desde governos como o de Juscelino Kubitschek (1956-1961), com o “Plano de metas” e ganhando novos traços no Regime Militar com o chamado “milagre econômico brasileiro”, tendo seu dado ápice sob o governo de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974) (NAPOLITANO, 2014, p. 101).

A ideia de tempos de “milagre econômico” evocada nessa perspectiva é contraposta na obra tanto pelo *long shot* na qual observa-se um local periférico da cidade, na qual é provável que tais sujeitos estejam ali aglomerados pela própria falta de acesso ao aparelho de televisão em suas casas; como pela cena seguinte, que se desloca do dado estabelecimento para um parque de diversões itinerante, com simples instalações, balanço, carrossel, um homem forte sem camisa a comer uma marmita, uma casa simples ao fundo, a cena se encerra com o foco na placa de trânsito que aponta a direção do centro da cidade.

Nossa terceira cena é a confusão de pessoas, carros, ônibus, propagandas que tomam a tela, o foco recai em perceber as manifestações e imagens dos cidadãos, com um jogo entre *close-ups* e *long shots*, atenta-se para as aglomerações e faz aproximações de modo a perceber diferenças entre os mesmos. Tal qual a cena do bar, a variedade, a pluralidade entre sujeitos são destacadas, mas o espaço que a envolve é economicamente diverso, fazendo com que o lado comercial ganhe destaque, seja pelos traços físicos do ambiente, como pela economia da imagem dos sujeitos, suas vestes, sua conduta, sua visibilidade, atendem a modos de comportamento próprios daquele espaço. Estabelecendo assim marcas de identidade e fronteiras, diferenças, entre os ambientes, que se matizam nos próprios corpos que os vivenciam.

Assim, observa-se de partida um questionamento social, contrapondo um discurso nacional desenvolvimentista, que toma a própria vitória da seleção brasileira de futebol em 1970, como ponto de suporte propagandístico, mas que encontra na periferia, uma outra realidade, o suposto “milagre” choca-se com aqueles que os “espera”, com a pobreza e suas mazelas, que circundam o centro das cidades. Ainda sobre o que chamamos de cena 2, no momento de deslocamento entre espaços no filme, o fundo sonoro também se altera, passando-se para a música de Alceu Valença, *Borboleta*. A mesma, utilizada na obra enquanto metáfora sobre o social, nas palavras de Fábio Leonardo Castelo Branco Brito:

A voz de Alceu Valença entoava *Borboleta*, e essa metáfora do desejo, passa a imbricar a cidade ao próprio tesão que a envolve, na forma metafórica de uma figura feminina cujos olhos de ressaca, de cigana, “oblíquos e dissimulados”, se cruzam, provocantes, com um homem de feições simples, que devora um prato de macarrão. Sendo um espaço plural, babélico, a cidade do Recife passa a se apresentar, como na canção de Alceu, ao mesmo tempo “pequenina feiticeira” e uma “feiticeira descarada”, [...]. (BRITO, 2018, p. 200-201).

Através da análise de Fábio Brito, podemos nos atentar para uma outra possibilidade da cena, o lado do desejo e sexualidade. Em sua análise, o mesmo evoca a troca de olhares, a sensualidade que se constrói em cena através dos cortes rápidos de imagem, entre o já citado sujeito forte sem camisa que está comendo sua marmita e uma mulher, que é acompanhada pela câmera em seu deslocamento de uma casa

simples até os brinquedos do parque, conduzida em seus passos pelo próprio olhar do homem, a cena ganhar ares de uma sensualidade provocante. Entretanto, a relação entre a música e os sujeitos citados ganha ainda especial contraponto, quando se observa um outro elemento, um novo sujeito em seu meio, aqui há um novo jogo de imagem, o jovem cabeludo é contraposto a um desenho de um alienígena:

Figuras 02 e 03: O cabeludo e o Alienígena.



Fonte: Recinfernália, 1975.

A ficção erótica construída na cena nos faz pensar em linhas alternativas de desejo e seu estranhamento no seio de uma moral sexual. Para entendermos melhor o que poderia significar a introdução deste terceiro elemento e seu contraponto representativo, o alienígena, pode-se recorrer à descrição feita por Edwar de Alencar Castelo Branco, sobre o que significaria ser “cabeludo” a partir dos anos 1960:

Ser cabeludo, neste momento histórico, não é, portanto, apenas fazer opção por uma estética com a qual o sujeito escolhe ornamentar seu corpo. É acima de tudo uma posição de sujeito que oferece tanto prazer quanto riscos. Usar cabelos compridos, no período, significa desinvestir na linha padrão de desejo e investir numa linha de fuga. O cabeludo é alguém que quer empreender uma fuga identitária. (CASTELO BRANCO, 2005, p. 93).

Nesse sentido a percepção de não ocasionalidade da introdução de um cabeludo na cena ganha força e pode representar a emergência de outras possibilidades de vivência do desejo, da sexualidade, ao passo que adentra o contexto da sensualidade produzida em cena, mas evoca de maneira mais precisa um “tempo de corpos sensibilizados pelas novas experiências de tempo e espaço” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 15-16), o movimento de elaboração de novas linguagens, de

outros signos culturais para dar vazão e significado à outras possibilidades de identidade que surgem no período. Todavia, essas linhas de fuga empreendidas através de elementos de resistência, como é o caso da leitura empreendida por Edwar Castelo Branco dos cabeludos, não deixa de ser acuada, marginalizada pelas expressões de poder do modelo tradicional de moral, o que possa exemplificar a introdução do alienígena “ao lado” do jovem cabeludo.

Nesse sentido, a ficção erótica construída por Jomard Muniz de Britto, nos faz pensar o espaço urbano também como lugar do imaginário, da expressão do desejo, da sexualidade insubmissa, ou, nas palavras de Margareth Rago, “a cidade, transformada num grande cabaré, é o lugar dos marginais, boêmios, prostitutas, gigolôs, ladrões e das ‘massas macambúzias’ sem rumo (RAGO, 2008, p. 242). Lugar onde convivem as “famílias tradicionais” e as “massas policiáveis”, através da obra podemos pensar em uma cidade que se desdobra em outras tantas, sempre em movimento, em intercâmbio, em fluidez, impossível de ser capturada em sua totalidade.

Tal qual o *flâneur* de Walter Benjamin (1989, p. 199), o filme avança, a câmera continua seu “passeio” pela cidade, realizando em seu trajeto a construção de uma dicotomia entre o moderno e o tradicional, entre traços de um “Recife velho” e elementos modernizantes, tendo especial expressão pela movimentação e volume de carros, assim como, pelas propagandas. O fundo sonoro corrobora tal ideiação, ao passo que serve como guia representativo das cenas, de maneira mais específica, a ausência de música, juntamente com o uso da já citada, *Pra frente Brasil*, são exemplares dos momentos onde as movimentações de sujeitos, carros e a própria ambientação do centro é requerida à captura; já a música *Borboleta* retorna quando se desloca do centro para outras zonas periféricas, sob a qual o nicho de pobreza e sensualismo ganham destaque. Por fim, uma terceira trilha sonora adentra o filme, a música de composição de Capiba (Lourenço Barbosa) e cantada por João Gilberto, *Recife, cidade lendária*, como o próprio título sugere é evocada como sugestão de espaços ligados à tradição da cidade, com destaque para os sobrados coloniais e palácios do governo.

Ou seja, a relação imagem e som, guardam profundas marcas na construção de sentido da produção, sugerindo ideias, aproximações e fronteiras entre os espaços da cidade.

Entretanto, será através do uso de *close-ups* em propagandas e letreiros de estabelecimentos que vemos uma outra forma de intervenção no espaço recifense. Esta outra releitura dos traços e espaços é empreendida pelo retorno do jogo com as palavras, apresentada pelo próprio título da produção e ganhando forma em suas cenas em torno de termos como: “O fim dos televisores frios” em diálogo com um outdoor onde se lê “preferência nacional” e “vamos limpar esse mundo” em mais um. O que nos leva a um entendimento de uma tomada de posição do diretor frente aos programas televisivos. O “quebra-cabeças” proposto as vezes pode mostrar-se de difícil compreensão ao espectador, quando se intercala focos de duplo sentido como os citados, com imagens menos claras de uma continuidade de sentido, como a cena onde se tem o diálogo entre *close-up* de um rosto de um jovem, a propaganda de um spray aromático com os termos “belo ar” e outra de um pacote de coco ralado, em dizeres “a senhora continua ralando coco?”.

A construção de sentido nessas cenas da obra é dificultada se esquecermos de um intento que atravessa a obra como um todo, que é justamente o “olhar sobre a cidade”. Mas não um olhar de captura dos “cartões postais” da cidade, mas sob o intento de perceber outras possibilidades da cidade que muitas vezes podem ser estranhas a si mesma, aos seus próprios sujeitos, cria-se assim um movimento desterritorialização sob a qual a tradição e o movimento de resgate, defesa de seus termos, dá lugar à bricolagem de seus signos, a maquinações de desejos outros (BRITO, 2018, p. 205). O jogo de palavras ganha contornos “finais” na obra, com os *extreme close-ups*:

Imagens 05, 06, 07 e 08: Nós amamos Chacrinha contra a rotina.



Fonte: Recinfernália, 1975.

Tal qual o jogo de imagem, tal como realizado entre o cabeludo e o alienígena, o “quebra-cabeças” proposto toma a figura e o programa do Chacrinha em si, ícone nacional televisivo, como representação de novas relações com a cidade, de um movimento que mesmo posto a condição de “outro”, de fronteira entre os “cidadãos de bem e os policiáveis”, procura problematizar mitos, signos, discursos, figurando,

tal como no pensamento de Antonio Paulo Rezende, enquanto “ameaça a formas de viver que se repetem, monotonamente, mas que representam a segurança de andar por territórios já conhecidos” (REZENDE, 1997, p. 58).

Nesse sentido, podemos entender tal mensagem como uma representação da “luta”, mas não em função de uma corrente partidária, metamorfoseado na ideia de Edwar Castelo Branco de “corpo-militante-partidário” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 83). Mas sim como exemplo de uma outra margem, de outras formas de investir em transformações no Brasil da época, que é através da margem cultural. Tal como vimos anteriormente, a “segurança de andar por territórios já conhecidos” é garantida pelas movimentações de poder, pela via de imposição, que se repete cotidianamente e se translada ao macro político. Portanto, evocar Chacrinha “contra a rotina” na produção, pode significar pensar o espaço e o campo cultural do período enquanto parte dessa outra margem de insurreição, de confronto, que não deixa os desejos, a sexualidade, o corpo e suas manifestações pelo espaço em segundo plano frente o cenário político, mas sim, assumindo seus corpos e elementos identitários como “armas” que incomodam, que provocam reações pela cidade.

Será através de uma estética contracultural, sintetizada sob o conceito de “corpo-transbunde-libertário” na obra de Edwar Castelo Branco (2005, p. 83-84), que os corpos “requebrantes, desbundantes, promovem não só um contraponto a ideia tradicional de militância, mas representa um esforço em produzir “outras palavras, outras políticas, novos e diferentes laços entre o *eu* e o *mundo*” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 86). Nesse sentido, o filme *Recinfernália*, enquanto elemento representativo de sujeitos que como Jomard Muniz de Britto, procuram expressar uma outra cidade dentro dela mesma, ou seja, não apenas estabelecer fronteiras entre uma “cultura tradicional” e outra marginal, entre “nós e eles”, mas dar vazão a novas possibilidades entre o “eu e o mundo”, a outras condições de existir que emergem a partir dos anos 1960.

4. Considerações finais

No presente estudo, procuramos empreender uma leitura sobre parte das movimentações culturais do Recife-PE, do entremeio entre os anos 1960 e 1970, enquanto elemento representativo do próprio cenário nacional da época. De maneira mais precisa, a proposta se desenvolve em função da análise de jornais publicados na capital pernambucana, tais como *O Lídador* e o *Diário de Pernambuco*, de modo a realizar uma introdução ao contexto político e cultural da época, com destaque para as manifestações autoritárias de defesa da moral pública. Em seguida, tomando o filme *Recinfênalia*, de 1975, como fonte, se aprofunda não nas disposições repressivas, mas nos processos de fugas identitárias, nas práticas de resistência e expressão de outras possibilidades de leitura da cidade.

Assim, deste trabalho de análise, podemos ficar com a compreensão de um Recife, que entre as décadas de 1960 e 1970, vivencia um processo de descobrimento de outras condições de existência imersas sob um mesmo espaço e tempo. O que faz com que se expressem reações das mais diversas, tanto de sujeitos que procuram a preservação de signos identitários já estabelecidos e aceitos no espaço, como de outros que procuram uma releitura da “norma”, através da criação de novas linguagens e vias de embate cultural e político no cotidiano, enquanto meio de se sentirem representados, de criar novas relações e expressões com o espaço cidadão.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz De. **Nordestino: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920-1940)**. 2º edição. São Paulo: Intermeios, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 199.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Arrecife de Desejo**. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.

_____. **Atentados Poéticos**. Recife: Bagaço, 2002a, p. 07.

_____. Crueldades e Confraternizações: Breve Ensaio de Psicanálise Selvagem. In: Dantas, Elisalva Madruga; _____. (org.). **Interpenetrações do Brasil: Encontros e Desencontros**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2002b.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Visionários de um Brasil profundo: Invenções da Cultura Brasileira em Jomard Muniz de Britto e seus contemporâneos**. Teresina: Edufpi, 2018.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e invenção da Tropicália**. São Paulo: Annablume, 2005.

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

EXEMPLAR SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES. **Diário de Pernambuco**. Recife, 02 de set. 1961, p. 10.

MANUTENÇÃO DA ORDEM PÚBLICA DURANTE OS DIAS DE CARNAVAL. **Diário de Pernambuco**. 07 de fev. de 1960, p. 11.

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

NAPOLITANO, Marcos (org.). **História do Regime militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

O HOMEM FALSIFICADO. **O Lidador**, Recife. 03 jun. 1933. p. 01.

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.

RECINFERNÁLIA. Direção: Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro. Recife, 1975. 15min. 25s. son. Color.

REZENDE, Antonio Paulo. **Desencantos modernos: histórias da cidade do Recife nas primeiras décadas do século XX**. Recife: FUNDARTE, 1997.

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

VELOSO, Caetano. Dostoiévski, Ariano e a Pernambucália. **Folha de S. Paulo**, 02 nov. 1999. Folha Ilustrada. Disponível em:
<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0211199915.htm>>. Acesso em: 04 jul. 2022.