

“LUTAR COM O SUPER-8 É LUTA MAIS VÃ”: *O PALHAÇO DEGOLADO* (1977) OU A MAQUIAGEM SORRIDENTE DE UM CORPO SEM CABEÇA

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito¹

RESUMO: Este artigo discute as condições históricas nas quais o professor, poeta e filmmaker pernambucano Jomard Muniz de Britto elabora o filme *O Palhaço Degolado*, de 1977, bem como tal exemplar da produção no formato super-8 realizada naquele espaço representa sua época. Partindo de um referencial teórico constituído a partir de autores tais como Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault e Paul Veyne, o texto apresenta perspectivas de análise do filme, observando criticamente tanto os discursos lançados de forma textual quanto a dimensão performática da estética de Jomard, estabelecendo esgrimas constantes com a intelectual de seu tempo, notadamente com Gilberto Freyre e Ariano Suassuna.

PALAVRAS-CHAVE: História. Cinema. Super-8. Pernambuco. Jomard Muniz de Britto.

ABSTRACT: This article discusses the historical conditions in which the professor, poet and filmmaker from Pernambuco Jomard Muniz de Britto elaborates the film *O Palhaço Degolado*, from 1977, as well as this example of the production in the super-8 format held in that space represents his time. Starting from a theoretical framework constituted by authors such as Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault and Paul Veyne, the text presents perspectives of analysis of the film, critically observing both the speeches launched in a textual way and the dimension performance of Jomard's aesthetics, establishing constant fencing with the intellectual of his time, notably with Gilberto Freyre and Ariano Suassuna.

KEYWORDS: History. Movie theater. Super-8. Pernambuco. Jomard Muniz de Britto.

Introdução – Um palhaço entre Narciso e Nosferatu

Um barulhento palhaço saltita, ao som de acordes circenses, em frente à Casa de Cultura, antiga Casa de Detenção, em Recife (PE). Bate palmas, como se chamasse seus habitantes. Clama por seu patrono, Gilberto Freyre – “mestre” Gilberto Freyre –, em nome do qual anuncia, também, outros nomes do contexto intelectual nordestino: Ariano Suassuna, Joaquim Nabuco, João Cabral de Mello Neto, Guimarães Rosa – homens “nordestinados” à manutenção do Brasil como uma poética província tradicional. Entre sátiras ferinas e cores fortes, muito recorrentes no já clássico teatro mambembe, o palhaço indaga, matreiro: Onde escavar, no Nordeste, as mais legítimas raízes da cultura brasileira? O que temos em comum com a nostalgia dos meninos de engenho?

¹ Doutor em História Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e Professor Assistente do Departamento de História da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Docente do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil (UFPI / PPGHB).

A narrativa acima poderia ser uma sinopse de *O Palhaço Degolado*, filme experimental que Jomard Muniz de Britto produziria em 1977, fazendo uso da tecnologia do super-8. Trata-se, provavelmente, da parte mais proeminente de sua vasta produção superoitista, na qual, ao abrir uma série de veias problemáticas na configuração histórico-cultural do Brasil, estabelece uma prática pouco usual de nossa tradição: lançar um questionamento a respeito de diversas matrizes que compõem uma suposta identidade nossa, uma pedra angular de nossa imagem ante o mundo. Atentando contra um escopo cristalizado de concepções nacionais, o filme buscar atingir, ao mesmo tempo cirurgicamente e a tiros de canhão, a espinha dorsal no modo de ser e pensar o Brasil. Estabelece uma ruptura com o que há de conservador na cultura nordestina e nacional, forja uma arma com a qual arranca do antigo o novo, usando as mesmas cores – fortes – com a qual se pintou um Brasil imaginoso, e funda, dessa maneira, uma concepção de nação não menos colorida, mas estilhaçada, fragmentada, aberta para o porvir.

A figura do *palhaço degolado*, inventada e performatizada por Jomard Muniz de Britto, poderia ser comparada a de outros arquétipos de uma modalidade bastante particular de produção e divulgação de películas. Junto a ela poderiam ser elencadas a imagem de Nosferatu, o vampiro soturno interpretado por Torquato Neto, que perambula durante o dia pelas praias cariocas, ou mesmo a do *serial killer* que assassina transeuntes por uma cidade brasileira de médio e grande porte. Junto a elas, a própria imagem de Narciso, emblemático personagem da mitologia grega, apaixonado pela própria figura refletida na água, ajuda a desdobrar a maneira como, entre as décadas de 1960 e 1970, foram fabricados arquétipos que demarcaram lugares de fala naquilo que seria chamado de cinema brasileiro moderno, especialmente através da figura de Glauber Rocha, que buscou capitalizar em torno de si os discursos que instituíam e nomeavam esse dito cinema. Vivia-se, naquele momento, uma intensa discussão em torno da modalidade fílmica à qual se encontravam vinculados sujeitos tais como Gustavo Dahl, Antonio Calmon, Torquato Neto, Arnaldo Jabor, Walter Hugo Khouri, Geneton Moraes Neto, Ivan Cardoso, Roger Sganzerla, Cacá Diegues, Julio Bressane, Leon Hizsmann, o próprio Glauber Rocha e tantos outros. Principalmente, a discussão girava em torno do que demarcaria o lugar do cinema enquanto forma de vislumbrar a sociedade e a cultura brasileira, aos olhos do Brasil e do mundo.

Arquétipo singular criado por Jomard Muniz de Britto, embora remeta aos espetáculos circenses da Europa elisabetana, a figura do *palhaço degolado* pode ser vista como uma *identidade intervalar*, dimensão que o torna um *signo*, na medida em que arranca o ato de pensar de uma posição imóvel, e instaurando novas invenções, fabricações, decifrações (CASTELO BRANCO, 2009, p. 07). Forjada entre esses tantos emblemas de um chamado *cinema brasileiro*

moderno, parece guardar consigo o desejo de Narciso de ver-se refletido no espelho, mas também, contraditoriamente, o horror de Nosferatu de ver a luz do dia. Vampiro vaidoso, quer mostrar-se, grita para chamar atenção à sua presença, ao mesmo tempo em que se esconde por trás da maquiagem e da fantasia de figura do circo. Estranhamente – estranheza que aos poucos se esmaece se consideramos uma série de questões das quais tratarei aqui – essa discussão, que problematiza os tropos construídos para um dado cinema brasileiro, ou mesmo aquela que problematiza os experimentalismos fílmicos² e seus arquétipos em várias partes do Brasil, parece deslocar uma série de produções fílmicas que se deram no espaço cultural pernambucano. Não procuro aqui dizer que o experimentalismo pernambucano foi procrastinado, ante produções tais como a baiana, a paraibana ou a piauiense, que, assim como elas, rompiam com a centralidade da Boca do Lixo, reduto do experimentalismo fílmico paulista³, mas é caro observar que sua configuração guarda consigo uma lógica bastante particular, inclassificável em termos de outras tantas formas de pensar tais práticas. Diferente do que se percebia, por exemplo, na estética do chamado Espectro Torquato Neto em Teresina, cujo objetivo da produção fílmica era, em grande medida, dar a ler a cidade e às práticas cotidianas *outsiders* de uma parcela de sua juventude, ou do super-8 paraibano, que, potencializando esses elementos, também evidenciava forte debate de identidades de gênero, grande parcela dos filmes experimentais produzidos no âmbito pernambucano tinham como tema as disputas simbólicas em torno do objeto cultura brasileira, e da busca pela afirmação ou desconstrução de uma identidade nacional.

A partir desse pressuposto, é possível afirmar que as imagens elaboradas a partir do experimentalismo fílmico de Jomard Muniz de Britto são, portanto, instauradoras de um novo *regime de visualidade* (LOPES, 2011), uma vez que este tenta, a partir delas, questionar o tom de certeza que, via de regra, ocupa as discussões sobre o ser da cultura brasileira, e as tentativas de conformação desta como uma obra de arte, em seu sentido estrito. Na medida em que busca,

² Utilizo aqui o conceito de *experimentalismo fílmico*, ao invés de *cinema marginal*, na medida em que compreendo, a partir da leitura de Rubens Machado Júnior, que, diferentemente do cinema marginal, que propunha uma estética de vanguarda, esta modalidade de fazer filmes buscava, ao contrário, uma tentativa de desmembrar a noção de cinema, de autor e mesmo de arte. Em sua análise do filme *O Pátio*, de Glauber Rocha, produzido entre 1957 e 1959, o autor propõe que “estes filmes não podem ser confundidos com o Cinema Marginal nem com o Cinema Novo, mesmo quando neles se inspiram: são uma terceira vaga, marcada pela busca da diferença. Ainda que pós-utópicos, os superoitistas trazem uma clara aspiração politizante, e são em seus extremos de virulência a máxima repercussão colhida pela Estética da Fome.” Ver: MACHADO JÚNIOR, Rubens. *O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma História das vanguardas cinematográficas*. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009. p. 18.

³ A expressão “Boca do Lixo” seria endereçada ao grupo de produtores de filmes da periferia de São Paulo a partir do discurso policial das décadas de 1960 e 1970, que os percebiam como subversivos à tentativa de disciplinação da cidade.

nos diferentes filmes experimentais que elabora – tais como *Recifernália* (1975), *O Palhaço Degolado* (1977) e *Inventários de um Feudalismo Cultural Nordestino* (1978), dentre tantos outros – despir-se dos dispositivos de coerção social que o envolvem para vestir-se de si mesmo, transformando-se em um outro de si mesmo (LARROSA, 2013), este palhaço propõe, no reverso das certezas, estabelecer um discurso do incerto, do constantemente colocado em xeque. Utilizando o super-8, filme de espessura fina, comercializado pela Kodak e popularizado na década de 1970, a princípio um instrumento de filmagem de eventos familiares, evoluindo para seus usos políticos nas mãos de jovens no Brasil inteiro, aquele que se vestiria de palhaço buscava, portanto, deslocar-se da ideia de arte como um objeto circunscrito em uma certa ordem, mas sim observando-a “algo como uma expansão líquida ou aérea – uma nuvem sem contornos que passa acima dele mudando constantemente de forma” (DIDI-HUBERMAN, 2013).

A aparente inocência que parecia existir em torno do super-8, em seu uso doméstico, se revestia em usos menos inocentes nas mãos de artistas e ativistas culturais em todo o Brasil. No caso pernambucano, a proposta de um debate em torno da nomeação da cultura brasileira apontaria as divergências em torno das quais Jomard Muniz de Britto centralizaria sua atuação como *filmmaker*, e que ganharia, em contrapartida, críticos de grupos tais como os armorialistas, ligados a Ariano Suassuna, que partiriam em uma cruzada cujo cenário seria, também, os super-8 milímetros que pretextavam a rebeldia e o vampiro-narcisismo do palhaço. Nessa perspectiva, narrarei/discutirei três filmes do espectro jomardiano, como se estes se processassem numa sequência, compondo um longo curta-metragem. Narrarei também a partir do vislumbre das peripécias jomardianas, que perceberei como um sujeito expresso de maneiras diferentes nos três filmes: um sujeito incógnito no primeiro, um sujeito evidente no segundo e um sujeito metamórfico no terceiro, de forma a percebê-lo como um arquétipo onipresente na filmografia que aqui será discutida. Em comum, todas essas manifestações em super-8 buscam desmontar os discursos que exaltam festivamente a Ilha Brasil, outrora definida pela linha evolutiva traçada para a cultura brasileira. Tentando colocá-la aos pedaços, Jomard Muniz de Britto engendrará uma guerra de guerrilha, cujas armas são, por um lado, a parafernália técnica de uma câmera caseira; por outro, maquiagem, roupas coloridas e um sorriso nos lábios.

***Urdrigrudi* nos trópicos de pernambucâncer: aventuras de um palhaço degolado**

*Mestre Gilberto Freyre!
Muito bem situado nos trópicos.*

*Casa-Grande, alpendres, terraços,
quarto e sala, senzala!
Senzala?
Mestre Gilberto Freyre! Senzala?
Casa-Grande de detenção da cultura.
Muito bem situada nos trópicos,
Tristes trópicos... (BRITTO, 2013)*

Um pequeno fragmento e uma gama de significados possíveis de serem desdobrados. O ano era 1977, dois após a finalização do primeiro super-8 que os cineastas pernambucanos Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro juntamente dirigiam. Se no primeiro, *Recifernália*, Jomard Muniz de Britto permanece implícito, como se estivesse se esgueirando pelo Recife e por seus arrecifes de desejos tão distintos, agora ele deseja aparecer, dar-se a ver. A evidência da figura do palhaço é a marca das primeiras cenas de *O Palhaço Degolado*, provavelmente o mais conhecido exemplar da filmografia superoitista pernambucana, uma vez que expõe, de maneira mais efetiva, as principais fraturas da cultura local e pretensamente brasileira. Por um lado, o próprio filme se expressa como atrativo, por metaforizar-se a partir das alegorias circenses, sendo um chamariz para seus espectadores, críticos ou admiradores. Por outro, Jomard, ao travestir-se, maquiar-se, performatizar seu próprio corpo, ganha, nesse exemplar do super-8, pela primeira vez, a própria configuração de um estandarte da guerrilha contra as diversas cristalizações da cultura brasileira. É, pois, em *O Palhaço Degolado*, que o professor e filósofo transforma a si mesmo em uma contravenção cultural, em um atentado, um sujeito metafórico que procura insistentemente fugir do próprio rosto (SANT'ANNA, 2008, p.87), revelando-se como um conformador de sentidos outros, incômodos, que passam a exercer de forma ainda mais clara a necessidade, já apontada em *Recifernália*, de “sangrar os monstros” patrimonializados dessa cultura.

É evidente, portanto, que Jomard Muniz de Britto passa, nesse exemplar, a assumir de maneira mais efetiva uma postura de escárnio. Nas roupas de palhaço, e, mais ainda, em sua maquiagem, torna aparente que ali existe um outro de si, alguém que compreendeu a lição de que é preciso “se estar à altura das palavras que digo e que me dizem”, que se faz necessário “se fazer continuamente com que essas palavras destroem e façam explodir as palavras preexistentes” (LARROSA, 2013, p. 40). Em sua maquiagem se expressa um sorriso pintado, aparentemente inocente, revelando uma condição inerente ao ser palhaço, e que, nada ingenuamente, é adotada e radicalizada na performance jomardiana: seu sorriso é jocoso, impreciso, com alto teor de ironia. Tal como expresso no poema de Jim Morrison, na série *The Lords*, publicada em 1969, seu sorriso é como um espelho que não se atravessa e uma janela

pela qual não se mergulha (MORISON, 1994). É, semelhante ao que aponta Durval Muniz de Albuquerque Júnior a propósito de Michel Foucault, com esse sorriso, tal qual o de Mona Lisa, personagem do famoso quadro de Leonardo da Vinci, que Jomard, na guerrilha semântica que produz no filme, estabelece uma leitura contra-histórica da cultura brasileira – afirmação que se sustenta na medida em que se percebe, em seu discurso, elementos de uma história praticada com ironia que “tudo torna relativo a um dado tempo e a dadas condições sociais, destrói todos os elementos de transcendência, afirmando a historicidade de todas as coisas, inclusive da própria história que se escreve” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 187-188).

Diante do exposto, cabe adentrar, agora, em algumas questões inerentes ao próprio filme. Sua abertura, que aparece no fotograma abaixo, bem como a música entoada ao fundo indicam que se trata de um filme cuja narrativa seguirá os tropos discursivos do teatro mambembe. Uma lona de circo vermelha com o céu e nuvens ao fundo, aparentemente desenhada sobre papelão, se expõe no cartaz em que aparecem os créditos da película, seus autores, seus colaboradores e o seu próprio título. Fica evidente, nas cores expostas, com forte tom avermelhado, que não há uma preocupação em manter-se um clima ameno: a função da cor parece ser exatamente a da provocação, a da agressão dos sentidos, a de tomar de assalto o espectador. À medida em que a imagem e os créditos avançam, a música mambembe, alta, quase escandalosa, vai conformando o cenário que a película ganhará.



Figura 01: Cartaz de abertura do filme *O Palhaço Degolado* (1977).

Toca uma sineta e a música dá lugar à batida de palmas do palhaço. Sua indumentária remete à configuração estética de um personagem arquetípico, o *clown*, oriundo das artes de palco britânicas, mais especificamente do teatro de moralidades inglês da segunda metade do

século XVI (BOLOGNESI, 2003, p. 62). Na forja de um “corpo-clown”, com “mãos, braços e pernas desviantes” (SANTOS FILHO, 2012), o personagem assume uma figura que transborda as barreiras das temporalidades, deslocando-se, como uma espécie de fantasma, para a cidade do Recife dos anos 1970. A primeira imagem, descrita na intrusão que abre esse capítulo, lança o autor-personagem no cenário que o mesmo tomará como lugar de aprisionamento da cultura brasileira. A Casa de Cultura do Recife, anteriormente utilizada como casa de detenção, transforma-se para o palhaço na Casa-Grande de Detenção da Cultura, espécie de bricolagem irônica que a aproxima tanto da ideia de aprisionamento, vigilância e punição daqueles que desobedecessem as ordens do “mestre” Gilberto Freyre, quanto da imagem da casa-grande, tão propalada da obra do referido “mestre”. Trata-se de um espaço amplo, que guarda ainda certa imponência, semelhante à de seu patrono, que aparecia em *Recifernália* com um ar de simpatia habitual de um “bom velhinho”, o oposto da identidade que Jomard, futuramente, arrogaria para si mesmo. É ali na casa-grande que o palhaço vislumbra a existência de sua antípoda, a senzala, a outra dimensão dos *tristes trópicos*, clara alusão deste à obra escrita pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss em 1955, pela oportunidade de sua viagem e estada no Brasil, na qual foi professor visitante da Universidade de São Paulo.

A remetência a Freyre e Lévi-Strauss, notadamente dois nomes de peso no cenário intelectual brasileiro e mundial, é arrombada pela disritmia do palhaço, que termina por atingir a ele próprio, na medida em que se afasta dos referenciais aos quais se ligava no passado. Ao contrário do tom cerimonioso com o qual, via de regra, são tratados os intelectuais, ele não apenas se veste de maneira extravagante, mas pula, grita, incomoda, bate palmas, rompe com a fleuma silenciosa. Como mostram os fotogramas abaixo, na qual o palhaço aparece em frente à Casa-Grande de Detenção da Cultura, sua postura é teatral, e seu tom, falsamente respeitoso, esconde por trás de si um desejo de promover uma rachadura nas coisas e nas palavras, nas relações tradicionais e institucionais construídas entre saber e poder, entre as dimensões do visível e do enunciável e as diferentes relações de força (DELEUZE, 2013, p. 120), rompendo, assim, com a distância estabelecida entre o intelectual e o povo.



Figuras 02 e 03: O palhaço bate palmas, corre, pula e grita pelo “mestre” Gilberto Freyre.

Ao contrário de *Recifernália*, em que os significados eram capturados apenas pelas sensibilidades do ver e sentir as imagens e sons, *O Palhaço Degolado* transborda em palavras. A tagarelice do palhaço faz com que esse se exponha, de maneira a troçar com os estandartes de seu tempo, suas opiniões, marcadas pela ironia e pelo ressentimento, e, reforçada pelo *mise en scène*, extrapolando a barreira entre o personagem e o sujeito que escreve ou dirige. A face narcisística do personagem transborda, na medida em que ele rompe com a *imagem de representação*, aquela que tem por base algo que se coloca externo ao corpo, e assume uma atitude performativa, que lhe produz o sentimento de exotismo, mas, ao mesmo tempo, lhe confere autenticidade (PISCITELLI, 2002). Rompendo a barreira do personagem clássico, espécie de “vetor da verdade psicológica e social, meio de exploração do real” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 140), o palhaço e Jomard, seu criador e performer, se confundem, na composição do que podemos chamar de um *cinema de artista*, que pode ser compreendido como “uma soma de duas linguagens específicas, a do cinema propriamente dito e das artes plásticas que, pela fusão de dois media acabaria por se configurar na terceira linguagem, particular e autônoma” (CANONGLIA, 1981, p. 11).

Voltemos para as cenas do filme. A sequência seguinte leva o palhaço para dentro da dita Casa-Grande de Detenção da Cultura, na qual ele adentra e age como se estivesse em sua própria morada. É importante ressaltar, nessa atitude performática do arquétipo construído por Jomard Muniz de Britto, que essa casa, bem como outros tantos signos e metáforas de uma cultura brasileira conservadora, embora se tornem objetos das suas esgrimas, guardam forte presença de memória e saudade, mesmo naqueles que a afrontam. Seja como uma espécie de *lugar de memória* (NORA, 1993), onde o conforto terno da infância nos soca o estômago, seja como um *ritornelo*, apresentando-se como um espaço de afago, de afeto, de segurança, pleno de um passado imemorial e doce, onde as palavras ainda pareciam ser condutoras de uma verdade eterna, imutável, impassível de problematizações. Numa sequência em plano

americano, na qual o personagem é enquadrado apenas parcialmente, o palhaço aparece sentado à mesa, olhando diretamente para o espectador. Parece ser uma forma de expor-se diretamente aos seus desafetos e aos seus ressentimentos, como se aquela fosse uma mesa nas quais as cartas fossem colocadas sinceramente, olhos nos olhos. Ali, o personagem passa, mais uma vez, a lançar palavras sobre Gilberto Freyre e o “encarceramento” da cultura nas grossas e sombrias paredes da antiga casa:

Democracia racial, a seu modo
Morenidade, brasilidade, a seu modo
Luso-tropicologia, a seu modo
Regionalismo ao mesmo tempo modernista
& tradicionalista, a seu modo
Relações entre política e tecnocracia, a seu modo
Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais,
pesquisas sociais a seu modo.
Anarquismo construtivo, a seu modo
não é, Glauber Rocha?
Democracia relativíssima, a seu modo (BRITTO, 2013, p. 46-47).

Nessas palavras, o palhaço passeia por uma série de expressões que atravessam diretamente a obra-prima de Gilberto Freyre. Seu tom, ao mesmo tempo irônico e denunciativo, exprime seu desejo de questionar a história da cultura brasileira a partir de uma outra perspectiva. Tendo buscado interpretar o Brasil, tal como analisei no primeiro capítulo, a partir de uma lógica das ciências sociais norte-americanas, a sociologia freyreana estabeleceria um discurso sobre a modernidade brasileira a partir de uma lógica regional, “à sua maneira ou ao seu modo”, sem, no entanto, romper totalmente com os discursos intelectuais produzidos em outros espaços do Brasil, tal como o Modernismo de Mário e Oswald de Andrade. Como é ressaltado na fala de Jomard, é interessante notar que há, em ambos os casos, uma adesão às chamadas “vanguardas europeias”, que pipocavam já nos primeiros anos do século XX, embora essa apropriação se processasse de maneiras diferentes. Se, de um lado, o discurso do nacional tomava o cosmopolitismo trepidante de São Paulo como sendo sua referência, de outro, esse se desdobrava da necessidade de apropriar-se dessas “vanguardas” de forma a valorizar as questões locais. Assim como coloca a pesquisadora Moema Selma D’Andrea, trata-se de uma produção de sentidos que, buscando conformar uma identidade nacional, trazia a consciência de uma modernidade nova para o país. Essa ideia de modernidade, no entanto, passa pelo questionamento de Jomard na medida em que essa se pauta em um ideal de aristocracia, que,

no entanto, se apresenta de forma diferente para cada um dos intelectuais, apontando aí, para D'Andrea, sua diferença central:

Portanto, o conceito aristocrático – seja de espírito, ou seja de estirpe – é um ponto de acordo na divergência de Gilberto Freyre com o modernista Mário de Andrade. A divergência reside na escolha do modelo: Gilberto Freyre abraça a “aristocracia improvisada do império” ligada ao colonizador, “ao império dos plantadores de cana” e a de Mário a aventura bandeirante, mameluca, dos paulistas quatrocentões (D'ANDREA, 2002, p. 108).

Esse vínculo com uma cultura aristocrática, com constantes remissões ao alpendre da casa-grande, expressa-se também na denúncia de Jomard às diversas ligações políticas e institucionais promovidas por Gilberto Freyre, especialmente após a eclosão do golpe de 1964. O Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, exemplo de instituição de fomento e valorização das tradições no espaço nordestino, aparece na fala de Jomard, que insinua a sintonia fina entre a entidade e o Mestre de Apipucos, um de seus principais patronos, naquela época já ocupando lugar privilegiado em espaços tais como a Universidade Federal de Pernambuco e o Conselho Federal de Cultura, através de eventos da natureza do Seminário de Tropicologia, tal como apontei no início do trabalho. Na fala do palhaço, a contradição central da sociologia freyreana se apresenta justamente no paradoxo entre a escrita ousada, “libérrima”, permissiva, e o conservadorismo político, elitista, escondido por entre as dobras dos corpos e desejos de negros e brancos, tão evidenciados nas linhas lascivas de seu *Casa-grande & senzala*.

É importante ressaltar, também, o atravessamento da ideia de saudade, tanto na historiografia produzida por Gilberto Freyre quanto na fala e na performance do palhaço. Se da parte de Freyre havia a saudade do passado, a saudade do engenho, a saudade de um tempo em que as relações de classe eram naturalizadas, postas, parte de uma cultura dominante, da parte de Jomard parece haver uma estranha saudade de sentir saudade, um ressentimento por ter sido colocado no ostracismo da ideia dominante de saudade, que imperava na cultura brasileira e nordestina. Por um lado, na medida em que tenta questionar a linearidade produzida para a história da cultura brasileira, Jomard recusa que é saudoso, tenta contar sua história negando ser nostálgico, buscando ter mais atenção ao presente e ao futuro. Por outro, no entanto, seu fazer é pleno de passado, de uma saudade não admitida, de uma saudade que ele esconde por trás de sua roupa e de sua maquiagem de palhaço. A postura de *clown*, que ao mesmo tempo se configura como uma postura vampiresca, tenta, renitentemente, dar à sua crítica um tom racional, que liberte seu discurso do lugar da nostalgia. No entanto, como é comum quando

tratamos de algo presente em nós, ele recai fatalmente na assombração de um tempo vivido, de um espaço de experiências, que, se não é seu, o atravessa também, o afeta, e, entranhado em sua carne, o incomoda, o penitencia, o faz desejar libertar-se (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2014, p. 19-20).

Mas o que faz o palhaço naquele lugar, além de denunciar seu patrono? Pode-se entrever em sua atitude diversas outras vontades de verdade (FOUCAULT, 2012). Há, como aponta George Bataille, uma necessidade humana de, no ato do sacrifício, restituir o mundo sagrado daquilo que o uso servil, mundano, profanou. Nesse sentido, o ato de sacrifício, de imolação, aparece como uma tentativa de destruir o outro enquanto coisa, restirando-a do mundo utilitário e fazendo-a transcender. Quando observamos as tentativas de patrimonialização da cultura brasileira à luz das análises apontadas por esse estudioso, percebemos que a atitude do palhaço vem, nesse sentido, promover uma ação inversa: sua esgrima atenta contra a ordem divina, canonizada, que se impôs sobre a cultura brasileira e nordestina, buscando reverter o mundo sagrado em um mundo das coisas, reduzi-lo à ordem real, à sua “pobreza”, ao seu devir menor.

Essa tentativa de dessacralização das coisas, de sua redução à ordem do real, aparece, pois, em algumas atitudes performáticas do personagem, como, por exemplo, o ato de deitar-se, de forma espreguiçada, *a la vonté*, sobre uma das cadeiras da antiga mobília que, igualmente, se mantém no local como um lugar de memória. Ali, passa a tomar, em tom performaticamente contemplativo, as lembranças gastronômicas da casa-grande: “Ai, que saudade dos quitutes e dos quindins preparados pelas sinhaninhas formosas em seus engenhos e pelas piedosas freirinhas em seus conventos”, fala o palhaço. Afinal, diz ele, um povo, na essência pretendida, “só se conhece e se preserva pela sua cozinha” (BRITTO, 2013). Trata-se de uma remetência à própria dimensão gastronômica que tinha a obra de Gilberto Freyre, tanto em sua dimensão sociológica quanto no já comentado *Manifesto regionalista*, que publica efetivamente em 1952, dimensão que levaria seu primo, João Cabral de Mello Neto, a tê-lo provocado, dizendo ser ele produtor de uma “sociologia de sobremesa” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008). Em seguida, o palhaço desaparece da tela, deixando claro que ele percorre aquele espaço não como um sujeito qualquer, mas fantasmagoricamente, como um espectro. Assim como fica expresso nas figuras, o palhaço se serve do espaço, praticando-o de maneira tática (CERTEAU, 2012), uma vez que age na contramão da ordem, revertendo o consumo normativo e promovendo sua fratura.



Figuras 04 e 05: O palhaço deitado na mobília da Casa Grande de Detenção da Cultura, e, em seguida, desaparecendo dela.

Como fica evidente, tanto nas imagens quanto no roteiro de *O Palhaço Degolado*, o tropo discursivo da ironia o atravessa por inteiro. Em cada palavra ou atitude performática do palhaço há a presença de um tom satírico, na medida em que adota o ceticismo de sempre admitir que seus interlocutores, afetos e desafetos, desejam dizer alguma coisa para além do que aparentemente dizem, ou então que não dizem o que realmente querem dizer. Sua tentativa de promover uma desconstrução, de desdobrar as vísceras daqueles que desejavam traçar uma linha evolutiva para a cultura brasileira, de desordenar a narrativa meta-histórica que se configurara a respeito dela, incide num desejo punjante de promover uma arqueologia da cultura brasileira. Esse desejo aparece claramente na cena seguinte do filme, onde, numa sequência em *contra-plongé*, o palhaço começa a questionar:

Onde escavar no Nordeste
as mais legítimas raízes da cultura brasileira?
Raízes da cultura?
Isso é ou não é complexo de intelectuais?
Tanto faz no Sul como no Norte.
Elegia para uma região. Religião?
Paixão, economia, desenvolvimentismo?
Filosofia, ideologia?
O que temos em comum com a nostalgia
dos meninos de engenho?
O que sobrou da Bagaceira?
Para os ultra-dependentes
Filhos de quem? De Kennedy?
Ou do Castelo Malassombrado?
Nordestinados: de todas as assombrações.
e sertanejos de ficção.
Muita ficção nas pedras e pedradas do Reino.
Nossas vidas secas... encontrar o sonho
Da grande cidade? Ou o medo de sempre
Ou a auto-censura?
Dez anos depois, as manhãs de liberdade

E as manhas do li-be-ra-lis-mo insistem
Em dourar as pílulas
de nossas ilusões televisivas.
A praça é do povo como o céu
é dos poetas populistas?
Dos líricos burocratas?
Dos intelectuais funcionários públicos,
dos épicos nordestinados,
dos sertanejos de ficção?
Diarreia da classe média ou
Derrame do populismo? (BRITTO, 2013)

Nessa sequência, Jomard Muniz de Britto age enquanto uma *máquina de guerra* (DELEUZE & GUATTARI, 2012), atacando duplamente a proposta freyreana de pensar o Brasil e sua cultura. Destroça os discursos que inventam a Ilha Brasil, primeiro, ao questionar o método adotado por Freyre, centrado, em larga medida, na antropologia estruturalista, base teórica central de seus professores na Universidade de Columbia. Não é de admirar que seja justamente essa vivência universitária de Freyre nos Estados Unidos que também tenha se tornado um ponto de crítica do palhaço, ao ver em sua escrita, pretensamente nacionalista, um esmaecer de um esforço cultural eminentemente regional, como dispostos nas obras *Meninos de engenho*, de José Lins do Rego, *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, *Nordestinados*, de Marcus Accioly e *Elegia para uma re(li)gião*, de Francisco de Oliveira, em favor da influência norte-americana, metaforizada na expressão “filhos de Kennedy”. Se essas três obras, assim como a produção histórico-sociológica de Freyre, ou mesmo a literatura denunciativa de Graciliano Ramos e a poesia de Manuel Bandeira, também subliminarmente citadas, contribuem de maneira muito semelhante para um processo de invenção discursiva da região Nordeste, Freyre traz para essa invenção o elã academicista, dotando-o de um elitismo a mais, além da própria vivência casa-grande que o afetara de forma semelhante aos outros.

A busca pelas “raízes da cultura”, esse “complexo de intelectuais do Sul e do Norte” parece, nas palavras ferinas do palhaço, aproximar Freyre de um outro intelectual pernambucano, mas que, no entanto, construía sua vida acadêmica no Rio de Janeiro: Sergio Buarque de Holanda, autor de *Raízes do Brasil*. Nesse sentido, a crítica do palhaço se volta, mais diretamente, às diferentes tentativas de canonização e linearização de nossa cultura, esforço tão presente desde os acordes modernistas, mas que, nos anos 1930 e 1940, tornara-se objeto não apenas do desejo intelectual ou de uma política cultural, mas de uma necessidade exacerbada de raízes, um desejo quase edipiano de encontrar o pai, sem, no entanto, desejar eliminá-lo. De maneira semelhante, o aproximar de um outro nordestino, talvez o desafeto que mais tenha mobilizado a produção superoitista jomardiana: Ariano Suassuna, em cuja

dramaturgia emergem os personagens aos quais, indiretamente, ele também se refere: os “sertanejos de ficção”, tais como João Grilo e Chicó, do *Auto da Compadecida*, ou Pedro Diniz Quaderna, protagonista do *Romance d’A Pedra do Reino*, em torno dos quais se desdobraria a configuração mais efetiva da inventada Ilha Brasil e do seu sertão ao mesmo tempo medieval e colonial.

Essa é a deixa para que a sineta toque novamente, e os canhões do palhaço se voltem, agora de forma direta, para Ariano Suassuna. Sua voz se agudiza, e a câmera, em *plongé*, focaliza na sua figura, então capturada numa angulação que lhe sombrifica, dando-lhe o tom de *noir*. Há, nessa forma de tratar a imagem, uma tendência a evidenciar o sombrio, numa relação de claro e escuro, na qual ou o personagem ou o cenário é colocado contra a luz. No caso de *O Palhaço Degolado*, esse recurso estético propicia uma valorização do cenário frente à submersão do personagem, que fica, portanto, implicado nas sombras. Aqui, mais uma vez, se conforma uma tentativa de dar ao palhaço um tom espectral, o que o aproxima da maquiagem paródica de Nosferatu, o vampiro, como já dito, um dos primeiros ícones da filmografia superoísta no Brasil. Escondendo-se nas trevas, o personagem passa a irromper em novos gritos. Sua voz se agudiza, e ele começa a clamar por seu outro “mestre”: “Mestre Ariano Suassuna! Mestre Ariano! Mestre Armorial!” (BRITTO, 2013).

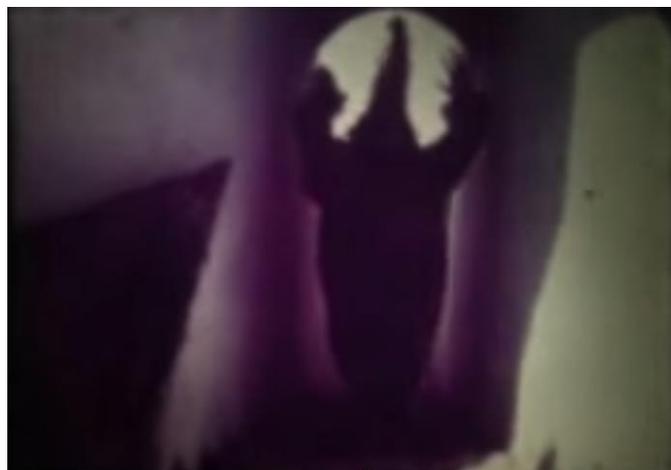


Figura 06: O palhaço, em imagem *noir*, começa a clamar por Ariano Suassuna.

É fato, tal como registrei no primeiro capítulo, que em 1976, ano anterior ao lançamento de *O Palhaço Degolado*, Ariano Suassuna havia lançado o *Manifesto armorial*, espécie de reação dele, juntamente com um grupo de intelectuais pernambucanos, muitos remanescentes fiéis do Movimento de Cultura Popular, às iniciativas tropicalistas que eclodiram na cidade do Recife, capitaneadas por Aristides Guimarães, Celso Marconi e Jomard. Tendo recebido apoio de ampla parcela da intelectualidade nordestina, o chamado Movimento Armorial encontraria,

no entanto, uma leitura impiedosa por parte do filmmaker, que enxergaria no movimento uma iniciativa reacionária de, assim como fizera Gilberto Freyre, cristalizar a cultura brasileira sob uma ótica romançal. É isso que ele diria na continuidade de seu discurso, quando chega ao topo da Casa-Grande de Detenção da Cultura, e passa, lá de cima, a olhar para a cidade do Recife:

- “Como é dura a vida do colegial
começar o ano com lápis de classe
assinando os brasões e
suas armas armoriais...”
E TUDO, pela força dos brasões familiares
e dos poderes oficiais,
TUDO pode transformar-se em armorial...
Céus armoriais
Astrologia armorial
Literatura de cordel armorial
Povo, povo, povo armorial
Ioga armorial
Empreguismo armorial
Sexologia armorial
Subvenções armoriais
Sobrados & Mocambos, quem diria, armoriais
Megalomania armorial
Piruetas armoriais
Dança armorial :
como é mesmo profa. Flávia Barros,
a referência armorial?
(Quem sabe é a Maria Paula?)
Heráldica e Ministérios armoriais
Onça armorial
O Príncipe dos príncipes, Estética, Metafísica...
Capibaribe armorial, Capiberibe armorial.
Orquestral, não!
Orquestra romançal! (BRITTO, 2013)



Figuras 07 e 08: Os “brasões armoriais” e o palhaço contemplando o Recife.

Tanto no trecho quanto nas imagens, o profundo conhecimento do palhaço sobre a filosofia e a extensão alcançada pelo Movimento Armorial se reveste numa pontuação escarnada de suas muitas dimensões. Destaca figuras tais como Flávia Barros e Maria Paula Costa Rêgo, figuras importantes do Balé Armorial do Recife. Fica evidente que, para ele, parece existir um esforço de “armorialização do Nordeste”, de forma a tentar contemplar toda e qualquer iniciativa cultural, toda e qualquer simbologia, toda e qualquer gesto local como sendo uma iniciativa, uma simbologia e um gesto armoriais. Ou seja: para Jomard, falando pela boca do palhaço, existiria um desejo, colocado pelas iniciativas de Ariano e de seus apoiadores, de vestir com o armorialismo as mais diferentes práticas culturais da tradição nordestina, tais como a literatura de cordel, a dança, a música e o teatro, e, no limite, externá-las para as diferentes práticas que compõe o arcabouço da cultura brasileira, dotando-lhes de vestes recheadas de adornos, de uma lógica, se não academicista, certamente reativa, combativa, contrária aos arroubos de conduzir para essa cultura elementos externos, tal como buscavam os tropicalistas. Nas imagens do filme, ficam claras algumas das asserções do palhaço, que, falando também com o uso da câmera, contempla e leva o espectador a contemplar uma pretensa “armorialização do Recife”. As imagens acima são, portanto, enunciadoras de uma maneira de olhar para a cidade como um lugar do possível, que percebemos inserir-se na narrativa do palhaço desde *Recifernália*. Olhando a cidade de cima, de forma a vislumbrar o rio Capibaribe e os diferentes espaços, ora apropriados como signos armoriais, o palhaço age como uma espécie de panóptico, que a tudo vigia, ainda que de maneira contemplativa.

No entanto, suas palavras e seus atos parecem não desejar apenas contemplar. A sineta toca novamente, e vemos no personagem uma expressão de que procura algo: “É a Onça Caetana! É a Onça Caetana? Ou é a crítica fazendo cobrança? É a repressão ministerial ou a esquerda oficial?” (BRITTO, 2013, p. 49) Não sabemos. Mas sabemos que essas poucas palavras contemplam alguns dos diferentes locais da cultura que foram ocupados por esse palhaço ao longo de sua trajetória. A *onça caetana*, ou *onça castanha*, um dos mais fortes emblemas da sagração armorial, carrega consigo toda a carga de invenção discursiva da Ilha Brasil por Ariano Suassuna, habitando desde seu *Romance d’A Pedra do Reino* até se tornar o pretexto de sua tese de livre-docência. A remetência à “repressão ministerial” e à “esquerda oficial” parece falar tanto do regime político que ora vivenciava o país quanto dos antigos mandatários de Pernambuco, figurados no grupo do ex-governador Miguel Arraes. Essa esquerda, embora não mais “oficial”, visto que havia sido colocada na clandestinidade, fizera parte da formação intelectual de Jomard Muniz de Britto, outrora vinculado a grupos tais como o Movimento de Educação de Base, juntamente com o educador Paulo Freire. A atitude

contemplativa do palhaço dá lugar, pois, a um ato de intervenção: pula o muro da Casa-Grande de Detenção da Cultura e sai às ruas, como que esgueirando-se como um fugitivo. No fotograma abaixo, escorre, rente à parede, em uma atitude performática que lembra a dos condenados ao fuzilamento, nos grandes paredões de uma ditadura que o aprisiona. Deseja chegar às ruas, mas, já cansado, dá-se conta que a atitude de escrever e de viver, ou *escreviver*, de *cenaviver*, trata-se de uma esgrima muitas vezes inglória: “Lutar com o super-8 é a luta mais vã” (BRITTO, 2013, p. 50).



Figura 09: “Lutar com o super-8 é a luta mais vã”.

Assistir *O Palhaço Degolado* é acompanhar uma narrativa onde impera o *travelling*. Assim como coloca Carlos Cordeiro, que co-dirigiu o filme com Jomard Muniz de Britto, em entrevista concedida a Aristides Oliveira, na Casa de Cultura, em Recife, este conduzia a câmera de forma que “seguia os impulsos do Palhaço, não sabia o que ele ia fazer, não tinha a menor ideia do que ele estava fazendo, apenas acompanhava” (CORDEIRO apud SANTOS FILHO, 2012, p. 292). De fato, em todas as sequências, a câmera necessita acompanhar o palhaço, irrequieto, pelos muitos espaços pelos quais esse passa. Assim prossegue a narrativa do filme, quando o personagem começa a passear pela cidade, abordando as pessoas, interpelando-os com sua verborragia. É visível que ele não se contenta mais em gritar apenas para a câmera que o acompanha: necessita gritar para todos e todas, espalhar suas ideias, falá-las aos ventos. Como se fosse possível, deseja denunciar que há algo de podre na *linha evolutiva da cultura brasileira*, uma vez que esta, traçada desde os modernistas, sob influência das vanguardas europeias, prosseguia reproduzindo os valores trazidos pelos outros, atendendo a certas intencionalidades subterrâneas, a certas vaidades, a desejos que nem sempre eram ditos.

É na oitava cena do filme, já se aproximando de seu final, que o personagem ziguezagueia por uma viela, jogando no chão diversos livros que, como mostram as figuras abaixo, são exemplares da formação de militantes e educadores marxistas.



Figuras 09 e 10: Livros de formação marxista espalhados pelo chão.

Como pode ser visto, são exemplares de Caio Prado Júnior, György Lukács e tantos outros autores que, entre as décadas de 1950 e 1960, período em que vigorava o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, conformavam a vanguarda da literatura universitária e a formação intelectual vigente no Brasil. Jomard Muniz de Britto é, como sabemos, resultado, também, de uma formação militante, na qual constavam tanto as inspirações quanto os clássicos oriundos da geração de Caio Prado Júnior, Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso e Octávio Ianni. Assim continua gritando esperançoso de que alguém o escute:

A irmandade dos Campos inaugurou as cercas
trans-nordestinas da vanguarda:
Joyce, Pound, Oswald de Andrade, Mallarmé,
João Cabral, Bauhaus, Guimarães Rosa,
Sousândrade, Teoria da Informação, Max Bense,
ideogramas, Eisensteins...
o que não seja estrutura verbo-voco-visual
já era... Instauração práxis cerceada em nadas.
E todos chegaram primeiro, pioneiríssimos,
ao ovo novo da galinha primal;
até o rasga-rasga do poema processo
e a mais recente internacional
arte correio / arte postal;
o intelectual que não pronunciar
até a exaustão a palavra ideologia...
o intelectual que não pode viver, morre.
Morre! (BRITTO, 2013, p. 50)

Pensando os filmes como “produções de um tempo e um espaço numa sociedade determinada, compreensíveis por meio de uma linguagem específica que lhe permite uma leitura pela sociedade” (LUCAS, 1998, p. 34), *O Palhaço Degolado*, assim como os outros filmes de Jomard, não se encontra exterior ou à frente ao seu tempo, mas sim como seus fragmentos, cuja pretensão é a de abalar as estruturas de sentido que a ele são inerentes. Ao tentar apontar, em tom de denúncia, as mazelas que enxerga no interior da cultura brasileira, Jomard termina por conformar, finalmente, uma leitura arqueológica dessa dita cultura. Demonstra acreditar que os pensamentos não se remetem a um certo sujeito fundador da verdade, ou a uma realidade em si. No entanto, compreende também que não se pode “fazer tábula rasa dos conceitos”, estando, ainda que involuntariamente, em consonância com a lição nietzscheana de que todos os conceitos deveriam contornar, na medida do possível, os universos antropológicos, para, dentro deles, interrogar suas condições históricas (VEYNE, 2014, p. 97). Nesse sentido, a cena que reproduzi textualmente acima ajuda a referendar a ideia de que Jomard, para dar fundamentação à sua esgrima, se esforça em vasculhar os arquivos da cultura brasileira, para desdobrar de seus vestígios as vísceras de um Brasil inventado como sendo contemporâneo. Seríamos, a seu ver, fruto tanto da teoria e da crítica literária de Ezra Pound e Stéphane Mallarmé quanto da invenção nacional presente na antropofagia oswaldiana e na poetização da “vida severina” em João Cabral de Mello Neto, mesmo que isso incorra em uma mistura nem sempre pacífica, e, na verdade, quase sempre marcada pelo conflito e pela tentativa de sobreposição de uma a outra, a partir de diferentes lógicas que se tornam, em diferentes circunstâncias históricas, dominantes.

Além disso, é possível de ser observado no filme uma questionamento renitente da própria ideia de vanguarda, que serve de interessante pretexto para que pensemos a respeito do que, em tese, se configurou como uma “arte de vanguarda” no Brasil. Se concordarmos com Hélio Oiticica, que, nos anos 1960, afirmara ser a vanguarda um libelo, que estabelece uma força contrária às noções já postas, apresentando-se como uma contra-argumentação com relação a ela (OITICICA, 1978, p. 69-70), em que medida é possível perceber as críticas do palhaço à “situação da vanguarda no Brasil”? A resposta nem sempre é aparente, mas existe em algumas de suas entrelinhas. Por um lado, ele questiona o lugar da arte concreta de Décio Pignatari e do poema processo dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, mas é visível que não estende essa crítica a algumas outras manifestações, ditas como “vanguardistas”, tal como a Tropicália, à qual parece guardar posição de uma curiosa indulgência, poupando-lhes de suas críticas mais severas. Afora a trupe de Caetano Veloso e Gilberto Gil, ninguém mais escapa ao bombardeio do palhaço, que passa a lançar, aos gritos, perguntas de respostas difíceis. Quem,

efetivamente, teria primeiro dito a “verdade” sobre a contemporaneidade brasileira? Quem seriam nossos intérpretes pioneiros? Afinal, quem teria chegado primeiro: o “ovo novo” ou a “galinha primal”?

O palhaço não responde a essas perguntas. Mas nem por isso elas deixam de ecoar, desconcertantes e incomodamente pelas vielas, provavelmente denunciadas pela boca pequena dos transeuntes por ele abordados e até mesmo agredidos. Não dá outra: a música circense é substituída pela sirene policial e o palhaço é capturado e detido. Volta para a Casa-Grande de Detenção da Cultura, mas agora é colocado detrás das grades, aparentemente vencido em sua guerrilha contra os cânones. Sua fala indisciplinada, selvagem, passava agora a sofrer o cercamento do Estado, que finalmente lhe submete ao lugar onde os discursos dominantes parecem desejá-lo. No filme, a prisão do palhaço metaforiza tanto a ditadura civil-militar quanto a própria ação dos poderes culturais, que, desejosos de manter sua hegemonia sem oposições, usam de seus dispositivos de coerção para confinar seus desafetos, censurá-los, calá-los. E é com o palhaço por trás das grades que chegamos a uma das mais emblemáticas sequências do filme, onde o tom burlesco que predominara até então é substituído por uma narrativa que foge à sátira, ganhando, a partir de então, um tom profundamente dramático. Agora, o personagem rasteja por uma cela, humilhado, aparentemente percebendo ali seu fim definitivo. Resolve clamar por outro “mestre”, Paulo Freire, seu antigo companheiro nas atividades de educação de jovens e adultos. Agora, a ironia parecer ser substituída por uma espécie de súplica sincera, que descarrega sobre a superficial profundidade do vídeo:

Onde está o prof. Paulo Freire
Em Genebra? Ou na Guiné-Bissau?
Nas ilhas greco-socráticas ou na ilha de Maruim?
O que restou? O que restou?
O que restou de seus círculos de cultura? (BRITTO, 2013, p. 50)

Como parte das táticas de linguagem das quais faz uso no filme, Jomard estabelece aqui um momento em que passa a operar com alguns fragmentos de suas próprias memórias, principalmente relacionadas à repressão sofrida com o advento do regime civil-militar no Brasil. Cabe ressaltar que, em 1964, seu companheiro de atividades educacionais Paulo Freire, perseguido pelos militares pelo caráter subversivo do seu método de alfabetização de jovens e adultos, é preso e exilado do Brasil, com passagens por diversos países, dentre os quais a Suíça e Guiné-Bissau. Não podemos desconsiderar a representatividade de Paulo Freire, não apenas para uma mudança de paradigmas que se operaria na pedagogia nos dias de hoje, mas, naquele momento, para todos os círculos de esquerda existentes no país à época, para os quais o mesmo

se destacava como um esperançoso estandarte de transformação do Brasil através da educação. Seu desaparecimento produziria uma sensação de desânimo no palhaço, que perceberia que a ausência de seu método, parte de um esforço de constituição de um espírito crítico, tal como o próprio Jomard tentara, também, sistematizar em suas *Contradições do homem brasileiro*, dá lugar a uma educação que buscaria, sistematicamente, fabricar corpos dóceis e sujeitados à violência de uma educação disciplinadora. Nisso, o palhaço levanta-se de sua posição de inércia, deitado a um canto da cela, e chega até a parede, onde algumas palavras encontravam-se escritas a giz.

É a senha para que percebamos, na fala do palhaço, sua conclamação, ainda que, talvez, tardia, por uma cultura como devir político, que buscasse romper com as amarras da tradição em prol de uma efetiva transformação da sociedade. As palavras, separada em sílabas, remetem à própria forma do chamado Método Paulo Freire, na qual a alfabetização consistiria em partir das vivências e conhecimentos prévios do aluno tanto para promover um aprendizado da língua portuguesa pautado em palavras já existentes em seu vocabulário, quanto na necessidade de educação dos sujeitos para conscientizá-los da opressão sofrida em suas relações de trabalho e na busca por mudança social. Sua ausência significa a ausência de uma esperança de que as coisas se transformem, de que exista uma saída possível. Tudo parece, portanto, escuro, à exceção de uma luz tímida que nasce, quadrada, tal como mostra a figura abaixo, por entre as grades da cela. Só resta ao palhaço, pois, gritar. Não mais o grito irônico e contestatório de outrora, mas, naquele momento, o grito desesperado de quem enxerga a saída, mas enxerga também a surdez de seus contemporâneos, que parecem seduzidos pelos signos de tradição e modernidade, que lhes chegam como algo confortável a ponto de lhes impedir de perceber que algo existe para fora dela. Assim, irrompe o palhaço em seu soluço, enquanto olha para a luz, tão distante, por razão de seu encarceramento: “A saída... Até quando? Até quando?” (BRITTO, 2013, p. 50).

Considerações finais – A saída, até quando?

O Palhaço Degolado compreende, nesse sentido, a mais expressiva experiência superoítista jomardiana, na medida em que nele existem traços muito marcantes de sua trajetória pessoal, dando a esse filme um caráter intenso de autobiografia. Trata-se de uma experiência do fora, na medida em que o sujeito que enuncia o discurso da transgressão – no caso, Jomard Muniz de Britto e sua travessão de palhaço – transgride o fora que encontra-se redobrado em si

mesmo, e, ao transgredi-lo, termina por expor-se, transgredindo a si mesmo (FOUCAULT, 2015). É, portanto, essa dimensão de seu trabalho que ajuda a perceber que nele são produzidos sentidos nem sempre confortáveis ao palhaço, na medida em que dão visibilidade ao conteúdo contraditório de suas próprias vivências. Está presente ali sua formação intelectual, que ele não deixa de evidenciar, de maneira narcisística, na mesma medida em que também está presente sua necessidade vampiresca de esconder-se nas sombras.

Encontram-se dispostos seus afetos, como Paulo Freire, e seus desafetos, como Ariano Suassuna e Gilberto Freyre, que, ao serem evidenciados como tais, revelam a faceta mais incômoda de um personagem: em seus amigos deposita afetos que lhe tornam parte deles, mas tal atitude também se desdobra quando este fala daqueles que observa com restrições. Acima das contradições, é possível vislumbrar nesse filme que Jomard Muniz de Britto buscava evidenciar as diversas vozes que o precederam, inserindo-se na arriscada ordem do discurso, na qual seu riso maquiado não só esconde um homem sem rosto como revela uma voz dissonante, estranha até mesmo a ele próprio, cuja estranheza não se resumiria a esse exemplar, havendo nele a necessidade de retomar seus antigos escritos, em especial os manifestos tropicalistas, os quais desdobrariam em mais uma iniciativa guerrilheira contra esse ser fascinante e autoritário que é a linguagem.

Referências Bibliográficas

Filme

O PALHAÇO DEGOLADO. Direção: Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro. Recife, 1977. 9min22s, son. color.

Bibliografia

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

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Prefácio – Saudades desse engenho. In: FREIRE, Diego José Fernandes. *Contando o passado, tecendo a saudade: a construção simbólica do engenho açucareiro em José Lins do Rego (1919-1943)*. João Pessoa: Ideal, 2014.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Receitas regionais: a noção de região como um ingrediente da historiografia brasileira ou o regionalismo como modo de preparo historiográfico. *Anais do XIII Encontro de História ANPUH-Rio – Identidades*. 04 a 07 de agosto de 2008. p. 01-12.

- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.
- BRITTO, Jomard Muniz de. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.
- CANONGLIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Rupturas instauradoras e funcionamento social da imagem no Brasil contemporâneo. In: _____. (Org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009. p. 07-10.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Tradução: Ephraim Ribeiro Alves. Petrópolis: Vozes, 2012. V. I.
- D'ANDREA, Moema Selma. O regionalismo freyreano e o modernismo em Mário de Andrade: contradições e consensos. In: DANTAS, Elisalva Madruga; BRITTO, Jomard Muniz de (Org.). *Interpenetrações do Brasil: encontros & desencontros*. João Pessoa: UFPB, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. v. V. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2012.
- FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: _____. *Ditos e escritos*. v. III. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 223-250.
- LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Tradução: Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- LOPES, Marcelo Silvio. *Os espaços internos na obra de arte contemporânea: a antropologia a partir da fenomenologia merleau-pontiana*. 2011. 146 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Departamento de Comunicação, Universidade Estadual de Londrina, Londrina.
- LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Imagens do moderno: o olhar de Jacques Tati*. São Paulo: Annablume, 1998.
- MORISON, James Douglas. *Os mestres e as criaturas novas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1994.
- NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993. p. 07-28.

OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil (1966). In: PECCINNI, Daisy. *O objeto na arte: Brasil anos 1960*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos Gonçalves. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. 2010. 161 p. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 140.

PISCITELLI, Adriana. Exotismo e autenticidade: relatos de viajantes à procura de sexo. *Cadernos Pagu*, n. 19, 2002. p. 195-231.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Fugir do próprio rosto. In: RAGO, Margareth; VEIGANETO, Alfredo (Org.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 87-96.

SANTOS FILHO, Francisco Aristides Oliveira dos. *Jomard Muniz de Britto e O Palhaço Degolado: laboratório de crítica cultural em tempos de repressão no Brasil pós-1964*. 2012. 302 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.