



Interlocuções provocativas em Super-8: “O Palhaço Degolado” e o debate cultural no Recife dos anos 1970¹

Amilcar Almeida Bezerra
Faculdade Boa Viagem (PE)²

Francisco Aristides de O. S. Filho
Universidade Federal do Piauí (UFPI)³.

Resumo

O seguinte artigo descreve o panorama da cultura oficial no Recife nos anos 1970, que tem em Gilberto Freyre e Ariano Suassuna dois de seus mais influentes artífices, e ao mesmo tempo retrata a crítica radical a este modelo dominante condensada no filme “O palhaço degolado” (1976). A política cultural da cidade na época privilegia manifestações ligadas à tradição e se assenta numa lógica discursiva herdeira de uma linhagem intelectual nacional-popular. Contra esse quadro, se insurgem artistas ligados ao Tropicalismo e às tendências vanguardistas da época, como Jomard Muniz de Britto. Sua obra “O palhaço degolado”, realizada em Super-8, condensa de forma original e transgressora a crítica ao establishment político e cultural do período.

Palavras-chave

Nacional-popular, cultura brasileira, Super-8, Movimento Armorial, política cultural

Introdução

No Recife dos anos 1970 ao mesmo tempo em que artistas e intelectuais preocupados com a valorização da arte popular obtinham apoio institucional, manifestações artísticas experimentais ou esteticamente mais ousadas eram sufocadas pela censura do regime militar. As diretrizes do Movimento Armorial, no Recife, e da Política Nacional de Cultura (PNC), no âmbito federal, estavam assentadas numa tradição intelectual nacional-popular que tinha em Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, dois dos seus principais representantes no plano local. Os movimentos de vanguarda ligados ao tropicalismo, no limite da marginalidade, por sua vez se contrapunham às estruturas dominantes que delimitavam fronteiras para a criação artística. Nosso artigo caminha desde o início da formulação de um discurso de identidade nacional e regional pelo sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, nos anos 1920, até o surgimento do Movimento Armorial no Recife, idealizado por Suassuna em 1970.

¹ Trabalho apresentado no GT – Audiovisual, do Inovcom, evento componente do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste.

² Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco UFPE (2004) e docente do curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade Boa Viagem (PE). E-mail: amilcar.bezerra@gmail.com

³ Graduando em História e bolsista PIBIC sob a orientação do professor Dr. Edwar Castelo Branco. E-mail: aristideset@hotmail.com



Identificamos em Suassuna a influência das noções de cultura brasileira formuladas por Freyre. Estas se fazem presentes na política cultural dos armoriais, posta em prática a partir de 1975 na prefeitura do Recife. Averso ao enquadramento oficial da arte, o tropicalista pernambucano Jomard Muniz de Britto produz em Super-8 o filme “O palhaço degolado” (1976), por meio do qual comunica uma crítica radical ao establishment freyreano-armorial. A obra, com menos de dez minutos, se constitui objeto privilegiado para a compreensão das especificidades do debate cultural da época, pois se contrapõe aos projetos do Movimento Armorial e da Política Nacional de cultura, e os situa como herdeiros da tradição freyreana, então dominante na atmosfera intelectual do Recife. Britto busca com seu “Palhaço” uma interlocução provocadora com as instâncias oficiais da cultura e abre perspectiva, no plano local, para um novo olhar sobre a região e o Brasil, em consonância com o projeto tropicalista em vigor desde o fim dos anos 1960. Seu potencial enquanto intervenção crítica e representativa do panorama cultural da época nos inspirou a produzir esta reflexão.

1. Freyre e o “ser nacional”

Seria impossível pensar o projeto identitário nacional-popular brasileiro sem fazer alusão à obra de Gilberto Freyre. O autor traz uma nova visão do ser nacional ao escrever, em 1933, o livro *Casa-Grande & Senzala*. Essa talvez tenha sido a obra mais decisiva para uma posterior consolidação da ideologia formadora de uma “Cultura Brasileira”. Caía por terra o argumento de que a miscigenação era a grande responsável pelo anacronismo do país. A nova ideologia hegemônica que iria se construir sob a égide de *Casa-Grande & Senzala* enxerga o Brasil como uma mistura homogênea de raças, país único em sua diversidade e na harmonia em que seus habitantes coexistem, sem se entregar a conflitos raciais tão comuns em outras culturas – vide o exemplo dos Estados Unidos. Baseado nesta obra surgia o mito da democracia racial, cuja força reside na intensa miscigenação que de fato existiu no Brasil, mas que ao mesmo tempo serviu para suavizar no plano simbólico uma série de conflitos e contradições da sociedade brasileira.

O quadro sócio econômico dos anos 1930, com a decadência das oligarquias regionais e a emergência de uma nova ordem política, cujo poder emanava das novas camadas urbanas, abre caminho para o desnudamento das camadas oligárquicas empreendido por Freyre na obra. Esse traço, aliado a uma postura que adota como pressuposto a existência de uma cultura brasileira a ser “descoberta” e delimitada –



preocupação típica da época – irá determinar as orientações gerais de seu *Casa Grande & Senzala*.

De acordo com Carlos Guilherme Mota:

“O resultado, avaliado em termos de produção, se constitui em uma oscilação entre a saga da oligarquia e o desnudamento da vida interna do estamento ao qual pertence: o resultado global, considerada a história das relações de dominação, reponta na valorização de um tipo de relacionamento racial que dê abertura para a mestiçagem. Nesse ponto residiria o pretense modernismo da obra freyreana. Rompia-se, aparentemente, no nível da explicação – que até então se propunha como saber científico – uma compartimentação que os quadros ideológicos anteriores preservavam cuidadosamente: o da separação entre as “raças”, elemento essencial a ser preservado numa sociedade de estamentos e castas. Fortalecia-se a ideologia da democracia racial.” (MOTA, 1994:55)

Uma ideologia que, ainda segundo Mota, “até hoje (meados dos anos 70)⁴ em maior ou menor medida, continua informando a noção de “cultura brasileira” (MOTA 1994:57). Ideologia esta fortemente apropriada pelo Estado, que sente a necessidade de inscrever na sociedade seu projeto de uma identidade nacional consolidada e definitiva, com base na estrutura de pensamento freyreana. Esta noção de cultura brasileira amalgama elementos culturais de origens díspares para reorganizá-los no âmbito de uma identidade nacional homogênea na qual os conflitos da vida real estariam mitigados sob uma idéia de brasilidade que abarcaria generosamente a todos.

2. Moderno e tradicional a seu modo

No plano local, Freyre ainda foi o grande precursor das preocupações dos escritores regionalistas da geração de 30, cujas idéias estariam presentes de forma embrionária no Manifesto Regionalista de 1926. Nele, ao mesmo tempo em que critica as tendências vanguardistas do Modernismo paulista (surgido oficialmente poucos anos antes, em 1922), o mestre de Apipucos⁵ dá forma e discurso às aspirações políticas de formação de uma identidade cultural nordestina calcada em elementos tradicionais. Sua idéia era promover a “defesa das tradições nordestinas ameaçadas por um falso e desorientado modernismo” (FONSECA, 2002: 27). Nesse Nordeste “profundo” estaria também, segundo o próprio Freyre, o cerne do Ser brasileiro, fruto da miscigenação das três matrizes étnicas constitutivas da nacionalidade.

⁴ Parênteses dos autores.

⁵ Bairro do subúrbio recifense onde viveu Gilberto Freyre e onde hoje se encontra sediada a Fundação que leva seu nome.



O Modernismo e o Regionalismo batiam de frente, pois construíam projetos culturais audaciosos em busca de um mesmo objetivo (o Brasil e sua formação cultural identitária), mas sob lentes diferenciadas. Enquanto o primeiro investiga “um nacionalismo mais amplo e menos paroquial” e vem “como forma de pensamento radical que inicia uma nova era de formulações para as artes e mesmo uma nova conduta no plano social e político”, o segundo busca um novo conceito para solidificar o regionalismo cultural do país numa postura que se “pretende hegemônica e homogênea, configurando o que seria vinculado como supremacia cultural do Nordeste” (D’ANDREA, 2002: 107).

Existem outras distinções entre Modernismo e Regionalismo no que diz respeito às formas de se relacionar com a tradição. O modernista via na tradição algo a ser sistematizado e reelaborado sob o prisma moderno, enquanto o regionalista buscava apenas preservá-la como dado museológico e folclórico, segundo os ditames de Freyre. No entanto, ambos os movimentos afirmam-se igualmente a partir da questão da nacionalidade e da integração das camadas populares à cultura nacional como forma de se contrapor a uma cultura “colonizada”. Ou seja, giram em torno dos mesmos conceitos e das mesmas problemáticas e, sobretudo, comungam do gosto pela tradição. Michel Zaidan, ao se referir a Gilberto Freyre, ressalta sua engenhosidade em mitigar as contradições entre a estética modernista e o regionalismo na construção daquilo que ele vai chamar de brasilidade nordestina. (ZAIDAN, 2001)

Em prefácio à publicação, vinte e cinco anos depois, de seu Manifesto Regionalista de 1926⁶, Gilberto Freyre caracteriza o Regionalismo como “combinações novas de idéias porventura velhas”, para logo em seguida afirmar que o Regionalismo é também modernista **a seu modo**, modernista e tradicionalista ao mesmo tempo, o que evidencia a tentativa do pensamento freyreano de suavizar no plano simbólico os confrontos entre tradição e modernidade. Canclini, a propósito da confusão conceitual que envolve os termos “modernização” e “modernismo”, desmistifica a concepção segundo a qual o modernismo seria expressão da modernização sócio-econômica. Modernismo seria, isso sim, “o modo como as elites se encarregam da intersecção de diferentes temporalidades históricas e tratam de elaborar com elas um projeto global” (CANCLINI, 2003:73). A presença de um projeto global e a forma peculiar de encarar

⁶ Parcialmente divulgado em jornais da época. O trabalho foi lido no Recife, em fevereiro de 1926, durante o Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, promovido por Gilberto Freyre. Publicado também pela Editora Região. Recife, 1952.



os processos modernizadores é o que vai conferir um caráter modernista às idéias freyreanas. A globalização econômica e a nacionalização das relações de poder estimulam, em contrapartida, a busca por uma identidade regional, que vai atribuir um sentido a existências cada vez mais sem significado. Nas palavras de Durval Muniz de Albuquerque Jr., “o nordeste tradicional é um produto da modernidade que só é possível pensar neste momento.” (1999: 77)

Como intelectual oriundo das camadas aristocráticas decadentes do nordeste, Freyre vai representar ainda a ânsia de compensar no plano simbólico a perda do status político e econômico daquelas oligarquias regionais:

“A identidade nacional, em Freyre, aparece ligada a estes dois temas: o da mestiçagem e o da tropicalidade. Em ambos, o Nordeste deixava de ocupar uma posição de subalternidade na formação da nacionalidade, lugar reservado a ele pelo discurso naturalista, para se tornar o próprio cerne desse processo. O mito da mestiçagem transforma a construção da identidade nacional num processo de homogeneização cultural e étnica. O Brasil, assim como o Nordeste, é pensado como o local do fim do conflito, da harmonização entre raças e culturas, e para isso concorreriam às três raças formadoras da nacionalidade” (ALBUQUERQUE JR., 1999:96)

A região Nordeste iria, portanto, desempenhar um papel central na construção do discurso identitário nacional-popular por meio de suas manifestações tradicionais. E Freyre seria o responsável por influenciar várias gerações de intelectuais ao dissolver as contradições da modernidade em seu regionalismo.

3. O Brasil de Ariano Suassuna

Dentro da tradição intelectual nordestina, muitos contribuíram para dar sobrevida a esse projeto. Dentre eles se destaca o escritor Ariano Suassuna, paraibano radicado no Recife. Autor de “O auto da compadecida” (1955), peça considerada por muitos como marco inicial do teatro nacional-popular no Brasil, Suassuna viria a criar no Recife da década de 1970 o Movimento Armorial, em torno do qual reuniria artistas interessados em dar uma roupagem erudita à cultura popular.

Na edição de 1976 de seu manifesto regionalista, Gilberto Freyre faz referência a Ariano Suassuna e destaca em sua obra o “ritmo, uso de repetições, pontuação, forma, musicalidade, sem sacrifício de precisão e evitada sempre a eloquência convencional”, que junta “inovações ou ressurreições artísticas em técnicas de novela e de teatro” (1976: 25). Da mesma forma, apóia outros artistas voltados para reforçar a investigação sobre a cultura popular no Nordeste e mantê-la “viva” sob o signo da nordestinidade.



Fortemente influenciado pela obra de Freyre, Suassuna herda a visão do pluralismo racial como emblema maior da cultura nacional, de maneira que qualquer perturbação desse sistema é entendida como invasão externa.

A temática de suas obras remete às preocupações regionalistas dos autores da geração de 1930, muito embora algumas distinções devam ser feitas. Diferente do enfoque documental e naturalista daqueles escritores, Suassuna constrói seu Nordeste numa perspectiva ficcional, tomando a “linguagem como o lugar de instituição, de invenção do mundo” (ALBUQUERQUE JR., 1999: 171) Elaborando assim, um sertão mitológico a partir dos resquícios de tradição do medievo ibérico que subsistem na região. Isso dá à sua obra, segundo Durval Muniz, um caráter eminentemente modernista. Mas um modernismo peculiar que, como diz o próprio Freyre, a seu modo estabelece limites rígidos para a reelaboração dessas tradições.

4. Recife e a estética da saudade

Para Durval Muniz de Albuquerque Júnior, a produção cultural do Nordeste, influenciada, sobretudo pelo Regionalismo de Gilberto Freyre, contribui para que ao longo do século XX a região seja vista como lócus privilegiado do pitoresco e do arcaico. Os artistas locais vão contribuir para que os nordestinos vejam a sua região como um lugar que exala nostalgia e “essência”, seja da velha casa-grande, como demonstram os escritores da geração de 30, seja de outros traços daquela cultura tradicional, agora submetida à influência de processos modernizadores que lhe fugiam ao controle. Ainda segundo Durval, esta atmosfera de nostalgia é construída na medida em que a economia nordestina entra em colapso e a região perde influência política para outras regiões mais dinâmicas e competitivas. A angústia gerada por tal situação, acentuada a partir dos anos 20, leva intelectuais da elite tradicional, como Freyre, a se apegarem a um passado supostamente glorioso como forma de compensar simbolicamente a supremacia do centro-sul do país - à época em vias de consolidação (ALBUQUERQUE JR, 1999).

Para isso foi necessário fortalecer as camadas de discurso que estruturam a concepção de Nordeste através de uma rigorosa maquinaria que se dispõe a ser “controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por papel exorcizar-lhe os poderes e os perigos, refrear-lhe o acontecimento aleatório” (FOUCAULT, 1971) criando fronteiras para cercar os espaços que instituem o conjunto da produção discursiva que caracterizaria a noção de Nordeste e “Cultura Brasileira”.



Cria-se a partir daí uma “estética da saudade” que vai se impor como hegemônica para toda a produção artística que faça referência à temática regional. A cidade do Recife ocupa dentro deste processo uma posição estratégica como centro catalisador e irradiador dos preceitos regionalistas, criando uma territorialidade que fixa e constrói um estereótipo para as expressões que significam o Nordeste culturalmente, provocando o “fechamento de um território que passa a se repetir, constituindo uma identidade própria no tempo e no espaço” (VENTURA, 2007: 15).

O discurso regionalista é o maior responsável pela institucionalização dessa idéia que vai impregnar o imaginário coletivo do recifense e se proliferar pela região: o Recife como centro do Nordeste, cidade guardiã da identidade regional e das tradições a ela ligadas. Isso porque a capital pernambucana é uma das cidades mais afetadas pela decadência do modelo econômico nordestino. Um dos principais centros urbanos do país no início do século XX, Recife sofre com a estagnação econômica e vê sua importância relativa diminuir gradativamente nos planos nacional e regional.

Com Ariano Suassuna à frente, o Movimento Armorial começa a tomar corpo no início dos anos 70, aglutinando em torno de si um número considerável de artistas e intelectuais “da terra”. Este movimento cultural se alicerçava numa visão romântica da identidade nacional ao defender a existência de uma cultura brasileira autêntica ligada às manifestações artísticas populares.

A região Nordeste seria o lugar onde essas manifestações se conservariam com suas características puras e definidoras. Nomeado em 1969 diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Suassuna empreendeu inúmeras pesquisas sobre as formas da arte popular, que serviriam de fundamento para a elaboração da estética armorial.

Tais experiências se estenderiam a todos os gêneros artísticos, da música às artes plásticas. A preocupação dos armoriais residiria não só na utilização de elementos tradicionais na construção artística, mas também na recriação estilística desses elementos com o objetivo de produzir uma arte erudita de caráter nacional. É também nessa época que Suassuna escreve o Romance da Pedra do Reino, no qual estão contidas as idéias que norteiam toda a filosofia do Movimento Armorial.

5. A política nacional de cultura

Na década de 70, ainda sob o impacto do AI-5, o governo militar era marcado por um discurso defensor de uma representação autoritária e unificadora da Nação. O



objetivo era desenvolver um país sob o prisma da modernidade, mas sob valores que resguardassem a integração nacional (VENTURA, 2007: 27).

Assim o regime militar cria a Política Nacional de Cultura (PNC), organizada pelo ministro de Educação e Cultura Ney Braga no governo Geisel. O Brasil já possuía então um aparato de comunicação de massa significativo, de maneira que o Estado procurou com sua política incentivar as culturas “artísticas” e “populares”, deixando a promoção da cultura massiva a cargo da iniciativa privada. Para elaborar suas diretrizes foram recrutados intelectuais das hostes tradicionais com o objetivo de caracterizar, segundo Renato Ortiz, “uma associação com as origens do pensamento sobre cultura brasileira, e que vem se desenvolvendo desde os trabalhos de Silvio Romero.” (1994:91)

Pelo fato de ter pressupostos comuns com a Política Nacional de Cultura (PNC) da época, o Movimento Armorial contaria com o apoio do Estado em suas iniciativas. As utilizações do popular para a construção de uma identidade nacional se coadunavam com as aspirações ufanistas dos militares do PNC, que tematiza a Cultura Brasileira “pelo veio do registro e da preservação do caráter autêntico das tradições através da cultura popular, como meio de garantir uma determinada memória nacional” (DIDIER, 2000: 75).

Segundo Maria Thereza Didier, dentre as diretrizes da PNC, podemos destacar:

- Preservar a “espontaneidade” da criação popular.
- “Proteger” e apoiar o folclore e as atividades artesanais, compreendendo como fontes culturais de cada região.
- Buscar, assim, a “essência” de nossa cultura. (2000)

O discurso regionalista e tradicionalista sobre o Nordeste tem por tudo isso, uma influência especialmente forte na vida cultural recifense. Não é à toa que em 1975, Ariano Suassuna assume seu primeiro cargo político: é nomeado Secretário Municipal de Educação e Cultura do Recife, na gestão do prefeito Antônio Farias. O Movimento Armorial chegava pela primeira vez ao poder, e tentaria implementar na prática a criação de uma dança, de um teatro, de um romance e de um cinema autenticamente brasileiros (DIDIER, 2000).

6. A subversão

No campo da política, a ditadura militar, perseguia e censurava manifestações culturais e artísticas consideradas “subversivas”. No campo da cultura, um projeto delimitador de um ambiente fechado, assentado sobre uma estrutura discursiva rígida,



monumental e aparentemente inquestionável, sufocava o aparecimento de linhas de fuga para possíveis significações alternativas da região e do país.

Neste quadro, manifestações estéticas de caráter questionador ou experimental acabam relegadas à marginalidade, trituradas pela avassaladora maquinaria discursiva a serviço da tradição. Para Paulo Cunha, esse panorama cultural conservador

(...) resulta de uma força que propõe, a priori, a configuração de toda produção discursiva: desta força resulta o molde que define o que pode ser pensado, dito, escrito dentro das fronteiras da província, muito além das diferenças afetivas, ideológicas, estéticas e institucionais que seus produtores tentam alimentar entre eles. O discurso provinciano é o que se auto-limita espacialmente. (...) O núcleo gerador do discurso provinciano oscila então entre algo que seria o familiar e a prosa do mundo. O fiel da balança é o conceito de fidelidade, isto é: autenticidade temática (um provinciano deve falar de temas de província), obediência aos mestres (respeito aos discursos do passado, responsáveis pela fabricação da província, e por aqueles que produziam), filiação institucional⁷. (CUNHA apud BRITTO, 1992: 44)

A pretensa pureza regionalista se constrói a partir da exclusão, dentro do espaço institucionalizado, de expressões culturais indesejadas pelos artífices do discurso. O fluxo cultural da modernidade é refreado no interior deste espaço na medida em que se impõe uma resistência a qualquer forma inovadora de linguagem que não possa de algum modo ser enquadrada na tradição. O Movimento Armorial funciona assim como uma ação inibidora das novas condições de expressão do sujeito histórico conectado com as metrópoles e com o fluxo ininterrupto de novos signos. A partir de uma concepção de identidade cultural apoiada na tradição, vai hostilizar movimentos de vanguarda estética inspirados no experimentalismo e na cultura pop, tais como o Tropicalismo.

A crítica a esta visão cristalizada da cultura regional e nacional influencia vários artistas que propõem novas paisagens de significação cultural na arte brasileira. Jomard Muniz de Britto, intenso ativista na cultura pernambucana e tropicalista importante no Recife, questiona que o que estão fazendo com a cultura popular

(...) não passa de uma desapropriação cultural. Dizem que o folclore está morrendo (ou perdendo suas características originais), que é necessário salvá-lo das influências e uma cultura de elite, arquivá-lo, antes de sua degeneração total. Então passa a pesquisar o pastoril, o cordel, etc. e colocá-los em museu ou publicá-los para o consumo das elites como se quisessem dizer: 'Vejam que pena. Esse é o folclore que morreu que perdeu sua forma de expressão mais pura. Não existe



mais'. Mas essa é a melhor saída? Se uma determinada classe está sendo esmagada culturalmente, isso não significa que há um esmagamento econômico paralelo ou mesmo anterior?" (BRITTO apud DIDIER, 2000: 47)

O Movimento Armorial já nasce em confronto com o Tropicalismo - movimento de alcance nacional que o antecedeu e que permitiu a incorporação de novas referências e linguagens criativas na arte ao misturar elementos tradicionais à cultura pop e de vanguarda. O Tropicalismo age frente ao “marasmo cultural da província” e “explode e explora os seus adeptos tanto quanto seus atacantes” (BRITTO, 1992: 79) propondo um novo meio de experimentar a cultura através de uma

“posição de radicalidade crítica e criadora diante da realidade brasileira hoje; vanguarda cultural como sinônimo de militância, da instauração de novos processos criativos, da utilização da ‘cultura de massa’ (rádio, tv, etc) com a finalidade de desmascarar e ultrapassar o subdesenvolvimento através da explosão de suas contradições mais agudas; ‘ver’ com os olhos ‘livres’”. (Idem, 81)

Mesmo diante de um panorama político e cultural desfavorável, a busca pela inventividade toma conta dos artistas tropicalistas em Pernambuco nos anos 1970. Os anos de chumbo parecem estimular os artistas a desafiar o estabelecido. As tendências estéticas transgressoras da produção cultural pernambucana da época têm como alguns de seus maiores expoentes o grupo Vivencial Diversiones e o escritor e intelectual tropicalista Jomard Muniz de Britto.

7. O palhaço degolado

Britto será o foco de nossas atenções através da análise de fragmentos do audiovisual em formato Super-8 “O Palhaço Degolado” (1976). Nele abordaremos os traços de uma postura crítica diante da concepção freyreana-armorial da cultura brasileira, percebendo o sentido interventor da obra e sua ação desmistificadora dos parâmetros culturais “oficiais”. O curta foi produzido em 1976.

O experimentalismo audiovisual jomardiano caracteriza-se por uma pesquisa constante em busca de novos elementos cinematográficos e estéticos envolvendo o cinema de autor. Aberto a novas possibilidades, explora elementos que dialogam com as angústias da época, aliando performance à preocupação de inocular a contestação nas paisagens pernambucanas (FERRAZ; DOURADO; JÚNIOR, 2005: 98).

Um traço recorrente em seu trabalho é a crítica do *status quo*. No caso do vídeo analisado, ele utiliza a ironia e deboche para desmoralizar a concepção freyreana-



armorial exposta até aqui. As intersecções entre as linguagens cinematográfica e teatral são veiculadas por meio do Super-8, película de baixo custo e de fácil manuseio. Muito utilizada na época para filmagens caseiras, a mídia acaba sendo apropriada por cineastas marginalizados e transformada em instrumento de contestação.

O palhaço degolado pode ser descrito como uma obra que inclui em

“(…) cenografias singulares da capital pernambucana, um palhaço (o próprio Jomard) realiza performance histórica, acompanhada pela narração over do poema "Outdoors de Recado". O texto, composto de referências literárias e sociológicas, desafia e desafia algumas interpretações sobre o povo brasileiro (e nordestino em particular), sobretudo as obras de Gilberto Freyre e Ariano Suassuna. Com a encenação da "prisão" do palhaço, o filme explicita as razões históricas da verborragia e do gesto desesperado. (...) Recriação intensamente retórica de um poema-síntese de Wilson Araújo de Souza. Satírica homenagem aos *Mestres da Cultura Brasileira* (G.Freyre e A. Suassuna), mediados, antropofagicamente, pelo imperialismo das vanguardas até o cárcere gramsciano de Paulo Freire.” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL)

Em 1975, Pernambuco era o Estado com maior produção de filmes em bitola Super-8 no circuito audiovisual nordestino. As obras audiovisuais de Jomard começam a ter visibilidade a partir de 1974. A partir daí o autor empreenderá uma numerosa produção de filmes e vídeos, que se estende até hoje.

O título da obra é uma evidente alusão ao romance de Ariano Suassuna: “História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: ao sol da Onça Caetana”, lançado também em 1976. O curta é dividido em dez cenas, dividindo-se em duas partes: a primeira faz alusão à Gilberto Freyre e a segunda à Ariano Suassuna (MAIA JR, 2007). Falar em “O Palhaço Degolado” como unidade propositiva, no entanto, é algo muito arriscado. Nele nos deparamos com um turbilhão de referências que vão desde a paródia aos ícones da cultura oficial até o lamento carcerário fruto do endurecimento do regime militar.

No início do filme está o palhaço correndo de um lado para o outro em frente à Casa da Cultura do Recife, batendo palmas e aos berros. Nessa primeira cena, o Palhaço clama por Gilberto Freyre, fazendo alusão ao clássico “Casa Grande & Senzala” e à obra de Lévi-Strauss “Tristes Trópicos”, numa ironia ao ambiente harmonioso e fraterno da obra freyreana. O filme acusa a construção de Freyre de ser uma elaboração romantizada da violência de nossa história, “necessária mitomania para nos tornar sobreviventes de uma nação falando/falindo/falhando democraticamente para o mundo em crises” (BRITTO, 2002).

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 .

A crítica a essa visão “romantizada” da sociedade brasileira incide sobre a noção de democracia racial e sobre o pensamento de um trópico idealizado, numa espécie de “feudalismo cultural”. Há um mal estar em Jomard causado pela predominância das idéias de Gilberto Freyre em torno do que seria o Brasil e pelo lugar a partir do qual se legitima este discurso definidor da cultura brasileira (“amordaçada”, segundo Jomard).

A Casa da Cultura é um grande mercado de arte popular instalado no centro do Recife, às margens do rio Capibaribe. Durante muito tempo o prédio havia funcionado como Casa de Detenção da cidade, daí o trocadilho utilizado no curta: “Casa-Grande de Detenção da Cultura”.

A trilha circense e a agitada atuação performática intensificam, na segunda cena, a crítica ao pensamento de Freyre. Na sala de reuniões da Casa, ao lado dos quadros de General Médici e de Moura Cavalcanti (governador do Estado na época) o palhaço questiona várias idéias de matriz freyreana, como o mito da democracia racial e suas intenções projetadas de uma “brasilidade”, “morenidade” e “luso-tropicologia”. A expressão “a seu modo” - tão utilizada por Freyre para sublinhar as singularidades de seus conceitos – é proferida repetidamente, em tom de ironia:

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.

Para Freyre, o regionalismo era moderno, mas não modernista. Era, nesse sentido, “a reificação de um instante da modernidade. Para ele, o moderno era apenas



mudança de forma, embora defendesse a manutenção dos mesmo conteúdos”.

(ALBUQUERQUE JR, 1999: 89)

Depois do diálogo com o espectador, encontramos o palhaço deitado tranquilamente num banco, debochando da culinária colonial exposta em “Casa Grande & Senzala”

Ai que saudades dos quitutes e dos quindins
preparados pelas sinhazinhas formosas
em seus engenhos.
e pelas piedosas freirinhas em seus conventos.
Ai que saudades, porque um povo só se conhece
e se preserva pela sua cozinha.

Em 1’34’’ de filme, inicia-se a segunda parte. O Palhaço sobe aos berros, chamando o “Mestre Ariano Suassuna” no topo da Casa da Cultura e faz em seguida uma pausa irônica para reflexão

Como é dura a vida do colegial
começar os anos com lápis de classe
assinalando os brasões e
suas armas armoriais...

Aqui entra em cena o ataque ao Movimento Armorial. A fala do palhaço nos comunica a negação da institucionalização educativa de um nordeste “armorializado” até os poros

TUDO, pela força dos brasões familiares
e dos poderes oficiais,
TUDO pode transformar-se em armorial...
Céus armoriais.
Astrologia armorial.
Literatura de cordel armorial.
Gravadores armoriais.
Povo, povo, povo armorial.
Ioga armorial.
Empreguismo armorial.
Sexologia armorial.
Subvenções armoriais.
Sobrados & Mocambos, quem diria, armoriais.
Megalomania armorial.
Piruetas armoriais.
Dança armorial.

Essa cena é marcada por uma mobilização vocal e corporal mais intensa. O Palhaço grita ao Recife no topo da Casa da Cultura contra a força ameaçadora que a coerção inscrita pelo Movimento Armorial tenta estabelecer, herdeira

“do recorte espacial do Nordeste pré-existente e produzido por uma elite intelectual, do início do século XX, temerosa de vir a perder,



com o advento da sociedade moderna, seu status e poder sociais” (VENTURA, 2007).

O vídeo expõe a discordância com a censura cultural estabelecida em meio à ditadura militar, que promovia uma representação autoritária da nação.

O filme associa o Movimento Armorial a esse amordaçamento: do topo das grades da Casa da Cultura o palhaço grita e manifesta sua contestação.

Para Jomard é preciso “duvidar dos sentidos, das percepções, dos estereótipos, dos preconceitos, das tradições, das explicações herdadas, das crenças inabaláveis porque inquestionáveis” (BRITTO, 1992). Nos minutos finais, o filme encerra com gritos de insatisfação e um movimento de distanciamento da câmera. A imagem do palhaço vai encolhendo e perdendo foco, sendo engolida pela imensidão arquitetônica da Casa da Cultura

Até quando? Até quando? Até quando?
A saída?
Até Quando?

O Palhaço propõe a derrubada das cercas armoriais e atormenta as autoridades imbuídas da “cultura oficial”, declarando a instabilidade das paisagens imóveis. Uma possibilidade de transpor limites, de explorar as fronteiras da província.

Percebemos no vídeo um conflito que revela diferentes estratégias históricas de significação do objeto “cultura nacional brasileira”. O palhaço de Jomard Muniz de Britto se insere na história como agente antimonumentalizador (MACHADO JR, 2005) das grandes narrativas e dos espaços de fixidez significativa legitimados sobre nosso tempo. Sua expressão dilata os horizontes culturais da época e intervém na teia de significados prescritos e inquestionáveis da sociedade sob o signo armorial. Problematisa a noção de cultura como permanência e desloca seu significado para um fluxo dinâmico de linguagens, que vai abalar os conceitos de brasilidade e nordestinidade acomodados em tradicionais estruturas de poder. Nesse sentido, é um dos precursores de movimentos culturais que posteriormente também vão se contrapor ao establishment armorial no Recife, tais como o Mangue-beat na década de 1990.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

BRITTO, Jomard Muniz de. Crueldades & Confraternizações: breve Ensaio de Psicanálise Selvagem. In: DANTAS, Elisalva Madruga; BRITTO, Jomard Muniz de (Orgs). *Interpenetrações do Brasil: Encontros & Desencontros*. João Pessoa: UFPB, 2002.



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

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. 4. ed. São Paulo: USP, 2003.

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. (Orgs). *Interpenetrações do Brasil: Encontros & desencontros*. João Pessoa: UFPB, 2002.

DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76*. Recife: UFPE, 2000.

FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington. (Orgs). *Memórias da cena pernambucana*. Recife: Edição dos Organizadores, 2005.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *O Cinema Super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural*. Recife: Fundarpe, 1994

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. Tradução de Edmundo Cordeiro.
Disponível em: <<http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/ordem.html>>
Acesso em: 12 mar. 2008.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 50. ed. São Paulo: Global, 2005.

_____. *Manifesto Regionalista*. 6. ed. Recife: IJNPS, 1976.

MACHADO JR, Rubens. O Cinema Experimental no Brasil e o Surto Superoitista dos Anos 70. In: *4 X Brasil*. AXT, Gunter; SCHULER, Fernando. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2005.

MAIA JÚNIOR, Ricardo C. C. *O Palhaço Degolado de JMB*. In: XI Encontro Anual da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2007, Rio de Janeiro.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura nacional: 1933-1974*. São Paulo: Ática, 1994.

O Palhaço degolado. Panorama do Super 8 cinema e vídeo. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural*.
Disponível em:

<http://itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=5148>

Acesso em: 15 mar. de 2008

O Palhaço degolado. Produção de Jomard Muniz de Britto. Recife, 1976. Super 8, 9'21''

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VENTURA, Leonardo Carneiro. *Música dos Espaços: Paisagem Sonora do Nordeste no Movimento Armorial*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

Z Aidan, Michel. *O fim do Nordeste*. São Paulo: Cortez, 2001.

