

DO PALHAÇO DEGOLADO À ARMAÇÃO ILIMITADA: O EXCESSO CÔMICO E OS SENTIMENTOS EM TRANSIÇÃO NO BRASIL PÓS-64

Aristides Oliveira¹ e Marina Caminha²

RESUMO: Este artigo tem como propósito elaborar um diálogo entre O Palhaço Degolado, filme do pernambucano Jomard Muniz de Britto (1977) e a série televisiva Armação Ilimitada (Guel Arraes / 1985 / TV Globo) para analisar o processo de transição político-cultural pelo qual passou o Brasil no início da abertura política (fins da década de 1970). O fio condutor desse relato circulará em torno da construção de um imaginário cômico desenvolvido nessas duas obras como ferramenta para identificarmos os sentimentos em trânsito de duas gerações juvenis diferentes: a de Jomard – como vestígios dos anos de chumbo; e a de Guel – como manifestação de um novo tempo histórico.

PALAVRAS-CHAVES: Humor, Melancolia, Cultura Popular e Cultura Massiva.

ABSTRACT: This article's main purpose is to promote a dialogue between the film O Palhaço Degolado, directed by the filmmaker Jomard Muniz de Britto from Pernambuco in 1977 and the TV series Armação Ilimitada (Guel Arraes/1985), in order to analyze the process of political-cultural transition through which Brazil went through during its political opening (by the end of the 70s). The linking thread of this report will turn around the construction of the comical imaginary built in both artistic creations, as a tool to identify the feelings in transit of two distinct juvenile generations, the one of Jomard's – as the footprints of the hard years of dictatorship – and the one of Guel's – as a manifestation of a new historical era.

KEYWORDS: Humor, Melancholy, Popular Culture and Mass Culture.

¹ Mestre em História da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Realizador audiovisual amador pelo Coletivo Diagonal. Ciclista em busca de respeito no trânsito. E-mail: aristideset@hotmail.com

² Doutoranda em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF), Professora da Faculdade Maurício de Nassau (FMN/Recife).

A década de 1970 foi marcada por práticas radicais na produção cultural brasileira. Neste artigo, nosso interesse é atravessado pelo campo audiovisual do final desse período, especificamente na análise do filme pernambucano *O Palhaço Degolado* (1977), de Jomard Muniz de Britto³. Pretendemos articular suas concepções estético-ideológicas em pleno recrudescimento do regime militar com as novas paisagens que se abriam a partir do processo de abertura política nos anos de 1980, contidas na série *Armação Ilimitada* (1985) de Guel Arraes⁴.

O filme *O Palhaço Degolado*⁵ revela uma série de aspectos que marcam os vestígios de um intelectual que carrega no corpo as marcas da repressão política, utilizando a estética circense como campo de ação crítica do projeto de “cultura brasileira”, consolidada pela força de intervenção planejada do Estado nacional nos anos de chumbo.

Narrado por Jomard Muniz de Britto (que é o personagem central da obra), ele veste-se de palhaço e faz uma série de provocações aos “mestres” da cultura pernambucana, situado na imagem de Gilberto Freyre e Ariano Suassuna, bem como às vanguardas artísticas nacionais e internacionais.

Atuando no interior da Casa da Cultura de Recife⁶, suas provocações se concentram entre gritos, sussurros e deboches no espaço, locação apropriada pelo Palhaço para fazer suas declamações, que vai do ataque ao universo contido no pensamento de Gilberto Freyre, passando pela arqueologia Armorial⁷, até atingir as

³Poeta, escritor e cineasta. Participou do Cine Clube Vigilanti Cura, em Recife, escrevendo crônicas e ensaios sobre cinema. Conseguiu sobreviver como professor da Universidade Federal da Paraíba até o AI-5. Posteriormente, lecionou na Escola Superior de Relações Públicas. Coordenou, naquela época, treinamentos em dinâmica da comunicação e criatividade. Agitador cultural, realizou um extenso trabalho de filmes em bitola 8mm. Em 2007, trabalhou no CD *JMB em Comuna*. O filme analisado também foi produzido por Carlos Cordeiro e Guilherme Coelho.

⁴Diretor de núcleo da TV Globo, diretor de cinema, produtor cultural, filho do ex-governador pernambucano Miguel Arraes. Em 1965, por conta do exílio político do pai, foi morar na Argélia e, posteriormente, na França, onde cursou Antropologia na Universidade Paris VII. Nesse período, teve contato com o documentarista Jean Rouch (Cinema Verité). Voltou ao Brasil em dezembro 1979. Em 1980, iniciou sua carreira na TV Globo, como assistente de direção de telenovela. Em 1985, dirigiu e produziu *Armação Ilimitada*. A partir da década de 1990, consagrou-se como um dos diretores mais importantes da emissora, carregando esse título até os dias atuais.

⁵O diretor Jomard foi também ator da narrativa.

⁶Funcionou como presídio entre 1867 a 1973, no qual é possível associar no filme o discurso cultural do período ao cerceamento das subjetividades, que navegam na contramão da censura e da institucionalização do suposto “Ser” da cultura brasileira em voga.

⁷A principal abordagem do movimento [criado em 1970] era a de construir uma arte popular erudita tipicamente brasileira “(...) baseada na pesquisa daquilo que seriam as raízes da cultura nacional: a herança medieval ibérica vinda com os portugueses para o Brasil, na época de seu descobrimento,

esferas “pioneiríssimas” da vanguarda nacional/internacional, resultando na sua melancólica prisão.

Esse palhaço grita, perambula, rodopia diante da Casa da Cultura pernambucana (símbolo do patrimônio histórico-cultural estatal) recheando a narrativa com momentos de carnavalização e chistes, para contrapor-se às engrenagens discursivas legitimadoras da noção de “cultura brasileira”, por parte do Estado autoritário.

Percebemos, no filme em questão, que ele representa o componente residual, na acepção de Raymond Williams (1979), de um conjunto de processos históricos marcados no contexto de inserção dos segmentos da esquerda e de artistas nas suas diversas expressões, diante da construção de projetos alternativos ao imposto pelo regime militar nos anos 70. Esse movimento é caracterizado pelo “esforço de contra-hegemonia política e cultural”, atuando esteticamente sob o excesso e ressentimento de uma época silenciada e sem retorno (anos 60) (RIDENTI, 2000, p. 14).

As falas do Degolado - fantasiado por uma estética popular que remete às marcas do excesso cômico circense - são declamatórias, dando a entender para o espectador a necessidade que esse palhaço tem de gritar para um mundo em que as práticas culturais vanguardistas, dos anos de 1960, diminuiriam seu potencial de alcance frente ao recrudescimento do regime autoritário, a partir de 1964. É nesse sentido que o palhaço é a “voz da experiência”, centrada na reflexão que Jomard Muniz de Britto faz de sua própria vivência como pensador e articulador cultural no Brasil.

Seu riso, portanto, não poderia ser diferente, é carregado de uma melancolia reflexiva. A linha narrativa que ordena o filme é dupla, pois ele faz uma revisão histórica entre dois conjuntos ideológicos: de um lado, o pensamento de cultura oficial brasileira; de outro, o questionamento sobre os discursos de oposição, ancorados na noção de povo, promovidos pelos intelectuais da esquerda revolucionária e das vanguardas estéticas tropicalistas.

aliada a uma forma de ser (e de fazer) mestiça, vinda da mistura dos sangues europeu, negro e indígena. Para Ariano, o celeiro dessa dita “essência brasileira” se encontraria intacta no Nordeste e por isso seu interesse pelo folheto de cordel e pelas ditas manifestações populares nordestinas. Para Ariano, a formação de uma considerada “arte brasileira autêntica” passaria obrigatoriamente pela “arte popular”. Cf. VENTURA, 2007, p. 53.

O degolamento de Jomard é uma revisão em torno de sua trajetória político-artística, projetada nos entremeios desses projetos discursivos que deflagrou o “espírito do tempo” em 1960. Ao propor esse exercício estético, o diretor/ator nos legou brechas para que possamos entender por meio de suas intervenções o processo contraditório de transição cultural fabulado pela abertura política “lenta, gradual e progressiva” de Ernesto Geisel (MORIN, 2007).

No entanto, não significa dizer que o Palhaço não busca saídas. Sua procura por solução para o impasse-Brasil aparece como uma metáfora de uma geração que ainda não consegue construir novas linhas de pensamento para a reformulação de um projeto cultural. A imagem projetada no filme por essa juventude que atravessou os anos de chumbo só pode ser “grafada” na noção de “degolamento”. O Palhaço está em transe, mas não passivo – está buscando saídas que não tem, e por isso volta-se para o passado como forma de entender o presente.

Partimos do pressuposto que as inquietações cômicas de *O Palhaço Degolado* podem ser pensadas como uma pré-figuração do discurso cômico existente em *Armação Ilimitada*. Ou seja, o processo reflexivo iniciado por Jomard atua como ecos corporais de uma nova maneira de sentir o presente, modo esse que articula a perspectiva cultural engajada dos anos de 1960 à consolidação de um mercado cultural de bens simbólicos nos anos 80.

O seriado *Armação Ilimitada* (TV Globo/1985) contava as peripécias de um triângulo amoroso, não problemático, vivido por dois surfistas, parceiros no trabalho e na vida. Juba (André de Biase), Lula (Kadu Moliterno), Zelda (Andréia Beltrão) e Bacana (Jonas Torres) – filho adotivo da dupla – formavam o elenco principal. O programa buscou no contexto cultural da época, representado pelo rock nacional e pelo surf, mas também pelo mundo midiático, os elementos para construir uma imagem sobre o jovem, tendo em vista que era esse o seu público-alvo.

Armação Ilimitada foi concebido não só do ponto de vista da sua temática, mas também no seu formato – como uma experiência que pudesse aproximar o mundo jovem do universo televisivo. Os textos adquiriram um tom coloquial, implementado pelo uso de gírias. A estrutura foi constituída com ritmo mais veloz, cheia de cortes, com paródias aos seriados americanos da época e em permanente diálogo também com a imagem publicitária, a história em quadrinhos, as locuções radiofônicas e o videoclipe.

Essa nova geração, inscrita na série, já tinha como premissa a revisão do projeto de cultura elaborada em *O Palhaço Degolado*, carregando o peso dessa herança, mas, por outro lado, a certeza de uma continuidade de revisão desse projeto. Desse modo, o processo presentificado na trama é o mapeamento discursivo mais amplo sobre a noção de cultura e o universo do consumo. Com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia”, a dupla de palhaços Juba & Lula resolveram sair do sério e foram surfar e, através de suas performances corporais projetaram a noção de um corpo consumidor, no qual esfera mercadológica e política já não podem ser pensadas como dicotomias, mas situadas em um mesmo plano discursivo (ROUANET, 2007, p. 29).

A necessidade de discussão sobre o mercado de bens simbólicos, como eixo central de produção das práticas culturais, torna-se o discurso expresso nas atuações de Juba & Lula, palhaços que já não se apresentam mais para o público paramentados com as vestimentas tradicionais do imaginário circense popular (embora carreguem as marcas desse discurso, como apontaremos). É um corpo jovem ancorado pelos padrões estéticos de beleza. Ao contrário do grotesco como referência, a dupla encarna a premissa do prazer pelo consumo, travestidos com poucas roupas e bronzeamento da pele, por exemplo, para refletir a noção de corpo cultural mercadológico.

O riso paródico inscrito em *Armação Ilimitada*, não revela o questionamento elaborado no filme de Jomard, embora, assim como esse, se encontre no entremeio, entre um discurso ideológico revisado em 1977 e os novos discursos em torno da intensificação do consumo como organizador do espaço social. A gargalhada, portanto, ainda apresenta-se suspensa intercalando momentos de melancolia com euforia, como metáforas de uma consciência política em transformação.

É dessa maneira que, enquanto *O Palhaço Degolado* volta-se para o passado a fim de entender o presente, atacando os cânones discursivos que formularam as práticas culturais sessentistas, Juba & Lula atuam no futuro, como imagens antecipadas de um projeto em vias de consolidação: o consumo passa a ser o jeito de corpo que essa geração valida suas inquietações e, à medida que o processo de redemocratização ganha fôlego, ativam-se também perspectivas diferentes de ação nos sujeitos históricos.

Discutir o papel do consumo como espaço de organização social, portanto, foi a maneira que essa nova geração, exemplificada neste artigo por Juba & Lula,

exteriorizou os afetos que marcaram uma nova “estrutura de sentimentos”, inscrita no processo de reconstrução da democracia nacional. O corpo cômico, desse modo, também não externou soluções, apenas ampliou o debate discutido no Palhaço Degolado, deslocando-o para a esfera do consumo. E, nesse sentido, a auto-reflexão de Jomard também foi o mecanismo articulador da comicidade em Armação. Enquanto produção de sentidos, são dois risos diferentes, revelados em contextos históricos também díspares (WILLIAMS, 1979).

No período de realização do filme, o país ainda permanecia no enclausuramento do regime autoritário, enquanto que, no início de produção da série, o sentimento vivenciado por essa nova geração era calcado pela expectativa do mandato do primeiro presidente civil (Tancredo Neves/Paulo Maluf), perspectiva essa que já articula uma sensibilidade da espera, ou seja, um pensamento sobre o futuro, revelado nas imagens antecipadas produzidas por Armação ilimitada.

Os diálogos possíveis entre *O Palhaço Degolado* e *Armação Ilimitada* nos trazem oportunidades históricas fundamentais para compreender os modos de fazer e pensar a cultura num período incerto para esses dois intelectuais (Guel Arraes e Jomard Muniz de Britto).

Os criadores estão em pleno *work in progress*, sob ameaça de intervenções e censuras, fazendo do riso um elo singular na reflexão desses oito anos de transição entre uma obra e outra – independente dos suportes artísticos e dos seus lugares sociais - pois, da bitola super-8 à TV, o que nos interessa não são os modos de endereçamento, mas seu componente interno, ou seja, a formulação do riso como sentimento de transição existente nas duas obras.

Essa pesquisa busca pensar como as marcas do excesso paródico alinham dois tipos de risos diferentes em torno do processo de transformação cultural brasileiro. Acreditamos que, apesar de díspares, revelado no conflito de gerações entre o Degolado de Jomard e a dupla de Guel, essa comicidade tentou construir uma expectativa de futuro como respostas para novas vivências e pensamentos sobre a noção de cultura nacional, ainda que a solução não fosse a linha de intervenção dessas gargalhadas, e sim a proliferação de perguntas. Ou como sugere Pirandello (1996), um humor refletido, alinhando várias almas em contradição em busca de um novo projeto cultural. Nosso próximo passo, portanto, será refletir sobre o conceito de paródia, proposto por Mikhail Bakhtin (2005), para analisar os modos de excesso cômico como estratégia sentimental.

O excesso como ferramenta expressiva.

Para Bakhtin, a paródia é um discurso duplo em que o autor utiliza a palavra do outro para compor o seu próprio discurso, ocorrendo duas orientações plenas de significados voltadas para o mesmo objeto. Porém, a segunda voz instaura um discurso oposto à primeira, gerando um diálogo conflituoso dentro do enunciado. O discurso parodiado sofre modificação no seu acento, levando a uma espécie de negação da primeira réplica (2005).

Essa acentuação diferente caracteriza-se pelo tom zombeteiro que aniquila a afirmação do primeiro enunciado e instaura a ideia de ambivalência no interior do discurso. São dois discursos de significação opostas que estabelecem uma espécie de duelo dentro de um mesmo enunciado. O texto transforma-se em uma arena de lutas. É esse lugar de disputa que gera a lógica interna da paródia: a sua capacidade de conter ambivalência no interior do seu enunciado.

O conceito de riso na Idade Média estava atrelado a uma perspectiva marginal, que tinha como função o descortinamento das normas oficiais, refletindo o diálogo entre duas imaginações. O primeiro era marcado pelo lugar dominante, de uma classe aristocrática formada pelos reis e o clero, cujas marcas distintivas figuravam em torno do belo e da contenção do excesso (BURKE, 2010). A outra era vista como a dominada, localizada na cultura popular, dos artesãos e artistas mambembes e que se estruturava pela extrapolação do corpo grotesco através dos modos de excesso.

O realismo grotesco era o princípio que regia esse tipo de riso. Bakhtin vai dizer que as imagens corporais expressavam a ligação com a terra, no sentido da procriação. Esse corpo era marcado pela ideia de rebaixamento.

As figuras populares tinham como características os gestos cotidianos como defecar, comer, beber, assim como as partes do corpo exemplificadas pela boca, falo, nariz, ventre de forma exacerbada. As imagens exteriorizavam a relação que o corpo popular possuía com os princípios vitais do homem no mundo (BAKHTIN, 2005).

Assim, a construção desse mundo paralelo, a partir do riso popular, tinha como estratégia a transferência desses rituais oficiais para o plano do baixo material corporal. A paródia surgia nesse mundo carnavalizado como lugar real da manifestação de um mundo “às avessas”. É desse modo que o conceito de riso foi

interpretado pelo autor como um elemento de resistência, pois as formas cômicas da praça pública indicavam que, através do riso, situado às margens de uma cultura séria, consolidaram-se modos de significar que, baseados no excesso, destronavam, por meio da paródia, a ideologia oficial.

Dentre as formas cômicas existentes na praça pública, o bufão atuava como agente conceitual do riso: era pelo corpo grotesco desses personagens que a cultura popular medieval imprimia outra visão de mundo retratado na praça pública. A partir da lógica de destronamento, os bufões recriavam uma realidade marcada pelo rebaixamento do sublime. Suas atuações enfatizavam quedas, traseiros e o ato de parir, ressignificando o baixo como lugar do renascimento e, portanto, da vida.

É nesse sentido que as formas cômicas medievais são estruturadas na relação entre o alto e o baixo, entre o sublime e o grotesco, pois reflete o espírito do tempo medieval, conformando hábitos que podem ser traduzidos a partir de ações hegemônicas e contra-hegemônicas, como sugere Antonio Gramsci (1831-1937), entre cultura oficial e popular (WILLIAMS, 1979).

Uma linha de permanência que vincula os risos das nossas narrativas e o riso medievo proposto por Bakhtin é a noção de instantaneidade. Em ambos os casos, a ideia de comicidade é articulada no território cultural em momentos específicos, que dialogam com o lugar oficial da seriedade. No medievo, a partir das festas carnavalescas, que reinventam o sentido de mundo e desfiguram a noção de medo. Na modernidade, através de uma máscara que reúne o corpo grotesco ao corpo comercial, do riso polido ao riso ridículo, que irrompe em relação à racionalidade moderna, que relê as expressões cômicas da praça pública no campo do privado, através da figura do palhaço. O riso aparece como um lugar momentâneo que reproduz a perspectiva de circularidade na vida cultural (BAKHTIN, 2005).

Entender esse riso como processo de luta a partir de um imaginário grotesco é a questão central desse artigo, pois reflete a forma como os elementos que compõem o riso n' *O Palhaço Degolado* e em *Armação Ilimitada* são reapropriações desse arquétipo cômico medievo. Não queremos dizer com isso que se trata do mesmo riso e mesmo sentido, apenas que é esse o ponto de partida para entendermos as modificações dessa imaginação em relação ao contexto histórico da modernidade e, principalmente, no processo de abertura política nacional, período de reflexão exposto neste trabalho.

Degolamentos e redegolagens ilimitadas: do aprisionamento superoitoista ao *surf* televisivo.

Um dos aspectos fundamentais para compreender os excessos do cômico em *O Palhaço Degolado* está no contexto marcado pela responsabilidade estatal em assumir uma “concepção protocolar” de cultura nacional, baseada na produção intelectual dos considerados “cânones” na interpretação da história do Brasil. O que estava fora dessas esferas intelectuais era considerado “componente subversivo” do discurso implantado pelo regime militar.

O nome *O Palhaço Degolado*⁸ faz analogia ao título da obra de Ariano Suassuna intitulada “História d'O Rei Degolado nas caatingas do sertão/Ao sol da Onça Caetana” (1976). É possível afirmar que, a partir da paródia do título do livro que informa o filme, visualiza-se o deslocamento gerado entre os olhares em níveis hierárquicos opostos (Rei x Palhaço), pluralizando as perspectivas de mundo sobre a Cultura Brasileira, que se diferencia pelo ângulo de visão em que cada pensamento está localizado.

A concepção fílmica jomardiana provoca a virada do “banquete aristocrático da inteligência brasileira de então”, trazendo uma visão marcada pela desterritorialização do processo cultural extensivo, rompendo com as plataformas aglutinantes e colecionadora de discursos legitimadores em torno da cultura nacional. O personagem vive uma relação entre cultura-aprisionamento que pode ser vista claramente quando o Palhaço, durante sua declamação no interior da “Casa de Detenção da Cultura”, grita aos passantes, indiferentes ao seu jogo: “O intelectual que não pode viver morre! Morre!” (FAVARETTO, 1979, p. 12).

Seu apelo pode ser compreendido no sentido de que o Degolado busca discutir pelo excesso, contido em seus gritos e rodopios, a posição política dos intelectuais sessentistas que foram sufocados pela perseguição do regime militar, cravando em seu corpo interrogações autocríticas do papel revolucionário de seus

⁸“Eu sempre gostei de carnaval, meus pais sempre adoraram carnaval, então palhaço é uma fantasia carnavalesca... não é o palhaço do circo mambembe (...). Então essa coisa do palhaço é muito ligada ao carnaval e a figura mitológica do palhaço, dessas contradições do palhaço e também tem umas histórias que Gilberto Freyre se fantasiava de palhaço (...) quando era jovem, tem essas lendas e, quer dizer, o motivo principal, como eu tô dizendo a você, é essa coisa do Rei Degolado – Palhaço Degolado”. Depoimento de Jomard Muniz de Britto a Aristides Oliveira. 07/10/2010, às 16h15, em Recife-PE.

contemporâneos, angustiado em compreender o silenciamento das vozes pós-golpe militar.

Em pleno endurecimento do regime político autoritário, sua performance transforma-se em grito melancólico, expresso através da ironia e horror de um ambiente fechado que o aprisiona num momento cultural que ressignifica o riso como lugar de tristeza e exclusão do mapeamento disciplinar em nome da “segurança nacional”, propostos pelas “cartilhas” culturais implantadas no regime autoritário.

A tristeza emerge justamente quando o Palhaço percebe estar vivendo numa realidade completamente diferente da vivida pelos movimentos sociais e culturais dos anos que antecederam o golpe militar no Brasil (1950-62). O ritmo frenético de suas palavras é apagado junto com a trilha circense, na qual o barulho da sirene policial é acionado, cobrindo toda a cena, indicando sua prisão, conduzido por dois guardas⁹ que capturam o Palhaço e o prendem numa cela no interior da “Casa de Detenção da Cultura”.

A câmera acompanha a violência provocada ao personagem, através do afastamento e aproximação lenta entre as grades da prisão e o corpo enclausurado. A câmera envolve-se entre a contemplação e o susto, olhando do lado de fora da cela o desnorteamento físico-psíquico que domina o Palhaço isolado no centro do plano, agora degolado pelo autoritarismo policial que o sufoca. Quando a sirene policial sucumbe à trilha circense, a oposição se apaga, deflagrando, pelo avesso do avesso, a vitória do regime ditatorial, reforçado pelo aprisionamento imagético do Palhaço. Nesse momento de tensão dramática, sua voz aparece como pensamento angustiado que clama:

Onde está o prof. Paulo Freire?

Em Genebra? Ou na Guiné-Bissau?

Nas ilhas greco-socráticas ou na ilha do Maruim?

⁹“(...) os soldados que não poderiam aparecer no filme (tinha que ter ordem, eles podiam ser penalizados pela corporação)... eles tavam lá fazendo o trabalho deles, como vigilantes, sei lá, seguranças, então foi o fato que eu acho muito importante (...). Você sabe que o episódio do guarda... ele me pega assim... depois ficou a marca do dedo dele aqui no meu braço, quando eu fui tomar banho (risos) ...naquela cela foi pra valer, eles pegaram pra valer (...)”. Depoimento de Jomard Muniz de Britto a Aristides Oliveira. 07/10/2010, às 16h15 em Recife-PE.

O que restou? O que restou? O que restou? O que restou?

O que restou dos seus círculos de cultura?

Ti –jo –lo.

Vo-to li-vre.

1964.

E-xí-lio.

Fo-me.

1968.

1978.

Essa cena pode ser interpretada como alusão à experiência docente de Jomard com o grupo liderado por Paulo Freire nos anos 1960, até o afastamento da equipe em 1964. Seu principal trabalho era o sistema de alfabetização de Jovens e Adultos, que terminou conhecido como “Método Paulo Freire” e uma nova concepção de educação conhecida como “Sistema Paulo Freire de Educação” (VERAS e OLIVEIRA, 2009, p. 12).

Em depoimento, Jomard revela:

Que a gente ia fazer? Sair correndo? Pra onde? (...) eu estava saindo pra dar aulas e dizia: “olha, se eu não chegar na hora do almoço é que me prenderam lá”. (...) Então cada pessoa passou 15, 20 dias... e levaram a pessoa e depois, quando eu fui lá sendo preso um amigo pensava que tinha ido visitar... não, eles trocavam pra não deixar discutir entendeu? Pra ficar isolado mesmo. (...). A 1ª prisão... eu fui aposentado logo pelo AI-1, eu e toda equipe Paulo Freire (...). Então pegaram os professores mais famosos, que consideravam esquerdistas e aposentaram, e eu fui aposentado com 27 anos de idade (...). Então essa foi a primeira prisão. Quando tem a época do “Palhaço Degolado”, já teve a outra prisão, que não foi prisão, foi interrogatório, foi sobre o Tropicalismo... eu errei duas vezes (risos). Paulo Freire e depois com o Tropicalismo¹⁰.

A experiência cultural de Jomard Muniz não se deu apenas no universo tropicalista, mas há uma forte veia paulofreireana contida no questionamento aos discursos construídos em torno da cultura brasileira e da consolidação do regime autoritário, marcado por um ideal de que é preciso conscientizar, que todos os indivíduos ainda são força de interferência coletiva.

¹⁰Depoimento de Jomard Muniz de Britto a Aristides Oliveira. 07/10/2010, às 16h15, em Recife-PE.

Os momentos finais do filme expõem os antecedentes de Jomard como educador-militante junto à equipe Paulo Freire, lutando para fazer da educação e da cultura brasileira instrumentos de esperança e revolução social na crise pré-golpe; numa época em que Marcelo Ridenti afirma que o florescimento cultural e político dos anos de 1960 e início dos de 1970, na sociedade brasileira, pode ser caracterizado como romântico-revolucionário (2000).

Para Jomard, o eixo central que conecta suas “subversões” está na:

(...) ligação pop filosofante com a Paraíba (...), mas acontece que entre Paulo Freire e o AI-5, aconteceu o Tropicalismo, então na Paraíba me pegaram como agitador do Tropicalismo. [Ao ser capturado era obrigatório] ir todo mês lá durante quase um ano, a equipe toda ia responder, ouvir e ficar ouvindo as testemunhas de acusação e as testemunhas de defesa, depois de ser interrogado por major, como eu fui e depois ter sido detido em uma cela no Forte das Cinco Pontas, isso é uma violência¹¹ (...).

A relação do personagem com Paulo Freire, remete ao discurso cultural de oposição da esquerda brasileira, cuja premissa era conscientizar o povo por meio da arte, como forma de tomada de poder. O Palhaço assume a figura cômica como forma de gritar um discurso avesso - ele rasteja-se pelo chão da Casa da Cultura, cutuca os transeuntes, sobe nas grades de ferro que protegem o monumento, rodopiando e desconstruindo por meio das marcas do popular a sua própria trajetória pré-golpe. Os excessos contidos no filme estão conectados a sua visão ligada à experiência como educador engajado nos anos de 1960 e sua aproximação com o tropicalismo na década de 1970, pois para ele:

O entusiasmo com as expectativas de mudança na sociedade brasileira nos aglutina e, ao mesmo tempo, nos diferenciava em tendências múltiplas. EU ME LEMBRO (...) que minha vocação girava em torno dos debates realizados nos ‘círculos de cultura’. Que continuo considerando a grande contribuição de Paulo Freire (...). Ignorávamos o fantasma do Golpe e dos oportunistas de uma falsa democracia (CORTEZ, 2008, p. 71).

É a memória que persiste ao esquecimento compulsório, imposto por um Estado de exceção que “(...) diante da repressão e da auto-censura, do marasmo e das cooptações, onde encontrar as fendas, brechas e mínimos territórios livres (?) para contrapor uma crítica cortante em sua radicalidade?” (LEMOS, 1979, s/p).

¹¹BRITTO, Jomard Muniz. Entrevista a Antônio Abujamra no programa “Provocações”, na TV Cultura. s/a.

Na cena seguinte, o Palhaço já se encontra solto da prisão e retorna ao andar superior da Casa, com a trilha reposta. Novamente, a contraluz, o espectador não enxerga mais seu corpo, apenas uma silhueta escura que se afasta e perde-se na tela, quando a câmera o retira de cena e filma o teto do local. Os gritos de desespero aumentam, tornando-o inconcluso e aberto a várias possibilidades de interpretação sobre o destino do personagem:

Até quando? Até quando? Até quando? Até quando?

A saída?

ATÉ QUANDO?

ATÉ QUANDO?

ATÉ QUANDO?

Os gritos repetidos, contidos na expressão “Até Quando?”, nos mostram que ele está ao mesmo tempo exteriorizando uma crítica cultural contra o “degolamento” intelectual, que, mesmo vivenciada pelo sufocamento de sua voz, ainda clama por respostas, vinculando o questionamento não somente a sua degolagem, mas que ainda podem existir “saídas”, ou seja, existem possibilidades de redegolagens nesse ambiente aparentemente cerceador das subjetividades.

O riso de *O Palhaço Degolado* – atravessado pela releitura cômica medieval - está ligado no sentido de luta inglória auto-reflexiva (pois a constatação de “degolamento intelectual” o faz repensar o projeto de povo e da ação cultural engajada no Brasil), sendo a cicatriz de uma experiência atravessada por uma memória ferida no tempo.

Nesse sentido, para Jomard:

O clima que a gente vivia era um clima de tensão muito grande, e essas pessoas... esses grandes intérpretes da cultura brasileira estavam dentro desse clima da censura (...). Eu acho que essa angústia (que permeia o filme) é uma coisa que tá ligada à minha formação filosófica. Eu achei que a angústia faz parte da situação humana, da condição humana. Agora uma coisa que... não é você ficar na “angústia pela angústia”, porque aí a crítica comanda as saídas, brechas pra você superar a angústia através do humor, através da sátira – seria um encaminhamento para não ficar numa angústia fechada. É um elemento assim... desnordeador (...) ¹².

¹²Depoimento de Jomard Muniz de Britto a Aristides Oliveira. 07/10/2010, às 16h15 em Recife-PE.

Assim, podemos afirmar que uma das táticas exercidas na construção do filme é o uso do humor circense no universo em desencanto vivenciado pelo personagem, usando o corpo para exteriorizar seus excessos, nos limites da geografia provinciana (CUNHA, 1992, p. 44), que se esforça em acumular textos e imagens numa lista fechada. Tal Geografia usa seu poder arquivante para designar ações que tendem “a coordenar um único corpus em um sistema ou sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de configuração ideal”, pois, no arquivo-geral chamado “Brasil” da época em questão, as dissociações, excessos e fluxos não podem circular, quase sempre focados no alvo da neutralização dessas ameaças de transbordamentos pelo Estado autoritário. (DERRIDA, 2001, p. 14).

O Palhaço compõe um personagem representativo desse excesso angustiante, que rompe a clausura do corpo-militante-partidário dos anos 60 para a transgressão do corpo-transbunde-libertário da era tropicalista que, apesar da exploração performática radical encontrada no filme, sua condição histórico-existencial está espremida entre a “(...) fúria de subjetividades reacionárias que não admitiam modelos alternativos, circulantes (...) entre a tradição tropicológica armorial e a esquerda universitária com suas conexões binárias e maniqueístas (...)” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 44-136).

O *Palhaço Degolado* seria a exteriorização de uma angústia atravessada pelo sentimento de incompletude e cerceamento das práticas culturais vivenciadas por Jomard Muniz de Britto nos anos 60, um ressentimento que se transforma em riso ácido setentista, tomando a atmosfera do circo como recurso de expressão máxima da melancolia e incerteza política que segue o rumo dos anos 1980.

Enquanto no filme de Jomard as marcas de um excesso paródico – de um palhaço de roupas largas e ações espalhafatosas – constituem-se no diálogo com os traços melancólicos, em *Armação Ilimitada*, o riso é marcado pelas sombras da forte repressão militar, que se esvaziava e uma época aberta para esperança e possibilidade de dar voz aos artistas e intelectuais que retornavam ao país, bem como uma nova geração que emergia simultaneamente.

Esse diálogo geracional pode ser visto na própria trajetória de Guel Arraes. Filho de militante político de esquerda, foi obrigado a ser exilado, e, nesse sentido, a memória que carregava do Brasil no exterior era atravessada pela memória paterna, do projeto revolucionário de esquerda.

A perspectiva artística de Guel perpassava pela possibilidade do cinema (primeira profissão sonhada por ele) ser um instrumento de conscientização política para discussão das questões brasileiras. Assim, a auto-refletividade, característica estética contida no Cinema *Verité* de *Jean Rouch*, parecia a ferramenta mais fecunda para ser trabalhada pelo diretor em sua volta ao país, como ele mesmo aponta:

A minha primeira ideologia cinematográfica foi essa, a de um cinema verdade. Eu achava que esse era um cinema para um país subdesenvolvido como o Brasil. Ou um país em desenvolvimento. Eu achava que aprendendo isso eu iria me fazer útil no Brasil (FIGUEIRÔA e FECHINE, 2002, p. 223).

O projeto cultural com o qual Guel Arraes tinha um vínculo distanciava-se do cinema comercial e da televisão e tinha como referência - além do documentarista já citado - os cineastas *Jean Luc Godard*, o Cinema Novo e os teóricos de montagem russos. Em dezembro de 1979, por conta da abertura, o diretor retorna ao Brasil, sob uma vontade política de fazer cinema documentário. No entanto, sua postura em relação à cultura se modifica, visto que, após seis meses de estadia no país, passa a trabalhar na TV Globo, como diretor de telenovelas.

Guel Arraes relata como esse processo de entrada na Rede Globo foi contraditório por conta de sua formação política, que o aproximava de um tipo de intelectual de esquerda, opositor da indústria televisiva:

Na época, ninguém de cinema queria fazer televisão. Eu também não me interessava em fazer televisão. Todo o meu currículo era um currículo meio metido a besta, de um cinema totalmente anticomercial. Mas, eu estava ali duro, sem dinheiro, já tinha feito segundo assistente de câmera, já estava meio acostumado a fazer qualquer coisa. Fiquei então como estagiário e fui me deixando levar. Parecia até que tinha baixado um santo porque, até então, era impensável, para mim, fazer televisão na Globo: filho de Arraes, tendo feito cinema com *Jean Rouch*, sendo amante do Cinema Novo, parecia tudo ao contrário (FIGUEIRÔA e FECHINE: 2002, p. 225).

A entrada de Guel Arraes na TV Globo, contradizendo sua trajetória profissional até aquele momento, resultou, por outro lado, no aprendizado sobre os mecanismos de produção do meio, como também na aproximação do diretor com as marcas de um tipo de comicidade baseada nos filmes de chanchadas, referenciadas nas telenovelas de Sílvio de Abreu. É nesse sentido que o diretor vai dizer que o seu ingresso no meio “resultou na abertura de um outro caminho” que “coincidiu com o

choque cultural” de sua volta ao Brasil, como uma espécie de metáfora de um país em transformação (FIGUEIRÔA e FECHINE: 2002, p. 225).

O contexto cultural que sintetizou os anos de 1980 no país pode ser pensado como um lugar de transição e reorganização da sociedade civil. É desse modo que essa perspectiva de mudança como imaginação também fez emergir uma necessidade de reflexão sobre os novos cenários de atuação que o próprio sistema capitalista incorporava.

Esses sistemas podem ser vistos no processo de ascensão dos grandes mercados capitais, a configuração de conglomerados midiáticos, e, conseqüentemente, a intensificação dos usos de novas tecnologias, medidas pelo crescimento da informática que reforçavam o projeto de uma economia voltada cada vez mais para uma cultura do consumo.

É nesse sentido que a imaginação do grotesco será alinhada a um corpo consumidor que se intensifica nos anos de 1980. É possível encontrar vestígios dessas marcas, por exemplo, na construção da personagem coadjuvante Ronalda Cristina (amiga de Zelda Scot) materializada na trama pela a idéia de prazer. Ela é o inverso de Zelda; é gorda, deseja o sexo - as histórias em vários momentos dramatiza os sonhos da personagem, sempre cercada de homens bonitos e musculosos, como um convite ao desejo corporal, ratificado pelas suas falas.

Outra peculiaridade da personagem que se formula por essa imaginação discutida é a sua relação com a comida. O ato de comer é vista por ela como uma grande virtude e lugar desejante; ela sempre é visualizada se deliciando com grandes sanduíches, faz “caras e bocas”, arranca pedaços de pizza com grandes mordidas incapaz de conter na boca, indicando para o espectador o prazer pelo ato de ingestão de alimentos que se compara a vontade junto ao corpo masculino do sexo.

Ronalda personifica uma prática cultural historicamente construída em torno da comida e do sexo como fontes de prazer e explicação de mundo, em um universo contemporâneo, claro, mas que se conforma com pinceladas desse grotesco medieval revisitado.

É como se um conjunto de imaginações direcionadas para o centro definisse esse corpo juvenil televisivo; portanto, há uma reorganização de discursos residuais em torno de práticas emergentes, redimensionando não só a cultura popular, como criando outro lugar de atuação com funções diferenciadas. No desejo da

personagem, já está inscrita a ideia de cultura do consumo (alimentos produzidos em *fast foods*, refrigerantes, etc) e de hedonismo (prazer alimentado pela imagem do corpo escultural masculino divulgado pelas mídias).

A dupla Juba & Lula remete à lógica circense do duo de palhaços, cuja primeira referência é a dupla *Foottit* e *Chocolat* (meados do século XIX). Esses dois palhaços exprimem uma organização cômica baseada na oposição, assim como a paródia, marcada na cor (um preto e outro branco), mas também no jogo de cena, em que um “dá a deixa” para o outro elaborar a piada, produzindo uma gargalhada no contraponto de ações entre um discurso e outro, o chamado qüiproquó na linguagem popular (Bolognesi, 2003).

Juba & Lula seguem essa mesma linha narrativa, ainda que suas imagens não indiquem nenhuma diferença física, pois a intenção da narrativa na construção desses dois personagens é apontar um discurso novo, como arquitetura comportamental juvenil. No entanto, suas falas são construídas como qüiproquós. É nesse sentido que, no episódio “O Prefeitável”, assistimos a uma história que propõe pensar a ideia de redemocracia; através da eleição do prefeito Djalma Perfeito (Luis Fernando Guimarães).

No início da trama, assistimos à dupla parada em um engarrafamento por conta de agitações políticas na rua. Enquanto esperam, dizem eles:

Juba: Descartáveis, Lula, é isso que nós somos. Descartáveis. Só pinta trabalho por duas ou três semanas. Não dá pra agüentar uma firma com essa alta rotatividade não.

Lula: Eu fiquei foi amarradão nos bebezinhos, Juba. Pô, que coisa linda! Vai me dar uma saudade cara, me dá até vontade de ter um filhote, aí (referindo-se ao trabalho de férias de verão com crianças).

Juba: Filho? Tá maluco! Do jeito que a vida tá? O problema, Lula, é que o esportista não está inserido na sociedade, esse é o problema.

Lula: O quê? E aquela cassetada de impostos que a gente paga todo mês?

Juba: Pagar não quer dizer fazer parte do grande coro social, do todo coletivo seu Lula. Do todo, pra todos e por todos.

Lula: Ih, Jubileu, que papo é esse? Tô te estranhando, hein?

Juba: Eu andei lento Artur da Távola. Tô me instruindo, meu.

Enquanto Juba expurga sua indignação diante da política brasileira, Lula sonha com a possibilidade de ter filhos. Duas falas deslocadas de contexto, mas que em conjunto com a resposta de Juba, tem-se o quiproquó, pois, a partir da “deixa” de Lula, Juba faz toda uma análise em torno da situação econômica brasileira da época, remetendo aos altos índices inflacionários.

Esse riso presente em *Armação* apropria-se do popular, redimensionando o imaginário medievo para discutir o lugar do consumo como lugar de atuação dessa nova juventude. Exterioriza, portanto, um contraponto à graça triste do *Degolado*. Por outro lado, são risos que dialogam quando propõem uma releitura do universo popular, para repensar o contexto de transição cultural brasileira para a redemocratização política nos anos 80.

Podemos perceber as tensões de uma temporalidade histórica que, mesmo limitada no ambiente fechado que compõem suas épocas particulares - regidas por uma série de mecanismos que visavam o controle das vozes desses intelectuais - eles não silenciam, mas rompem com o espaço apertado de suas fronteiras temporais.

Jomard Muniz de Britto e Guel Arraes escolhem os anzóis que desejam ser capturados e, por meio do riso, da performance convertida em gesto político, das novas possibilidades de engajamento ligadas à prática cotidiana e do consumo cultural, mostram os caminhos incertos de um Brasil em vias de redefinição política, buscando sob várias frentes, abrir os olhos ao Céu Aberto, para iluminar as praias que serão rasgadas pelas novas pranchas de *surf*, que deslizam na experiência da esperança.

REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Editora Hucitec, 2005.

BURKE, Peter. *A Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os Dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Anna Blume, 2005.

CORTEZ, Marcius. *O Golpe na Alma*. São Paulo: Pé-de-Chinelo Editorial, 2008.

CUNHA, Paulo. Um Marginal Intrínseco. IN: BRITTO, Jomard Muniz de. *Bordel, BRASILírico Bordel*: antropologia ficcional de nós mesmos. Recife: Comunicarte, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*: Uma Impressão Freudiana. Rio de Janeiro: Reluma Dumará Conexões, 2001.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, Alegoria, Alegria*. São Paulo: Kairós Editora. 1979.

FIGUEIRÔA, Alexandre e FECHINE, Yvana. *Subvertendo as fórmulas, reinventando os formatos*: entrevista com Guel Arraes. In: Galáxia, n.4. São Paulo: EDUC, 2002.

LE MOS, Sérgio D. BRITTO, Jomard Muniz de. *Inventário de um Feudalismo Cultural*. s/l. Gráfica Industrial e Editora S.A, 1979.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*: neurose. Rio de Janeiro: Forense, 2007.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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.

VERAS, Dimas Brasileiro. SANTOS FILHO, Francisco Aristides de O. Santos. *A experiência da esperança: um “Golpe na Alma” da intelectualidade brasileira pós-64*. Teresina-PI/Recife-PE, 2009.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.