

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CAMPUS TRINDADE
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS
CURSO GRADUAÇÃO EM LETRAS-PORTUGUÊS

Lucas Cervenka Sauthier

Agrippino digere as bases da Tropicália em Panamérica

Florianópolis

2022

Lucas Cervenka Sauthier

Agrippino digere as bases da Tropicália em Panaméria

Trabalho Conclusão do Curso de Graduação em Letras-Português do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Bacharelado em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa.
Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela.

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Sauthier, Lucas Cervenka
Agrippino digere as bases da Tropicália em PanAmérica
/ Lucas Cervenka Sauthier ; orientador, Carlos
Eduardo Schmidt Capela, 2022.
42 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras
Português, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Letras Português. 2. Literatura Brasileira. 3.
José Agrippino de Paula. 4. Panamérica. 5.
Tropicália. I. Capela, Carlos Eduardo Schmidt. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em
Letras Português. III.
Título.

Lucas Cervenka Sauthier

Agrippino digere as bases da Tropicália em PanAmérica

Este Trabalho Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do
Título de Bacharelado e aprovado em sua forma final pelo Curso de Letras-
Porguês

Florianópolis, 15 de junho de 2022



Documento assinado digitalmente
Carla Regina Martins Valle
Data: 15/07/2022 14:51:10-0300
CPF: 023.750.099-08
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Profa., Dra. Carla Regina Martins Valle
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:



Documento assinado digitalmente
Carlos Eduardo Schmidt Capela
Data: 12/07/2022 15:40:44-0300
CPF: 029.182.608-35
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela
Orientador(a)
UFSC



Documento assinado digitalmente
Jair Tadeu da Fonseca
Data: 13/07/2022 13:34:42-0300
CPF: 274.186.506-04
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof. Dr. Jair Tadeu Da Fonseca
Avaliador(a)



Documento assinado digitalmente
Jorge Hoffmann Wolff
Data: 14/07/2022 20:41:56-0300
CPF: 600.856.499-53
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff
Avaliador(a)
UFSC

Este trabalho é dedicado à minha família.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais pela oportunidade de estudos que tive e à dedicação em minha formação, culminando no fechamento do ciclo nesse documento. Agradeço à minha esposa, Juliana, pela parceria de vida, mãe de minha filha, Lippia, minhas companheiras.

Agradeço ao corpo docente da Universidade Federal de Santa Catarina pela formação, em especial aos professores de Letras-Português por demonstrar, através da literatura, as portas que se abrem.

O que não se submete ao critério da
calculabilidade e da utilidade torna-se suspeito para o esclarecimento

Adorno & Horkheimer

RESUMO

PanAmérica, de José Agrippino de Paula, é um romance disruptivo, publicado em 1967, que trata da absorção da cultura midiática e das personalidades políticas. O modo narrativo ousado e original fez com que se projetassem novas possibilidades de apropriação cultural. A narrativa versa de forma hiper-realista sobre a interação, devoração e implosão das imagens em termos tão fantásticos, quanto violentos. O englobamento – e, portanto, a antropofagia – de elementos culturais, cotidianos, políticos e noticiosos, majoritariamente importados pelas celebridades de cinema e política nesse produto literário, fizeram da atmosfera cultural brasileira um ecossistema mais fértil para a afloração da Tropicália com diversos procedimentos comuns a um modo de fazer pop-art. Este trabalho analisa a fagocitação da cultura enquanto imagem na narrativa, seu processo de liquefação e suas possíveis consequências na verve voraz na qual veio ao mundo, mostrando que a montagem dos fragmentos de PanAmérica era o filtro amplo da época. Por fim, a absorção da cultura imagética ocidental feita em PanAmérica também pode ser entendida sob uma sátira de como os produtos culturais são percebidos e consumidos.

Palavras-chave: PanAmérica. José Agrippino de Paula. Tropicália.

ABSTRACT

PanAmérica, by José Agrippino de Paula, is a disruptive novel, published in 1967, that deals with the absorption of media culture and political personalities. The narrative or original mode created new possibilities for cultural appropriation. The narrative hiper-realistic (within the fiction) deals with the interaction, devouring and implosion of images in terms as fantastic as they are violent. The incorporation – and, therefore, the anthropophagy – of cultural, everyday, political and news elements, mostly imported by film and political celebrities in this literary product, made the Brazilian cultural atmosphere a more fertile ecosystem for the emergence of Tropicália. This work analyzes the phagocytosis of culture as an image in the narrative, its liquefaction process and its possible consequences in the voracious verve in which it came into the world, showing that the montage of PanAmérica's fragments was the broad filter of the time. Finally, the absorption of Western imagery made in PanAmerica can also be understood as a satire of how cultural products are perceived and consumed.

Keywords: PanAmérica. José Agrippino de Paula. Tropicália.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A primeira imagem de Terra em Transe (1967) é um grande mar (em preto e branco) visto do alto, tal qual o “grande mar de gelatina” cenográfico de PanAmérica – Reprodução	18
Figura 2 – Marilyn Monroe, 1952 – Foto: New York Sunday News/ Wikimedia Commons	38
Figura 3 – Joe Di Maggio, 1951 – Foto: Warner Pathe News	38
Figura 4 – O casal Marilyn e Di Maggio, 1954 – Foto: Não identificado/Wikimedia Commons	38
Figura 5 – Clark Gable, 1940 – Foto: Movie studio/ Wikimedia Commons	38
Figura 6 – Harpo Marx, cerca 1935 – Foto: Não identificado	39
Figura 7 – Marlon Brando, 1961 - Paramount Pictures.....	39
Figura 8 – Cassius Clay (Muhammad Ali), 1971 – Foto: AP Wirephoto	39
Figura 9 – Carlo Ponti, 1951 – Foto: Desconhecido	39
Figura 10 – Che Guevara, 1963 – Foto: René Burri	39
Figura 11 – Sophia Loren, 1955 – Foto: Movie studio.....	40
Figura 12 – Burt Lancaster, 1947 - Foto: Hal Wallis Productions.....	40
Figura 13 – Frank Sinatra, 1960 – Foto: Desconhecido	40
Figura 14 – Winston Churchill – Foto: J. Russels and Sons	40

SUMÁRIO

1. UM INGREDIENTE PRIMÁRIO DA GELEIA GERAL	12
2. MOSAICO DE ÉPOCA	23
3. LEITURAS	30
4. CONCLUSÃO	35
5. ANEXOS: PERSONAGENS-IMAGENS.....	38
6. REFERÊNCIAS	41

1. UM INGREDIENTE PRIMÁRIO DA GELEIA GERAL

José Agrippino de Paula não freou a voracidade para devorar as coisas ao redor, isto é, a cultura da década de 1960 em PanAmérica¹. Em uma epopeia de localização cambiável entre os trópicos americanos, há o uso irruptivo do que pulula no entorno midiático. Com a cultura audiovisual em ascensão reluzente, as figuras são colhidas principalmente das produções hollywoodianas para total usufruto. As celebridades em proeminência localizam temporalmente o romance, que é genericamente localizado na “américa total”.

Sem enredo, sem personagens da própria trama, afora as personalidades notáveis da época e um Eu que tudo presencia ou interage, o mundo desaba em uma narrativa caótica, intempestiva, corrida e por vezes desconexa, porém coerente em sua unidade de liquefação, em uma conjuntura que se enreda centrípeta para uma fusão de imagens. O título demonstra a totalidade da cultura a ser devorada com o prefixo “pan”, acrescido da localidade “américa”. Assim, o local desenhado por Agrippino neste livro não é tão somente o Brasil. Trata principalmente da cultura e atmosfera estadunidenses desimpedidos de fronteiras, que tiveram na década de 1950 a projeção capilarizada no mundo através do audiovisual cinematográfico e de televisão. A inserção das celebridades resulta, entre outros pontos, na problematização dos mitos, entre reforço e corrosão.

“As personagens de PanAmérica são importantes como seres mitológicos. A imagem de uma atriz como Marilyn Monroe, por exemplo, será mais importante do que o ser carnal que teve uma vivência histórica. O autor parte do princípio de que suas imagens, propagadas e repisadas pelos veículos de comunicação de massa, extrapolam seus seres. Nessa esfera ampla, sobrepõem-se ao que são de fato. O que interessa no livro não é a “realidade” existencial, mas sim a representação, a realidade simbólica” [ARRUDA, V. G., pag 80]

A escolha pelos atores e atrizes em foco em PanAmérica não é por acaso. O cinema é praticamente onipresente na vida ocidental como um braço inexorável dos produtos artísticos de massa que alcança a todos. Para Theodor Adorno e Max

¹ Em alguns momentos PanAmérica será abreviado como PA

Horkheimer “o mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural”². De fato, mesmo em um contexto de leitura de PA no século XXI, a indústria cultural manteve em maior ou menor grau no processo histórico a presença imagética na memória popular das celebridades evocadas no livro. Os pseudônimos famosos são evocados de modo que seus corpos correspondentes sejam o objeto de uso desse teatro de fantoches, como se tais artistas tivessem os próprios corpos reproduzíveis. Sob o “signo” de Marilyn Monroe – a “Afrodite ianque”, como disse Mário Schenberg no prefácio – estão suas pernas, pernas, torso, cabelos, rosto e o ventre tão acessado em PA.

*A arte da copiabilidade integral, porém, entregou-se até mesmo em suas técnicas à ciência positivista. De facto, ela retorna mais uma vez ao mundo, na duplicação ideológica, na reprodução dócil. A separação do signo e da imagem é inevitável.*³

Há a imagem da imagem, a cópia da cópia. Como corpos evocados e signo separados, pode-se entender aqui uma nova incorporação às celebridades de modo que são cópias pertencentes daqueles que vivem na América ou que são espectadores dos filmes em geral. Se o filme é um produto, os atores e atrizes também o são e, como produtos, têm suas imagens utilizadas de modo individual sob seu pronome ou sua imagem. No caso do texto é o pronome ou pseudônimo o objeto reproduzível e, por extensão, suas imagens descritas. Vejamos o seguinte trecho:

Eu e Marilyn prosseguimos caminhando entre a multidão que percorria os bares e as vitrinas, e eu vi atravessando a rua, entre os carros, Frank Sinatra ao lado de dois amigos. Eu e Marilyn passávamos diante do bar. Eu girei o corpo e disse para Marilyn que nós poderíamos voltar e que o elevador já deveria ter descido. Marilyn continuava absorvida e não percebeu que eu pretendia levá-la para longe. Eu e ela fomos encontrar Clark Gable, que nos esperava sob o Arco do Triunfo. Eu cumprimentei Clark Gable e nós saímos passeando os três, eu e Clark Gable abraçados a Marilyn. [página 70]

Esse movimento de englobar as figuras midiáticas famosas da época em situações subversivas, íntimas e altamente detalhistas numa linguagem plana foi de tal impacto que não foi amplamente assimilado no geral – aliás, o livro foi em grande parte ignorado. É necessário lembrar, claro, que está se falando de uma época de

² ADORNO, T., HORKHEIMER, M. - Dialética do Esclarecimento - Fragmentos Filosóficos, 1947, Pág. 59

³ Idem, Pág. 11

publicação no contexto da ditadura militar brasileira, em que o conservadorismo e a censura eram regras dominantes. Adicionalmente o livro é uma viagem tão distante do cânone e dos clássicos que pode também ser entendido como uma crítica a esses, reduzindo-se ainda mais a aceitabilidade entre os leitores da época. Mas o contragolpe que é PA foi sentido em movimentos culturais contemporâneos no Brasil e reverberado. Esse impulso imagético, configurando-se em um certo novo modo antropofágico, é o objeto de investigação aqui.

PanAmérica teve reconhecimento nos círculos culturais das metrópoles do sudeste. À época, um dos comentários no eixo cultural Rio-São Paulo, o próprio local de vivência do autor, era de que o romance era arrebatador. Foi bem aceito e elogiado entre vanguardistas e referenciado em diversos produtos culturais, implícita e explicitamente. O livro então manteve uma presença em lugar periférico – quase como um horizonte mágico – na manifestação cultural que veio a ser denominada por Hélio Oiticica como Tropicália, de maior expressividade na música. Eveline Hoisel afirma que José Agrippino era um tropicalista, porém justamente reconhecido como periférico em relação ao movimento: “embora, no período, estas relações [com a Tropicália] tenham permanecido veladas” [Hoisel, 1980, p. 13].

Em leituras mais recentes na academia, como a de Hoisel, têm sido reconhecida uma posição mais central da obra de Agrippino nesse movimento sessentista como um vetor que realinhou algumas das orientações gerais do modo antropofágico, contribuindo para a conjuntura do movimento tropicalista.

O cantor Caetano Veloso escreveu no prefácio da terceira edição que a obra PanAmérica lhe representou um choque tão grande e de possibilidades tão arrebatadoras que por um período teve dificuldade para assimilar a narrativa e continuar suas composições. É possível entender que posteriormente trechos de suas canções fazem referência a PanAmérica, como “bomba, Brigitte Bardot”⁴, uma confluência do que ocorre no livro: a implosão da política e da cultura de massas. Ainda na leitura de Veloso, PanAmérica foi uma espécie de evento em sua vida em 1967, na aurora de sua carreira musical e, portanto, uma força de nutrição dela. Em seu livro *Verdade Tropical*, Caetano discorre sobre sua admiração por Agrippino e como ele era realmente um personagem central, porém eclipsado, da Tropicália.

⁴ VELOSO, C. – Alegria, Alegria, 1967

“PanAmérica não tinha nada a ver com o que eu conhecia e amava como literatura”, escreveu⁵.

“O próprio aspecto gráfico ou diagramático das páginas - uma sucessão de retângulos idênticos formados por palavras que os preenchem totalmente, sem a respiração de um espaço em branco, um diálogo, um travessão sequer - produz uma sensação de severa monotonia visual que o caráter exuberantemente onírico do que é narrado não destrói. As repetições dos atributos dos personagens e cenários funcionam como epítetos fugazes. As palavras expõem visões: não há nada além de superfícies. Nenhuma concessão à psicologia ou à sociologia, por um lado; e, por outro, nenhuma indulgência com formalismos ou elegância estilística.” [VELOSO, Pág 102]

A estética da Tropicália teve aqui um de seus pilares. O termo refere-se ao movimento de uma cena cultural no Brasil que abrangeu várias áreas e artistas em diversas vertentes. Não se trata de literatura ou música, somente. Oiticica, por exemplo, era um escultor intervencionista, isto é, fazia instalações sensoriais que não eram meras estruturas apenas para contemplação, e sim interação, entre outras obras. Sendo um movimento de múltiplas acepções, fontes e expressões, a Tropicália não pode ter uma pedra fundamental apontada e tampouco ocupa esse lugar o livro de José Agrippino. O movimento bebeu de muitas águas e lançou ao cotidiano produtos em uma “geleia geral”, para citar a canção de Gilberto Gil. PanAmérica é um desses ingredientes – talvez um dos temperos menos reconhecidos em toda essa receita – que está aqui à luz. Um dos marcos que de fato pode se falar da Tropicália foi o notório concurso do 3º Festival de Música Popular Brasileira – retratado pelo documentário *Uma Noite em 67*⁶ – quando os músicos, em geral novatos, apresentaram junções de tradicionalismo brasileiro com o estrangeirismo do rock nascente e outras experimentações que não tardaram a se consagrar na paisagem sonora brasileira. Gilberto Gil classificava sua música como universal e a canção *Alegria, Alegria*, de Caetano, de difícil definição de estilo ou categoria, com seus cortes metonímicos e pedaços narrativos (confluindo com a narrativa de PA) foi uma espécie de ponta de lança da vanguarda tropicalista, assumindo contornos além do comum nacionalismo da MPB que reinava até então.

⁵ VELOSO, C. – Verdade Tropical, pág. 101

⁶ TERRA, R., CALIL, R. – Uma Noite em 67, Bretz Filmes, 2010

Voltando ao “iê-iê-iê”, a clássica referência aos Beatles, o próprio Agrippino citava que os preferia à MPB. No seguinte trecho o grupo é evocado:

“Os cantores Beatles entraram no pátio saudando a multidão de adolescentes e depois os adolescentes invadiram o pátio cercado furiosamente os Beatles. Instantes depois os guardas conseguiram dispersar a multidão de adolescentes que gritava freneticamente e os Beatles entraram no grande jato. A aeromoça me cobriu de cobertores de lã e me serviu chá. Eu era o único passageiro além dos Beatles”. [página 223]

Evidentemente não é esse excerto em que aflora ou se confirma a predileção do autor pelo estrangeirismo em detrimento da cultura local. Posteriormente no trecho supracitado o grupo é também eschachado servindo o político Carlo Ponti, todos com as nádegas de fora em uma reunião com o atleta Joe Di Maggio, “dono de Hollywood”, sobre a compra do famoso bairro de Los Angeles, onde ficam os estúdios de cinema. A conclusão mais primária, dada essa utilização de suas figuras, seria uma ridicularização do *Fab Four*, na época prévia ao álbum *Revolver*.

Para Ivana Bentes⁷, a Tropicália foi uma nova sintaxe que subverteu os parâmetros, seja por antropofagia, carnavalidade ou “cinesensação”, refletindo-se em grande variedade de linguagens em produtos culturais do núcleo 1967-72 (e para além) entre filmes, músicas, literatura, teatro e artes plásticas. Ivana argumenta também que há um fio condutor que une movimentos artísticos do tropicalismo, antropofagia, chanchada, cinema novo, cinema marginal e televisão através de procedimentos de linguagem múltipla: carnavalização, paródia, alegoria, metalinguagem, fusão, colagem, polifonia, câmera-personagem, choque. Todos esses elementos latentes de PA. Entre os resultados dessas misturas há o entendimento de que a Tropicália mais desconstruiu a ideia ufanista de um país sustentado culturalmente nos clichês nacionalistas para demonstrar que, no mínimo, quando se trata de Brasil, trata-se de uma geleia geral, segundo Xavier (XAVIER, 1993).

Na interrogação, na pesquisa e na agressão, o tropicalismo de 1968 se fez confluência de inspirações; enquanto experiência de montagem do diverso,

⁷ BENTES, Ivana. “Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos” em BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007

trouxe múltiplas tradições para o centro da cultura de mercado. Abrangente em seu diálogo, afirmou uma poética muito peculiar que o auxiliou a cumprir esse papel de síntese, pois, no seu retorno a Oswald de Andrade, fez da intertextualidade o seu maior programa, completando, desse modo, o arco de reposições do modernismo dos anos 20 realizado no binômio 50-60. Com tal operação, a matriz digestiva da antropofagia como resposta à dominação é mobilizada em novo contexto cultural, bastante distinto daquele que recebeu o Manifesto Antropofágico, de 1928. Agora, o campo de batalha é a mídia eletrônica, o cinema e todo um aparato industrial-mercantil efetivamente presente numa sociedade onde a modernização já cumpriu algumas etapas, explicitou seus aspectos contraditórios e deixou claro que o avanço técnico não possui um teor libertário automático”⁸

Essa “experiência de montagem do diverso”, como diz Xavier, aliados aos procedimentos de linguagem como choque, antropofagia, alegoria, entre muitas outras raízes da árvore de PanAmérica, fazem do livro uma obra da Tropicália e definidora dessa, porque, reciprocamente, a definição de um gênero se dá por cada elemento que forma aquele gênero.

Outra conexão autoral da época de lançamento do livro é de Agrippino com Glauber Rocha, do Cinema Novo – ou “udigrudi”, como o mesmo definia em corruptela de *underground*. Há um detalhe em duas das obras de Rocha e Agrippino que começam com a mesma imagem: “*Eu sobrevoava com o meu helicóptero os caminhões despejando areia no limite do imenso mar de gelatina verde*”⁹. Abaixo, a primeira imagem de Terra em Transe:

⁸ XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993, Página 36.

⁹ PA – Página 13.

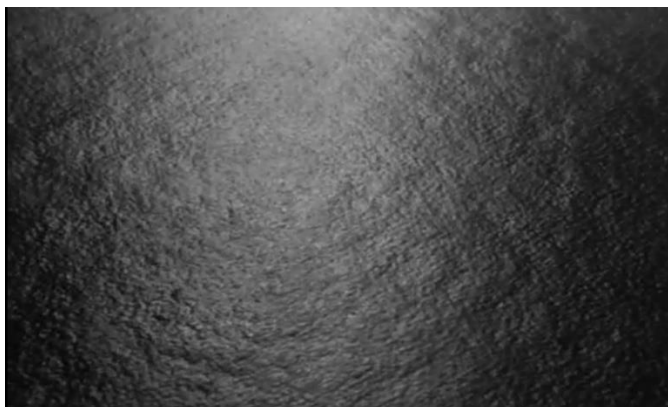


Figura 1 - A primeira imagem de *Terra em Transe* (1967) é um grande mar (em preto e branco) visto do alto, tal qual o “grande mar de gelatina” cenográfico de PanAmérica – Reprodução

Há também conexões do *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, que é enredado sobre muitas misturas; a principal: uma história de conflito no cangaço nordestino sob uma estética *western*. Era também um modo antropofágico, dessa vez no cinema, que se apropriava, negava, incorporava, transformava e criava¹⁰ a própria arte cinematográfica. Rocha também propunha dois tipos de estética em seus filmes, o sonho e a violência (além da fome), que são facilmente identificáveis em PA. Rocha e Agrippino eram jovens em ascensão de carreira na década de 1960, experimentando e se lançando sobre novos campos de narrativas fragmentárias e que participaram do contexto da Boca do Lixo¹¹. Ano subsequente a PA, Agrippino lançou o filme *Hitler 3º Mundo*. Ambos – Glauber Rocha e José A. de Paula – foram brasileiros desbravadores em suas áreas, entregando ao público peças artísticas que trazem ao leitor ou espectador (à “pessoa com a câmera na mão”) a necessidade de completar as lacunas entre os fragmentos apresentados. Na obra de Rocha o enredo “pula”, assim como na trama agrippiniana, e o hiato nem sempre é em lógica linear. A personagem panamericana de Marylin, por exemplo, volta à vida algumas vezes para o Eu: “Louella Parsons fechou a porta e se aproximou de mim dizendo que Marilyn Monroe tinha se suicidado. (...) Eu havia visto o corpo de Marilyn Monroe no caixão, os cabelos louros cercado o rosto”. E então, no mesmo capítulo: “A irmã de Marilyn cobriu a porta com o corpo e trocou algumas palavras com Marilyn Monroe. Marilyn

¹⁰ VELOSO, C. - O *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*: O Cinema Novo por um viés da cultura popular nordestina, Dossiê Literatura e Oralidade, UFSC, 2017, Pág. 58

¹¹ FERREIRA, Jairo. Cinema de invenção. São Paulo: Limiar, 2000, Página 139

entrou e sorriu para mim”¹². Os trechos mostram em um só capítulo o falecimento e o retorno da personagem de MM.

A leitura temporal de PanAmérica está primariamente em um contexto expandido entre o movimento modernista e a Tropicália. Da Pauliceia Desvairada ao Expresso 2222. Um dos fios condutores desse processo é a antropofagia, entendida por Oswald de Andrade como uma reorientação estética e ideológica de libertação a partir da devoração do outro:

*“Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores. (...) Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade.”*¹³

Nesse sentido de estética também há o fator do “modo pop” da arte, o questionamento dos modos tradicionais de expressão, a utilização de temas cotidianos e midiáticos, a denúncia do monopólio dos objetos de consumo como mercadoria artística e um apoio também nas vanguardas passadas¹⁴. Para Umberto Eco, a “mensagem assume uma função estética quando se apresenta estruturada de modo ambíguo e surge como autorreflexiva”¹⁵, isto é, quando sua forma é o ponto de atenção tanto quanto o próprio conteúdo.

A antropofagia modernista é diferente da tropicalista. Uma dessas diferenças está em não haver na primeira época a indústria cultural totalmente estabelecida, ainda em formação. Já na segunda – vide o próprio PanAmérica – há o cinema, as músicas em expansão, a cobertura midiática, o alardeado jeito americano de vida e uma tensão política muito maior e mais violenta no Brasil imposta por um governo militar e antidemocrático através de um golpe de estado dado três anos antes da publicação. Os golpes de estado que ocorreram em praticamente todas os países latino-americanos são também citados mais de uma vez de forma genérica em PA, de modo a mostrar que a totalidade (pan) da região era o mesmo contexto, um povo oprimido tanto por militares, quanto por *sex symbols* gigantescos e atletas

¹² PA, Páginas 187 e 193.

¹³ ANDRADE, O. - O manifesto antropófago, Págs. 2 e 3

¹⁴ BENTO, C.H. – Pan e latina América: o delírio épico de José Agrippino de Paula, Pág. 147

¹⁵ ECO, U – A Mensagem Estética, in A Estrutura Ausente, São Paulo, Perspectiva, 1992, Apud: HOISEL, E. – A Leitura do Texto Artístico, Salvador, 1996, Pág. 11

monstruosamente fenomenais (Marylin e Di Maggio). Sobre os golpes, o Eu de PA participa tanto das forças opressoras, quanto da guerrilha revolucionária ao lado de Che Guevara, como uma força baudelairiana ambivalente como carrasco e vítima. Grita junto ao coro revolucionário tanto quanto se refestela nos confortos da vida moderna. O Eu das américas latinas é tanto aquele que luta por retificação, quanto aquele que mata por liberdade ou aquele que é indiferente ao colapso político. Tudo isso são elementos devorados e digeridos na massa geral de PanAmérica.

*“O regime capitalista e as forças de governo haviam caído e os comunistas estavam no poder. Eu saltei de alegria no meio da multidão e tomei um ônibus abarrotado de camponeses. Os camponeses se apertavam uns aos outros e todos estavam alegres e cantavam. O ônibus prosseguiu lentamente pela estrada e eu desci com dificuldade, transpondo os camponeses apertados uns aos outros até chegar à porta do ônibus. Eu desci do ônibus e a multidão gritava com ódio agitando os braços para o porta-aviões “Lyndon Johnson”, que atracava no cais. O porta-aviões levava uma multidão de fuzileiros norte-americanos em silêncio. Os milhões de capacetes imóveis cobriam toda a pista do porta-aviões. A imensa quilha de ferro se aproximava lentamente do cais enquanto a multidão que se encontrava no cais gritava furiosamente contra a aproximação do porta-aviões. Eu gritei espremido na multidão irada. O porta-aviões, que transportava o batalhão de marines, atracou no cais, e a multidão se dispersou em pânico. Eu balancei os pés sentado na longa mesa de mármore do frigorífico e olhei para as altas e volumosas cabeças dos comunistas que tinham sido enforcados depois da invasão dos marines”.*¹⁶

Entre os autores e críticos que teorizaram sobre o movimento tropicalista, Celso Favaretto afirmou que o procedimento inicial do tropicalismo era algo de moderno: “Incorporava o caráter explosivo do momento às experiências culturais que vinham se processando; retrabalhava, além disso, as informações então vividas como necessidade, que passavam pelo filtro da importação”¹⁷. Para Roberto Schwarz a Tropicália é um estilo artístico no contexto de um pensamento caseiro mais moderno e um resultado cheio de tensões e ambiguidades:

“Arriscando um pouco, talvez se possa dizer que o efeito básico do tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos desse tipo,

¹⁶ (DE PAULA, 2000), Pág 102

¹⁷ FAVARETO, C. – A Mistura Tropicalista, in Alegoria, Alegria, 3ª edição, Ateliê Editorial, Pág. 31

grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil, a reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano, é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial – música eletrônica, montagem eisensteiniana, cores e mundo do pop, prosa de Finnegans Wake, cena ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a plateia. É nesta diferença interna que está o brilho peculiar, a marca do registro da imagem tropicalista.”¹⁸

Schwarz, entre outras definições, também considerava o tropicalismo como um “aproveitamento” entre o que é considerado atrasado, primitivo, de mal gosto, ao que era considerado por ele como erudito, elevado, canônico e mais louvável. Os autores confluem quando entendem que o movimento em questão “baixou a cotação” dos cânones, seja qual das artes se representasse, desmistificando escrituras e dessacralizando-as. Essas rupturas comportamentais são observáveis em praticamente todas as formas de expressão tropicalistas, em que a arte humana resulta em uma transição aos polos de forma opaca, o que em outros termos significa a exploração da ambiguidade, conforme Augusto de Campos.

“Foi nesse estado de coisas que chegaram a jovem guarda e seus líderes Roberto e Erasmo Carlos para, embora sem o saber, evidenciar a realidade e o equívoco. Para demonstrar que, enquanto a música popular brasileira, como que envergonhada do avanço que dera, voltava a recorrer a superados padrões e inspirações folclorísticos, a música estrangeira também popular, mas de um outro folclore não artificial nem rebuscado, o “folclore urbano”, de todas as cidades, trabalhado por todas as tecnologias modernas, e não envergonhado delas, conseguiria atingir facilmente a popularidade que a música popular brasileira buscava, com tanto esforço e tamanha afetação populística. Cúmulo do paradoxo, já há a notícia de que surgiram no Recife romances de cordel narrando o confronto do rei do iê-iê-iê nacional ao Satanás, glosando o tema da música Quero que tudo vá pro inferno.”¹⁹

Poucos desses autores mais citados na academia entenderam a força que PA exerceu para ajudar a pôr em movimento a Tropicália, tanto que é que entre esses Agrippino é pouco citado, o que avigora a necessidade de leitura da obra, dada suas conexões com o contexto posterior e o reconhecimento tímido e tardio de José

¹⁸ SCHWARZ, Roberto - O Pai de Família e outros estudos, 1992, pág. 74

¹⁹ DE CAMPOS, Augusto – Balanço da Bossa e Outras Bossas, 1966, Pág. 62

Agrippino de Paula como um “profeta tropical”. Evelina Hoisel indica que PanAmérica “realiza o que num outro nível as demais artes realizaram, apropriando-se do corpo como um signo capaz de tensionar o ambiente”²⁰.

Mas PA não está sozinho na empreitada basilar à tropicália, ainda que um livro dessa frequência não almeje ser parâmetro filosófico de nenhum movimento – pode sê-lo por crítica e interpretação. Outro título, citado no prefácio da terceira edição de PA por Caetano, é *Deus da Chuva e da Morte*, de Jorge Mautner: “sem a literatura beat-paulista de Mautner e Agrippino eu não posso seguir em frente. E, se o marco histórico dessa corrente é o grande *Deus da Chuva e da Morte*, a epopeia de José Agrippino de Paula é sua expressão mais concentrada e madura”. Para Schemberg, que assina o prefácio, o autor “venceu a timidez e o provincianismo, que até agora tanto tem restringido os horizontes da nossa criação literária” para lançar a obra acachapante que é PA. Também acrescenta que PA é “uma epopeia marcada pela obsessão erótica e pelo senso de destruição do caos”. Tais significantes *epopeia* e *caos* são frequentemente associados à PA por dois motivos: a trama em certa medida se assemelha ao herói que enfrenta os mitos de uma civilização e que, não vencendo-os, mas sendo reciprocamente anulados em destruição, chegando a lugar algum e conquistando nada, o mundo ocidental resulta na desordem completa.

²⁰ HOISEL, E. – Supercaos: os estilhaços de cultura em PanAmérica e Nações Unidas, Pag. 36

2. MOSAICO DE ÉPOCA

PanAmérica é formado por estruturas de fragmentos, ou estilhaços, como afirma Evelina Hoisel²¹. A fragmentação da narrativa é um traço da personalidade de escrita de Agrippino, que também pode ser observado no romance *Lugar Público* e na peça de teatro *As Nações Unidas*. A narrativa de PanAmérica é composta por 20 blocos que fazem a função de capítulos. Esses são os fragmentos maiores. Dentro dos capítulos – blocos de texto contínuo, sem parágrafos – muitos outros fragmentos de cenas montam a unidade em uma espécie de mosaico. “Como texto paradigmático da cultura do simulacro, PanAmérica encontra nessa superficialidade [dos acontecimentos] um dos componentes principais do processo de construção, deslocando o modelo da profundidade narrativa da primeira metade do século 20”²².

A narrativa fragmentária de PanAmérica não permite a construção de um enredo em uma acepção mais comum, mas apresenta em sua totalidade um impacto conciso de englobamento e dissolução das relações íntimas abordadas pelo Eu e o mundo ocidental. PanAmérica é também uma crítica à civilização por operar uma subversão através do escape à forma canônica como é narrado, o ultraje, o surrealismo político e o humor embutido na loucura. É um romance pela própria definição do autor: “um livro de mais de 100 páginas em que se escreve na capa: romance”, quando questionado o que seria esse gênero em entrevista publicada na Revista Civilização Brasileira de 1966, apesar de que PA não contém na capa da 3ª edição a palavra “romance” ou “epopeia”. Conflui também com a acepção geral consagrada ao longo do século XX de que um romance é uma obra experimental da linguagem. O método de composição e o curto intervalo entre publicações aproximam *Lugar Público* e PanAmérica. Essas obras, a despeito do que guardam de original e característico, utilizam procedimentos comuns como, por exemplo, a narração de trechos que funcionam como blocos autônomos²³.

É necessário entender que PanAmérica tem em sua centralidade a possível leitura do espírito de um tempo – um *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica

²¹ HOISEL, E. - PanAmérica: uma cartografia dos processos de globalização nos anos de 1960, in: Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras vol. 2 (1) 2008, Pág. 30

²² Idem

²³ [Arruda, 2016].

a todas às manifestações culturais em contato, naturalmente com variações nacionais”²⁴. Decorre, porém, dessa afirmação, que um romance deveria ser algo como que um relato histórico imbricado de uma década, por exemplo. Em um livro “escrito romance na capa” isso seria possivelmente uma narrativa edificada por um enredo próprio que se retroalimenta à história da nação em que se passa. Algo que abstrai um conteúdo da vida marcada e indique o andamento dos fenômenos ocorridos coletivamente. PanAmérica está longe disso, ao menos nas primeiras camadas de análise. Se o *Zeitgeist* em geral é uma revelação, o de PA é a construção de um mistério. Esse espírito panamericano sessentista explodido por Agrippino é mais ligado ao modo ultrajante de se captar e refletir a época do que reportá-la em seus contornos mais concretamente históricos, e que somente uma peça literária limítrofe alcança, chega-se ao que se pode extrair de um espírito condensado de época tão íntimo, que é único.

“Sua narrativa é, de certa forma, sua interpretação de sua época. É o seu testemunho. Sua versão sobre os anos sessenta. Como não poderia deixar de ser pelas próprias características daquela época, esta versão é bastante complexa. O cenário político, sob o imaginário da opressão imperialista levada a cabo por um império que se traveste de irmão e prega a união de todas as Américas, encontrará novo espaço de representação na obra posterior, Nações Unidas. O golpe militar é corajosamente denunciado”²⁵.

O romance em questão não se detém nos fatos dos anos prévios para trazê-los como em *Casa do Espíritos*, de Isabel Allende, por exemplo. Entretanto, não deixa de trazer elementos concretos e acessíveis da época, caracterizados pelas personagens e utilizados para a composição do ornamento. Isto é, resulta em um arquivo que pode ser simplesmente compreendido: em 1967 se fez assim. E a partir desse jeito se fez muito mais, porque aí entra a influência de PanAmérica na contracultura tropicalista. O “jeito” da narrativa é a chave de tal espírito nesse caso, sobre uma estética tropical.

O *Zeitgeist* da obra em foco reúne muitos elementos e modos de reunião das imagens midiáticas da época através de sua reconfiguração pela quebra. “Fragmentar, decompor, dispersar: essas palavras se encontram na base de qualquer

²⁴ ROSENFELD, Anatol – Reflexões sobre o romance moderno, 5ª edição, Editora Perspectiva, p.75

²⁵ BENTO, C. H. - Pan e latina América: o delírio épico de José Agrippino de Paula, in *Ipotesi*, 2008, Pág. 152

definição de ‘espírito pós-moderno’²⁶. Fragmentação é um termo chave na literatura de Agrippino, porque também pode ser verificada em mais obras de sua autoria. Fragmenta as imagens para reposicioná-las em total disfunção, como o corpo mutável de Joe Di Maggio, a ressurreição constante de Marilyn Monroe e Harpo Marx como um parceiro de vivências. É exatamente isso que o cinema faz ao colocar em qualquer situação a imagem corpórea de um ator. Diz Walter Benjamin que o “filme é uma criação da coletividade, diferente da literatura e pintura”. Soma-se a isso o fato de que a trama de PanAmérica é um binômio do Eu com as massas americanas, os milhares de corpos e objetos, ou, em outros termos, o espectador diante da vida. PA é a vida da classe média brasileira em 67: golpes militares, libertação sexual, figuras cinematográficas míticas mas acessíveis de alguma forma, entropia. O livro, em si, é um próprio filme, cheio de cenas perfeitamente possíveis e editadas a partir da fragmentação – eis o Zeitgeist.

PanAmérica é um exercício contínuo de possibilidades cinematográficas e como modo de fazer artístico colocou no Brasil autorizações e estímulos até então impensados; é possível se fazer o que quiser com o corpo mais desejado da época, o de Marylin Monroe, assim como é possível misturar a guitarra elétrica com o baião. Na arguição de Hoisel, PA apropriou-se de “um material até então considerado pouco adequado para construção artística: os temas e ícones dos *mass media*, os objetos da sociedade de consumo e da indústria cultural”²⁷.

O entendimento supostamente erudito que fez oposição à mistura de gêneros foi simplesmente uma perecível barreira cultural que os opositores da Tropicália tentavam argumentar em nome de uma suposta pureza. Nas artes, mostra Agrippino, não há outra “pureza” a não ser a própria mistura, a aproximação pelo corte, a apropriação dos mitos imagéticos, a absorção de qualquer ingrediente global.

Através da apropriação parodística e antropofágica das linguagens que circulam através dos meios de comunicação de massa, Agrippino de Paula utiliza-se de diversos procedimentos estruturadores dessas linguagens, compartilhando com os artistas pop – Andy Warhol, Claes Oldenburg, Roy Lirchentein – as técnicas da publicidade, do cinema e das histórias em quadrinho: colagens, visão macroscópica, uso abundante de sinestias,

²⁶ MORAES, E.R. - O corpo impossível e a decomposição da figura humana: De Lautréamont a Bataille, Editora Iluminuras, 2002, p.56

²⁷ HOISEL, I, Pág. 33

*discurso cinético. Todas essas técnicas possibilitam ao discurso literário de PanAmérica obter, através do signo verbal, efeitos análogos a outros sistemas semiológicos e artísticos.*²⁸

Há que se atentar para uma camada mais interior presente em PA, sobre a formação das linhas das massas para o ornamento, nos termos de Kracauer. “O ornamento não é pensado pelas massas que o realizam. É absolutamente linear: nenhuma linha emergindo das partículas da massa prevalece sobre a figura inteira”²⁹, afirma o teórico. A isso pode-se entender que tanto PanAmérica, Marilyn Monroe (a pessoa verdadeira, não a personagem do livro), músicas de Caetano e Gil, filmes de Glauber Rocha, esportistas como Muhammad Ali e Joe Di Maggio não representam por si a época – são linhas para o ornamento total. Cada um uma conexão que alimenta e forma o ornamento. “A estrutura do ornamento da massa reflete aquela estrutura de toda a situação contemporânea”³⁰ e o ornamento da massa “é o reflexo estético da racionalidade aspirada pelo sistema econômico dominante”³¹. Assim PanAmérica é um construto que acessam os ornamentos da massa como mitos a serem vividos, entortados, ridicularizados, amados. Acrescenta também Kracauer, considerando que o ornamento da massa “é um fim em si mesmo”:

*O conteúdo fundamental de uma época e os seus impulsos desprezados se iluminam reciprocamente. [...]. Uma corrente de vida orgânica emana dos grupos ligados fatalmente aos seus ornamentos, que surgem como uma criação mágica e são assim providos de significados, de tal modo que não se deixam diluir em estruturas lineares presas*³².

O ornamento é um produto acima da massa como um reflexo estético da racionalidade do momento econômico, afirma Kracauer, e nisso resulta um prazer estético. Na grande América completa de Agrippino o que há é constantemente uma conexão das linhas que vão das massas para o ornamento, formando-os em toda a narrativa tal qual uma fábrica expelle produtos. Com esses “fios” que ligam a massa ao ornamento, Agrippino toca uma música tropical. O principal produto de PanAmérica, sendo em si também um ornamento de massa, uma vez que é um

²⁸ HOISEL, E. - PanAmérica: uma cartografia dos processos de globalização nos anos de 1960, in: Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras vol. 2 (1) 2008, pág. 30

²⁹ KRACAUER, S. – O Ornamento da Massa, pág. 93

³⁰ Idem, pág. 94

³¹ Idem, pág. 95

³² Idem, pág. 91

produto mercadológico, são releituras subversivas dos ornamentos, chocando essas imagens. E em PA estamos lidando com *pop art* em dois sentidos: as figuras midiáticas e um modo “pop” de se fazer arte, que vai de colagens e repetições à dualidade de sacralização e sátira dos mitos e imagens que reforçam as arestas dos ornamentos. Um dos fatores básicos do pop é a relação de reconhecimento que se estabelece entre o espectador e a obra porque essa representa imagens que são pertencentes ao cotidiano do espectador, ainda que apenas como objetos de desejo³³. O texto de PanAmérica utiliza vários procedimentos comuns à *pop art*, como as colagens e a repetição. Segundo Adorno e Horkheimer:

*As associações e as celebridades assumem as funções do ego e do superego, e as massas, despojadas até mesmo da aparência da personalidade, deixam-se modelar muito mais docilmente segundo os modelos e palavras de ordem dadas, do que os instintos pela censura interna. Se, no liberalismo, a individuação de uma parte da população era uma condição da adaptação da sociedade em seu todo ao estágio da técnica, hoje, o funcionamento da aparelhagem económica exige uma direcção das massas que não seja perturbada pela individuação.*³⁴

Como resultado de narrativa o inventário de astros aproxima o leitor de um mundo de caos ou sonho pela familiaridade que cada pessoa tem com uma celebridade.

*Os anjos deitaram novamente na areia, e todos caminhavam lentamente arrastando suas asas brancas. Os anjos olhavam uns para os outros e cuspiam para o lado fumando os seus charutos e alisando as suas longas cabeleiras. Eu deitei de costas e fechei os olhos ouvindo o barulho das ondas arrebatando ao longe. Eu abri os olhos e me levantei com dificuldade e fui caminhando na areia até os helicópteros. Bonzos, pilotos, cardeais, pacifistas, os músicos do Exército da Salvação e o Papa Paulo VI dormiam uns sobre os outros rocando alto.*³⁵

Essa familiaridade que temos com algum rosto midiático é um fator de conexão, um lubrificante que ajuda no contato daquilo que é apresentado com aquela pessoa a quem é apresentado. Para Adorno e Horkheimer o culto dos astros do cinema tem como complemento da celebridade o mecanismo social que nivela tudo o

³³ BENTO, C.H. – Pan e latina América: o delírio épico de José Agrippino de Paula, Pág. 147

³⁴ ADORNO, T; HORKHEIMER, M. – Dialética do esclarecimento – pág. 96

³⁵ PA, pág, 180

que chama a atenção³⁶. Esse mecanismo resulta, teorizam, em parâmetros mundiais de justiça e economia. Não se pode furtar à leitura de Adorno e Horkheimer, nesse sentido, considerariam PA um subproduto de tal esquema cultural-industrial.

A artimanha da celebridade em destaque é também das mais utilizadas em publicidade, de modo a facilitar a inserção do produto na mente do consumidor. Claro que o sentido comercial está ausente de PanAmérica – mais para uma inversão da ordem conservadora na qual a sociedade de mercado se apoia. Resulta disso que as cenas hiper fantásticas de PA, o caos efervescente e choque surreal do desejo com uma história recontada (isto é, a ficção completa) têm um impacto ainda maior diante das “caras” dos personagens conhecidos de nossas próprias vidas.

“Eu tirei o revólver e apontei para Gary Cooper sobrevoando o trem boliviano e atirei. Gary Cooper desabou do alto e explodiu de encontro ao solo. Os índios bolivianos festejaram a minha vitória e dançaram nos vagões e comeram biscoitos em forma de tartaruga”³⁷.

As imagens-personagens tomadas por Agrippino – os mitos ou signos ou mesmo ornamentos – são as representações desprovidas do “conteúdo” que fazem dessas figuras ser quem são no mundo real. “Os romances revelam cores e complexidades de nossa vida e são cheios de pessoas, rostos e objetos que julgamos reconhecer”, escreve o poeta francês Gérard de Nerval. As imagens começam a operar novas funções e, assim, aglutinar um outro conteúdo ainda que sem necessariamente um significado a ser substituído. Padres metralham arraias, políticos entram em competições surreais de comida, atores e atletas intervêm em cena com o peso de seu significante, não de seu “significado”, isto é, de quem realmente são em vida. Assim, reparametriza as imagens da pop-art americana com as rupturas comportamentais. Em alguma medida formam-se novos signos com esses novos parâmetros, ainda que completamente ficcionais. Os ornamentos são os mesmos, mas, ainda que Agrippino não almeje em PA retificar a História, está a atuar sobre mitos midiáticos como alguém excitado e indiferente brincando com ferramentas de uso laboral – um malabarismo de facas.

³⁶ ADORNO, T., HORKHEIMER, M. - Dialética do Esclarecimento - Fragmentos Filosóficos, 1947, Pág. 112

³⁷ PA – Pág. 140

*Che Guevara apareceu e disse que nós deveríamos abandonar a cidade e fugir para Altagracia. Eu e os quatro guerrilheiros abandonamos a casa e fugimos para a floresta, nos escondendo nos escombros*³⁸.

Pode-se pensar também no trecho final a partir da página 183 quando os testículos gigantes de Di Maggio estão expostos em uma cúpula de vidro em Nova York e durante a visita de Winston Churchill um acesso de tosse do estadista com “violentos peidos” faz com que os testículos explodam, libertando bilhões de espermatozoides que saem atacando a multidão apavorada – isto é, a construção pouco tem a ver com a história a não ser os signos evocados.

E estamos falando das então figuras significativas de 1967, que referenciadas no agora trazem pouco do conteúdo original – nesse sentido há uma grande diluição do impacto da obra no tempo porque nem todos os personagens têm sua imagem facilmente acessível na memória. As figuras 2 a 13 (nos anexos) trazem os rostos-signos mais frequentemente evocados em PA para assimilação ou relembração. Então, pensar em Joe Di Maggio, Marilyn Monroe e Harpo Marx, uma vez que se possa consultar e lembrar de seus rostos, facilita para exercer a construção mental das cenas. Não se pode deixar de mencionar que na vida real Marilyn e Di Maggio eram casados e personagens distantes da vida de praticamente qualquer brasileiro. O que Agrippino fez foi também inserir o narrador de sua ficção como um elemento incontornável na vida desses dois, como se realmente houvesse uma espécie de triângulo amoroso entre eles e que Di Maggio fosse uma constante ameaça na vida do escritor.

*Se do horizonte do nosso mundo são subtraídos conteúdos significativos da realidade, a arte deve necessariamente trabalhar com os que restaram, pois uma representação estética é de fato tanto mais real quanto menos renuncia àquela realidade que se situa fora da esfera estética.*³⁹

³⁸ PA – Pág. 147

³⁹ KRACAUER, S. – O ornamento da massa, Cosac Naif, Pág. 95

3. LEITURAS

Há duas conexões inevitáveis a se fazer sobre a narrativa de PanAmérica: entorpecimento e sonho. A primeira conexão é uma escrita ébria, uma “viagem” dos sentidos e da consciência alterada, que muito se justificaria em uma época de ascensão dos comportamentos culturais de maior consumo de substâncias psicoativas, muito refletidos na verve tropicalista e no rock crescente. A segunda avaliação sobre a base narrativa, o sonho, é uma conexão quase óbvia sobre como se dá a narrativa de Agrippino. Um “eu” que tudo vê, tudo presencia, onisciente, em contato com qualquer coisa no mundo, diante do ponto observatório sempre ideal e completo e que jamais corre de fato algum perigo, mesmo que haja conflitos homéricos e surrealistas à volta, destruindo a tudo e a todos. No limiar da morte, quando há, interrompe-se o sonho, isto é, o capítulo. E o fim do sonho determina o fim do momento – esse capítulo – e uma unidade de conto. Ou ao fim do capítulo termina a viagem psicodélica. Ao próximo sonho (capítulo, conto ou *trip*) pouco ou quase nada em comum ao anterior, uma vez que os sonhos não apresentam essa estrutura de continuidade narrativa, apenas de recorrência. E recorrentemente estão as figuras famosas Marilyn Monroe e Joe Di Maggio, Harpo Marx, Burt Lancaster, Marlon Brando, para citar apenas os mais recorrentes na narrativa. Não menos notáveis, porém, há os famosos em situações inimagináveis, como os Beatles de uniformes com nádegas de fora colocados como serviçais em um apartamento de Di Maggio.

A viagem da consciência é a explosão narrativa, seja com base em sonho ou em entorpecimento. Enormes figuras e objetos tomam a cena e entram em guerra. O livro inicia com uma narrativa sobre um estúdio de cinema completamente colossal e, evidentemente, fisicamente impossível, não apenas pelo número astronômico de figurantes (na casa de centenas de milhares), mas por causa da precisão impecável com que tudo ocorre nos conformes do script. Ao final do primeiro capítulo, porém, um acidente no set acontece e o eu-narrador, que dirigia a cena, releva a catástrofe, uma vez que a cena bíblica da fuga dos judeus do Egito, Moisés abrindo os mares, fora terminada de forma satisfatória. Depois, a história dá a entender que o narrador passa a viver nos Estados Unidos e, menos frequente, no Brasil, identificável em apenas um capítulo citando pontos do Rio de Janeiro. Nenhuma personalidade brasileira é citada, a não ser um agente do Dops e um índio nu exposto em uma vitrine em Paris. A cada

nova rodada de conto-ácido-sonho não há uma conexão de sequência de cenas construídas. Personagens que morreram podem voltar à vida. A cidade completamente destruída, seja qual metrópole panamericana for, volta à normalidade, até que seja novamente arruinada em uma batalha ou perda de imagens.

PanAmérica pode muito bem confluir com um subtítulo (em metalinguagem) de uma experiência psicodélica. Pode até mesmo reivindicar uma definição do que é psicodelia utilizando uma espécie de linguagem própria para se definir. E assim pode ser: a psicodelia é a dissolução do “eu” na cultura caótica e no mundo que não a suporta, nas guerras sem sentido das coisas e no sexo intenso e perfeito e apaixonado com a mais proeminente figura sexualmente simbólica colocada às massas – “contrariamente à sua opinião, o prazer estético nos movimentos ornamentais da massa é legítimo”, analisa Kracauer⁴⁰. Sem pausa na rápida narrativa, ou do fluxo robusto da consciência reparametrizando o mundo, a psicodelia faz justamente o contrário do corte (secção), ao colocar em um trem de imagens todas as figuras que estão no cotidiano. Por vezes há elementos cômicos, como também elementos políticos (a luta revolucionária), elementos de referência tecnológica, elementos sexuais e, não menos presente, elementos de violência pura, atrelados a todos os outros. E é por realocar tudo em novas conexões que PanAmérica se caracteriza como uma obra tão violenta. Engolir é um ato naturalmente violento: um animal que come outro, uma vida que engloba e dissolve outra, uma cultura que circunda e invade todos os pontos históricos da dita cultura até então. Essa amplitude devoradora de toda a cultura pode ser chamada de contracultura e assim uma possível prateleira para colocar o volume PanAmérica. O seguinte destaque procura abarcar essas leituras:

O nosso exército de homens e mulheres nos acompanhava no ataque, e todos formavam uma imensa gritaria, e as mulheres lançavam pedras, flechas, panelas, lanças, brandiam os seus garfos e metralhadoras, e os cães latiam raivosos correndo com a multidão. Quando o nosso exército atingiu os altos joelhos de Marilyn Monroe um jorro de fetos transparentes foi lançado para fora da enorme porta peluda e todos nós gritamos de medo e furor, e avançados com ímpeto contra o inimigo. O exército lutava decepando as carnes transparentes e flácidas dos fetos e as mulheres berravam espetando com os seus garfos o pescoço dos fetos, e as granadas explodiam entre a

⁴⁰ KRACAUER, S. – O ornamento da massa, Cosac Naif, Pág. 95

multidão frenética, e todos nós lutávamos pisando corpos, e eu decepava fetos com minha foice, e todos pulavam uns sobre os outros matando e esquartejando os fetos, e o grande ódio dos fetos mordendo furiosos as pernas e os pescoços das mulheres e dos homens, e os fetos atacavam em grandes grupos dilacerando cães, homens e mulheres, e depois o atleta Di Maggio amassou cinco fetos com o seu taco de beisebol, e arrancou o feto que mordia o seu pescoço lançando-o no centro das mulheres, que esmagaram um grande número de fetos brandindo as suas panelas. (DE PAULA, 2000)

Não há como falar em analogias diante de PanAmérica. Nada na realidade se compara com os fragmentos de caos surreal montados por José Agrippino de Paula. Não há como falar em parábolas ou fábulas. Se descola da realidade com pedaços reluzentes dessa para compor uma instalação sem os parâmetros que faziam esses pedaços de realidade reluzirem em seu habitat da existência no mundo real. No plano surreal o texto faz os objetos reluzentes encaixarem-se em pontos jamais conectados, montando uma estrutura nova da realidade, com as mesmas cores, porém sem qualquer forma assemelhável. Com essa escultura de pedaços da realidade em mãos, como um objeto de cena, a narrativa gira-o no ar e em volta de si (o eu narrativo) e a forma se modifica em uma nova, menos assemelhável ainda. Farto dos pedaços reluzentes de realidade, com luzes que por ato se esgotam, o narrador a atira de lado, e pega novas peças e monta nova escultura para outro ato. O leitor pode observar que jamais imaginaria que aqueles fragmentos de realidade poderiam ser usados e encaixados de tal forma a mando do desejo. Bastava querer: quebrar a realidade em fragmentos e usá-los a bel prazer. Nesse método de uso do mundo, qualquer coisa à vista pode ser manejada. A única premissa é que haja um manipulador da escultura – ou esquema – para movê-la, ora como agente ativo, ora como mero observador das formas em oscilação.

Há poucos moldes que podem servir para circundar o que é PanAmérica. Um é a antropofagia, como reversão de um processo de dominação cultural:

“A expansão dos movimentos internacionais se processa usualmente dos países mais desenvolvidos para os menos desenvolvidos, o que significa que estes, o mais das vezes, são receptores de uma cultura de importação. Mas o processo pode ser revertido, na medida mesma em que os países menos desenvolvidos consigam, antropofagicamente – como diria Oswald de Andrade – deglutir a superior tecnologia dos supra desenvolvidos e

devolver-lhes novos produtos acabados, condimentados por sua própria e diferente cultura".⁴¹

Agrippino capta as imagens para “degluti-las” principalmente no campo do showbusiness e político internacional, atirando-as reconectadas em formas surrealistas a quem lê cada unidade de conto (ou ato, ou esquema). Não há produto cultural que seja típico da antropofagia, que se assemelhem entre si os resultados, mas sim como método: a devoração das coisas ao redor. Uma devoração por vezes mais, por vezes menos violenta das coisas enquanto imagens. Não se pode dizer que é uma assimilação amigável do conteúdo importado, não uma mera listagem de coisas que fervem em outras nações, mas quase um sequestro das celebridades. Como não há resultado característico de produtos culturais, o que sairá como texto é incerto. Há uma devoração e dissolução das conexões de forma que pedaços-signos menores e mais unitários possam ser colados em nova cadeia. Nesse molde-método literário de reflexão sobre a vida, a maior força de impulsão é a própria voracidade, de modo que quanto mais abocanhadas de insumos diversos à disposição no banquete antropofágico haja, mais inédita pode ser a composição da estrutura entregue e cuspidada de volta por quem devora. Em PanAmérica, aquele que narra, devora. Narrar o mundo é devorá-lo, mostra-nos Agrippino. Um anônimo voraz no centro de cidades indefesas. Um glutão violento e denodado.

PanAmérica se coloca fora dos padrões de tal forma que os que surfavam a crista da onda musical tiveram um incômodo diante do romance. Compreensível, visto que os movimentos de vanguarda, como foi posteriormente a Tropicália, são aquelas “paranoias” que reconectam, reparametrizam e refazem as estruturas que erguiam os frutos de um segmento cultural. Antes dos novos parâmetros, da nova marca, um discurso brutal de como tudo pode ser: PanAmérica, onde nada nessa América de culturas como ramos industriais permanece no lugar adequado e civilizado.

Ainda que o texto de PA evoque as caras famosas e os fatos latentes da década de 1960, mostra-nos que essa construção é possível a qualquer tempo. Uma brincadeira possível de leitura de PA pode ser a troca dos personagens mais citados por celebridades de agora. Digamos que Marilyn Monroe fosse a atriz Scarlett Johansson, Joe Di Maggio fosse o golfista Tiger Woods, Che Guevara fosse o ditador

⁴¹ DE CAMPOS, Augusto – Balanço da Bossa e Outras Bossas, pg. 60

Nicolás Maduro – percebe-se que há um enorme impacto apenas em imaginar essas pessoas-personagens nas situações descritas em PA, o que significa que a narrativa é um molde fungível, tanto em termos de método, quanto de tempo.

4. CONCLUSÃO

A forma produz vários sentidos e este estilo não pode ser codificado, dizia Roland Barthes. É na subjetividade da forma que surge a memória e se reconhece um estilo. O estilo literário, para Barthes, não é apenas um desvio da norma quando do texto literário; o estilo seria uma construção da subjetividade. O texto acaba por criar o autor, nesse raciocínio, e as formas, então, fazem parte de uma memória coletiva de literatura.

Para Umberto Eco:

*“Se não basta a presença de um novo material para permitir a aparição de novas obras de arte esteticamente válidas, a presença de uma nova “matéria” – com sua carga de sugestões e possibilidades formativas – constitui, sem dúvida, sempre um estímulo para a invenção de novos modos de formar”.*⁴²

PanAmérica, por sua data de publicação, suas características antropofágicas, suas junções de elementos culturais, sua narrativa disruptiva, evocação das celebridades internacionais, elementos pop, evocação política indireta e aproximação pessoal de Agrippino com tropicalistas é um dos ingredientes do movimento.

O texto de PA abriu portas para os que o leram a partir da data de publicação. Isso porque quando uma porta da percepção é aberta e vislumbra-se o cenário que essa impedia de contemplar, entende-se novos limites de mundo e de linguagem. Esse é uma das consequências que aponta o poema A Máquina do Mundo, de Carlos Drummond de Andrade, “toda uma realidade que transcende”. PA é uma porta de entrada, uma “máquina” que se abriu às mentes tropicalistas porque mostrou que o cardápio brasileiro pode dispor de muito mais formas e métodos que cabiam no terreno da MPB.

*“A leitura de panamérica traz o desafio de pensar um texto publicado em 1967 e repleto de signos próprios da época, entrecruzado com um olhar contemporâneo, demonstrando a sua atualidade, de acordo com as noções que prevaleciam então”*⁴³.

⁴² ECO, U. – Experimentalismo y Vanguarda, La Definición del Arte, 2ª Ed, Barcelona, Martínez Roca, 1972, Pág. 35

⁴³ BENTO, C. H. - Pan e latina América: o delírio épico de José Agrippino de Paula, in Ipotesi, 2008, Pág. 146

O livro em questão, por mais que seja embasado nas celebridades da década de 1960, traz ainda um imenso impacto. Mostra uma leitura de como as massas são esmagadas pelas pessoas exponenciais de uma época, como é difícil lidar com o mundo globalizado e como é um desejo de que tudo esteja ao alcance. Que essa América única e total seja a própria vida de qualquer morador desses países abordados. Isso significa também a leitura de um tempo, que versa sobre desejos e PA é uma obra também psicanalítica, porém não psicológica (os personagens são planos), como afirma Schenberg no prefácio.

Na Dialética do Esclarecimento, de Adorno e Horkheimer, é diagnosticado que na indústria cultural há uma reprodução das formas de poder de modo a não desrespeitá-las.

Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos.⁴⁴

Diante desse cenário, argumentam que fatores de espontaneidade já são previamente encaixados na indústria cultural, ou seja, os produtos de modo geral não conseguem ultrapassar as linhas preestabelecidas da sociedade para questioná-las. Fica claro que PanAmérica escapa dessa sentença porque opera uma subversão das expectativas culturais, tanto de produção, quanto de consumo – ainda que seja possível que Adorno tivesse considerado PA um subproduto cultural. Na leitura que Schwarz tem da Tropicália, nem sempre positiva, e sendo ele um “adorniano”, é possível que também tivesse criticado a obra PanAmérica, pois, na leitura desses críticos, há uma regressão nesses tipos de produtos culturais que fazem o cinema descer do esclarecimento para a ideologia, por idolatrar seu próprio conteúdo e invocar seu próprio caráter comercial.

⁴⁴ ADORNO, T., HORKHEIMER, M. - Dialética do Esclarecimento - Fragmentos Filosóficos, 1947, Pág. 57

Mas praticamente todos os autores que se atem a ler algo de Agrippino entendem-no como um ponto de ruptura, sendo assim antagonista a essa indústria. Por usar os próprios trunfos da indústria hollywoodiana, a tal apropriação, faz uma sátira total daquilo que é aceitável como arte de atacado.

Na leitura de Kracauer há restauração da alegoria e que, por fim, revela que o culto total do ornamento revela um esvaziamento próprio daqueles ícones e os ícones tomados em PA acabam esvaziados, de certo modo. Assim, a arte alegórica torna-se meramente ornamental. As aparições públicas dos fantasmas, dessas imagens, fazem do mito uma alegoria acabadasurrela.

A cenografia, a escrita da cena e a montagem das performances foram trabalhos da vida de Agrippino que se refletiram nas cenas deste livro que e, em certa medida, aproximam a experiência da psicodelia com a esquizofrenia, um passeio nessa fronteira, mas algo completamente consciente, lúcido e bem pensado, com total controle sobre a instalação do caos.

PA é um caleidoscópio da arte pop, um Rabelais tropicalista atualizado para os tempos de televisão, de “cinemão”, cheio de hipérboles e sátiras com os clichês tanto de linguagem, quanto de mitos, que reforça a definição mais firme do Século XX do que é um romance: um livro experimental.

5. ANEXOS: PERSONAGENS-IMAGENS



Figura 2 – Marilyn Monroe, 1952 – Foto: New York Sunday News/ Wikimedia Commons



Figura 3 – Joe Di Maggio, 1951 – Foto: Warner Pathe News



Figura 4 – O casal Marilyn e Di Maggio, 1954 – Foto: Não identificado/ Wikimedia Commons



Figura 5 – Clark Gable, 1940 – Foto: Movie studio/ Wikimedia Commons



Figura 6 – Harpo Marx, cerca 1935 – Foto: Não identificado

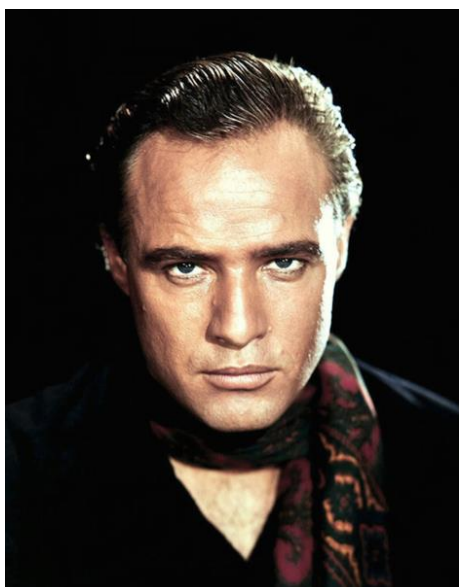


Figura 7 – Marlon Brando, 1961 - Paramount Pictures

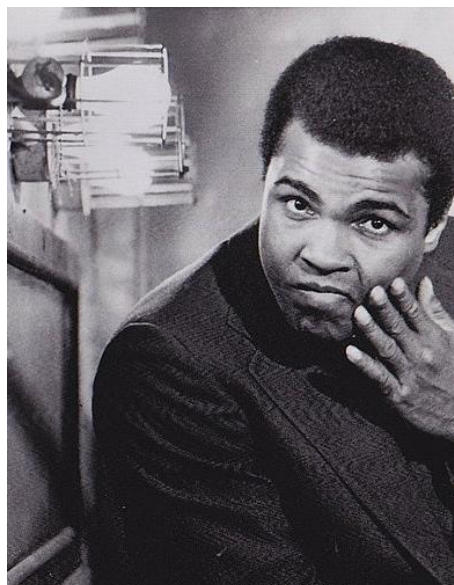


Figura 8 – Cassius Clay (Muhammad Ali), 1971 – Foto: AP Wirephoto



Figura 9 – Carlo Ponti, 1951 – Foto: Desconhecido



Figura 10 – Che Guevara, 1963 – Foto: René Burri



Figura 11 – Sophia Loren, 1955 – Foto: Movie studio

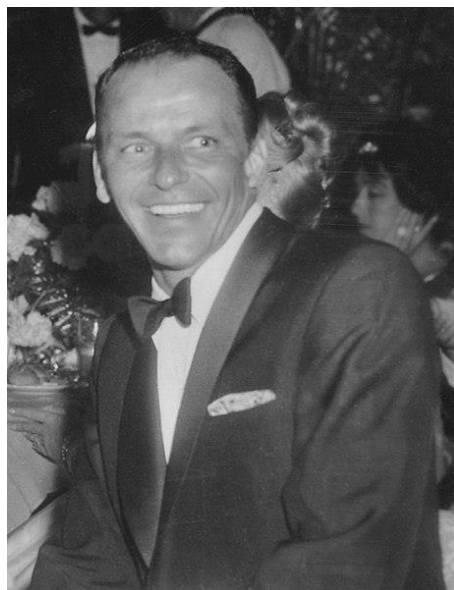


Figura 13 – Frank Sinatra, 1960 – Foto: Desconhecido



Figura 12 – Burt Lancaster, 1947 - Foto: Hal Wallis Productions



Figura 14 – Winston Churchill – Foto: J. Russels and Sons

6. REFERÊNCIAS

- ADORNO, T., & HORKHEIMER, M. (1947). *Dialética do Esclarecimento - Fragmentos Filosóficos*. Zahar.
- ANDRADE, O. (1976). O manifesto antropófago. *Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo - 2ª Ed.*
- ARRUDA, V. G. (2016). *Fora do Lugar - a ficção de José Agrippino de Paula*. São Paulo: USP.
- BENTES, I. (2007). Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos. Em C. (. BASUALDO, *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naif.
- BENTO, C. (jan/jul de 1998). Pan e latina América: o delírio épico de José Agrippino de Paula. *Ipotesi*.
- DE CAMPOS, A. (1974). *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Intrínseca.
- DE PAULA, J. A. (2000). *PanAmérica*. São Paulo: Papagaio.
- ECO, U. (1972). *Experimentalismo y Vanguarda, La Definición del Arte*. Barcelona: Martínez Roca.
- ECO, U. (1992). A Mensagem Estética. Em U. ECO, *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva.
- FAVARETO, C. (1996). A Mistura Tropicalista. Em C. FAVARETO, *Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- FERREIRA, J. (2000). *Cinema de Invenção*. São Paulo: Limiar.
- HOISEL, E. (2008). PanAmérica: uma cartografia dos processos de globalização nos anos de 1960. *Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras*.
- HOISEL, E. (2014). *Supercaos: os estilhaços de cultura em Panamérica e Nações Unidas*. Belo Horizonte: UFMG.
- KRACAUER, S. (2009). *O ornamento da Massa*. Cosac Naif.
- MORAES, E. (2002). *O corpo impossível e a decomposição da figura humana: De Lautréamont a Bataille*. Iluminuras.

- ROCHA, G. (Diretor). (1967). *Terra em Transe* [Filme Cinematográfico].
- ROSENFELD, A. (5ª edição). *Reflexões Sobre o Romance Moderno*. Perspectiva.
- SCHWARZ, R. (1992). *O Pai de Família e outros estudos*. Paz e Terra.
- TERRA, R., & CALIL, R. (Diretores). (2010). *Uma Noite em 67* [Filme Cinematográfico].
- VELOSO, C. (1967). *Alegria, Alegria* [Gravado por C. VELOSO].
- VELOSO, C. (1997). *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VELOSO, C. (2017). O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro: O Cinema Novo por um viés da cultura popular nordestina. *Dossiê Literatura e Oralidade*.
- XAVIER, I. (1993). *Alegorias do subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense.