

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC - SP

Tatiana Cristina Carlotti

**Caminhos da Vertigem:
rupturas do “eu” no happening PanAmérica**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO
2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC - SP

Tatiana Cristina Carlotti

**Caminhos da Vertigem:
rupturas do “eu” no happening PanAmérica**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof. Dr. Fernando Segolin.

SÃO PAULO

2014

Banca Examinadora

.....

.....

.....

Agradecimentos

Ao professor Fernando Segolin pela orientação, pela paciência, pelo exemplo de amor e de respeito à Literatura. Lição de vida que levo, com alegria.

Ao professor Sandro Maio por me apresentar **PanAmérica**, pela força amiga e por me incentivar a entrar no mestrado.

A Ana Albertina, secretária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pela paciência e pela ajuda imensa.

Aos professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pela impressionante disponibilidade e pela contínua dedicação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela Bolsa de Mestrado.

Às amigas-irmãs Renata Alves e Maria Alice Vieira, pela cumplicidade, pelo amor e pela imensa ajuda neste trabalho.

Aos meus parceiros de voo, todos presentes neste trabalho, com seu sorriso, seu abraço, sua voz, sua torcida, sua cumplicidade: Ladislau Dowbor, José Dirceu de Oliveira e Silva, Aristeu Moreira, Camila Paixão, Caio Paixão, Giovanna Motta de Oliveira, Daniel Motta Damasseno, Vinícius Nassin, Giulia Nassin, Iara Machado, Nádia Pereira Motta, Ricardo Pace e Rodrigo Funchal.

CARLOTTI, Tatiana Cristina. Caminhos da Vertigem: rupturas do “eu” no happening **PanAmérica**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP. 2014, 147 p.

Resumo

Este trabalho tem por objetivo analisar a despersonificação do narrador personagem e a presença do corpo na construção da narrativa em **PanAmérica**, de José Agrippino de Paula. O corpo – em que se insere o sujeito – adquire grande proporção no espaço da obra: seja o corpo dos heróis anônimos, centenas deles estilhaçados, amassados e embotados nos tubos asfixiantes da máquina cultural; seja o corpo individualizado, fonte de prazer, de beleza, de calor e proximidade; seja o corpo da narrativa convertida em *happening* pelo movimento operativo das forças de uma escrita caótica. É nesse contexto vertiginoso e delirante, que o narrador tenta reafirmar sua própria existência ante a ilogicidade de um mundo - e de uma narrativa - em franco desfacelamento. Em nosso caminhar pela obra, cujos explosivos são acionados a cada unidade cênica, procuramos verificar como a despersonificação do narrador e dos personagens ao longo da obra, e a construção de uma narrativa fortemente erótica, foram utilizados para a edificação de um *happening* sensorial, destinado a se constituir em possível resposta antropofágica às dicotomias ideológicas que marcaram o Brasil dos anos 60.

Palavras-chave – Literatura marginal. Tropicalismo. Antropofagia. *Happening*. Cultura pop. Erotismo.

CARLOTTI, Tatiana Cristina. Paths of Vertigo: rupture of “I” in happening **PanAmérica**. Master’s Thesis. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP. 2014, 147 p.

Abstract

The present dissertation aims to analyze the narrator/character disembodiment and the body presence in the narrative construction in José Agrippino de Paula’s **PanAmérica**. The body – into which the subject inserts himself – acquires an enormous proportion throughout the work: the body of anonymous heroes, hundreds of them fragmented, creased and dulled in the asphyxiating tubes of the cultural machine; the individualized body, the source of pleasure, beauty, warmth and proximity; the narrative body converted into happening by the operative movement of the chaotic writing strengths. It is in this vertiginous and raving context that the narrator tries to restate his own existence towards the illogicalness of a world – and also of a narrative – laid in ruins. In our walk through the work, whose explosives are switched on at each scenic unity, we have attempted to ascertain how the narrator and the characters disembodiment along the work – and the construction of a strongly erotic narrative – were used to build a sensory happening, determined to constitute a possible anthropophagic answer to the ideological dichotomies which marked the 1960s in Brazil.

Keywords: Marginal literature – Tropicalism – Anthropophagy – Happening – Pop Culture – Eroticism.

Sumário

Introdução	07
 Capítulo I. Um mundo partido ao meio	15
1.1. Embates ideológicos	18
1.2. O amálgama tropicalista	25
1.3. Um convite ao <i>happening</i>	42
 Capítulo II. A implosão do “EU”	50
2.1. O “eu” criador.....	51
2.2. O “eu” em série	63
2.3. O “eu” múltiplo.....	75
 Capítulo III. A explosão do Corpo	89
3.1. O Corpo produtivo e o corpo do prazer	93
3.2. O Corpo narrativo	112
3.3. O Corpo no devir	123
 Considerações Finais	139
 Referências Bibliográficas.....	141

Introdução

Em **Sinfonia PanAmérica**, vídeo-documentário de 15 minutos da artista Lucila Meirelles, sobre a obra de José Agrippino de Paula, três monitores disparam imagens simultâneas de rituais religiosos africanos, trechos de filmes de Hollywood e corpos humanos entremeados por ruídos e com a voz do escritor ao fundo. Trata-se de poucos minutos, mas mais que suficientes, para nos permitir mergulhar na polifonia sensorial que compõe as simultaneidades do *happening* instaurado em **PanAmérica**. Publicado em 1967, com boa recepção pela crítica, o segundo livro de José Agrippino foi festejado pelo grupo de artistas que comungavam das ideias em torno da Tropicália. Ganhou, inclusive, uma citação em **Sampa**, famosa música de Caetano Veloso - "PanAmérica de Áfricas utópicas no mundo do samba mais possível, novo Quilombo de Zumbi" - além de uma canção, **Eu e ela estávamos ali encostados na parede**, dos Doces Bárbaros. Passado quase meio século, porém, o desconhecimento e ausência de referências sobre a obra causam espanto. É intrigante, também, o ostracismo a que foi relegada a vasta produção teatral e cinematográfica de José Agrippino de Paula.

Mencionado por seus pares - Caetano à frente - como um dos gurus do pensamento tropicalista, Agrippino foi muito além de todos os rótulos que lhe deram e fez de sua trajetória de criados, um trabalho de experimentação pioneiro nos caminhos da contracultura. **PanAmérica** é apenas uma das partes, embora de grande relevo, dessa trajetória. José Agrippino transitou por vários domínios de expressão artística, em especial o cinema e o teatro. Freqüentador assíduo do famoso ateliê da Rua Frei Caneca, onde o artista plástico Nelson Aguilar, amigo pessoal de Agrippino, reunia artistas de vanguarda nos anos 60 - como Jorge Mautner, Rogério Duprat, Jô Soares, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, entre outros - o multiartistas circulou, foi influenciado e influenciou a vanguarda que municia a cultura brasileira entre as décadas de 60 e 70. Agrippino chegou, inclusive, a morar no apartamento do jornalista Jefferson Del Rios, na Rua Manuel Dutra, reduto de *happenings* e reuniões promovidas pela classe artística, sobretudo a teatral.

São esses artistas que, posteriormente, irão realçar a importância de sua obra. Prova disso é a coletânea da produção audiovisual do autor, organizada pelo SESC, em 2012, intitulada caixa **Exu 7 Encruzilhadas**. No encarte do *box*, podemos encontrar vários depoimentos de personalidades do meio artístico que travaram contato com José Agrippino e com sua obra. Dentre eles, o músico e escritor Jorge Mautner define o autor como um "hipermonge-primitivista"; o músico Tom Zé que considera seus filmes "um olho que pula do cérebro"; o cineasta Carlos Reichenbach destaca sua "compreensão poética de demiurgo"; o cantor Arnaldo Antunes o qualifica como um "ovni que encarna ao mesmo tempo mito e modernidade". Mas, em meio a estes todos, o cantor e compositor Caetano Veloso revela-se como o maior entusiasta da obra e, principalmente, da personalidade de José Agrippino. Em artigo publicado na **Folha de S. Paulo**, em 16 de dezembro de 1984, o ícone do movimento tropicalista afirma que, calado, Agrippino "já dizia mais que nós". E enfatiza ainda: "parecia que ele já tinha passado por tudo o que nós estávamos ainda tentando fazer".

Mas, quem é esse "hipermonge-primitivista", "demiurgo", "capaz de encarnar mito e modernidade"?

Nascido em São Paulo, em 1937, José Agrippino era filho de um advogado conservador e de uma professora de História. Com a morte do pai, viu-se obrigado a migrar para o Rio de Janeiro, transferindo o curso de Arquitetura que cursava na Universidade de São Paulo (USP) para a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UERJ). Assim que se formou arquiteto, em 1965, retornou a São Paulo. Neste ano, lança seu primeiro romance, **Lugar Público**, pela editora Civilização Brasileira, com boa recepção pela crítica e prefácio do escritor Carlos Heitor Cony, que anunciava: "ganha a literatura brasileira um novo criador" (DE PAULA, 2004, p.5). O autor estreante passa, então, a frequentar a Faculdade de Filosofia da USP, na Rua Maria Antônia, polo da efervescência estudantil do período, travando contato com criadores das mais diferentes expressões artísticas. Dentre eles, aquela que seria sua parceira de vida e obra, a bailarina Maria Esther Stockler, com quem teria uma filha, Manhã, e fundaria o grupo teatral Sonda, famoso pelo grau de inventividade e experimentação de suas peças. Em 1967, publica **PanAmérica**, desta vez, com prefácio do cientista e crítico de arte Mário Schenberg, pela editora Civilização

Brasileira. Em seu texto, Schenberg ressalta que, com essa obra, José Agrippino se afirmava

como uma das personalidades mais poderosas e significativas da nova geração de escritores brasileiros (PAN¹, p.11).

Após **PanAmérica**, José Agrippino se volta para o teatro e participa, ao lado de Maria Esther, da criação do espetáculo **Tarzan, Terceiro Mundo**. Em 1968, filma **Hitler Terceiro Mundo**, considerado um clássico do cinema marginal, nunca exibido comercialmente. Produz, também ao lado de Maria Esther, o famoso *show* **O Planeta dos Mutantes**, do grupo musical formado por Rita Lee, Sérgio Dias e Arnaldo Baptista. No ano seguinte, realiza a peça **Rito do Amor Selvagem**, de forte impacto na crítica, uma colagem de mitos, quadrinhos e dança moderna. Um episódio inesperado, porém, arrefece o ânimo da dupla: em 1971, uma batida policial na casa do casal, na Rua Goitacás 57, resulta na prisão de ambos em uma das unidades do Departamento de Política e Ordem Social, o temido DOPS, onde boa parte da juventude e da inteligência do país vinha sendo torturada e dizimada. A prisão de apenas uma noite - com direito ao alerta de Mario Schenberg sobre a vigilância do DOPS à casa, uma semana antes; e a foto do casal algemado no jornal **Última Hora** - foi a gota d'água para que José Agrippino e Maria Esther deixassem o país, em busca de novas vivências e experimentações estéticas no continente africano. Com uma câmera Super-8 em mãos, Agrippino registrou costumes e ritos locais, colhendo um rico material que deu origem aos curtas-metragens **Candomblé** e **Danças na África**. O retorno do casal ao Brasil aconteceu apenas em 1972, rumo à Bahia, onde produziram o curta **Céu sobre a Água**.

Todas essas produções, tanto na literatura, quanto no teatro e no cinema, testemunham a inquietação da dupla de artistas. Uma produção calcada na experimentação e liberdade estéticas, que, no caso de Agrippino, é interrompida a partir da década de 80, quando o escritor é diagnosticado como esquizofrênico e passa a viver com a mãe, em Embu das Artes, no interior paulista. Um autoexílio

¹ Todas as citações da obra **PanAmérica** serão indicadas pela sigla PAN seguidas de numeração da página em referência.

forçado, do qual José Agrippino só sairia esporadicamente, por conta de iniciativas pontuais de amigos e admiradores de sua obra.

Em 1988, a *videomaker* Lucila Meirelles, curadora do acervo do artista no Museu da Imagem e do Som (MIS), organiza um evento multidisciplinar sobre sua obra cinematográfica. Em 2001, o amigo e o editor Sergio Pinto de Almeida, da Editora Papagaio, reedita **PanAmérica**, relançada agora com a capa do artista plástico José Roberto Aguillar e texto introdutório de Caetano Veloso. Em 2004, a mesma editora publica uma nova edição de **Lugar Público**. Outra importante iniciativa acontece em 2006, quando a psicanalista e cineasta Miriam Chnaiderman lança o documentário **Passeios no Recanto Silvestre**. Em sua casa no Embu, o escritor dizia aos amigos que caso tivesse novamente uma Super-8 nas mãos, voltaria a filmar. O documentário de Chnaiderman, premiado no festival **É Tudo Verdade**, registra o esforço da cineasta para que José Agrippino voltasse a filmar. Infelizmente, um ano depois, o artista falece de infarto, exatos quarenta anos após o lançamento de **PanAmérica**.

"O bruxo do Embu, como o chamavam os mais chegados, mudou a face da literatura brasileira em 1967, quando publicou **PanAmérica**", afirmava **O Estado de S. Paulo**, um dos principais jornais paulistas, em matéria publicada no dia 6 de julho de 2007, dois dias após o falecimento do autor. Uma afirmação que imediatamente suscita a pergunta: como um autor capaz de mudar "a face da literatura brasileira" pode passar ao largo, desconhecido do grande público e da academia? Não somam duas dezenas, ao longo dos últimos anos, os trabalhos destinados ao estudo de suas obras. Um dos trabalhos mais importantes sobre sua produção literária é **Supercaos: os estilhaços da cultura**, dissertação de mestrado, defendida em 1980, pela atual professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Evelina Hoisel. Referências ao seu nome aparecem, aqui e ali, feitas por admiradores pontuais, em artigos e matérias relativas à contracultura do período. Felizmente, alguns escritores contemporâneos - Joca Reiners Terron e André Sant'Anna à frente - vêm mencionando a influência de Agrippino em suas produções e alimentando a curiosidade de seus leitores sobre o "bruxo do Embu".

O silêncio sobre Agrippino foi uma das questões que permearam os debates promovidos pelo SESC-SP, em 2012, a mais recente iniciativa de chamar a atenção sobre sua obra e produção. Uma iniciativa importante, que contou com a divulgação

do *box* **Exu 7 Encruzilhadas** e a presença de artistas e admiradores do autor. Todos unânimes quanto à necessidade de se discutir e divulgar as ideias de José Agrippino.

O presente trabalho é uma pequena contribuição neste sentido. Ciente das nossas limitações e da incapacidade de darmos conta de toda a gama de questões e propostas presentes em **PanAmérica**, esperamos, sinceramente, que as brechas e fissuras do nosso olhar sejam relevadas em nome do nosso entusiasmo por uma obra tão desafiadora e instigante quanto é esse estranho romance de José Agrippino. Em suas páginas, agitam-se cativantes anseios libertários – liberdade sexual, estética, moral - ante a asfixia das tradições da sociedade brasileira, a violência do militarismo e aspirações ideológicas da esquerda de seu tempo. Em meio a essa tensão social e política, **PanAmérica** incita-nos a refletir sobre a arte e o impacto da indústria cultural e de seus ícones no contexto cultural brasileiro.

Principal produção literária de José Agrippino, **PanAmérica** gira em torno da saga de um “eu” sem nome, nem história, que se abstém de qualquer análise dos acontecimentos que o envolvem. Inicialmente, o narrador é o diretor de uma filmagem cinematográfica, mas, logo depois, integra um grupo guerrilheiro anti-imperialista; e, por fim, imerge numa batalha final, mítica e apoteótica, povoada dos deuses do *mass mídia* e de heróis anônimos. Assim como os personagens principais da obra – todos ícones do cinema hollywoodiano –, ele também sofre constantes metamorfoses ao longo do texto: de diretor cinematográfico onipotente passa a herói anônimo da guerrilha e finaliza sua jornada como um corpo prestes a ser atingido pelo planeta Terra. Os ícones hollywoodianos, por sua vez, passam de seres humanos a alegorias, que nos remetem a mitos e arquétipos primitivos.

Não há um eixo sólido a unir os 20 blocos da narrativa, articulados como numa colagem, num crescendo de ilogicidade, pela justaposição de uma profusão alucinada de imagens. Unidades narrativas, trabalhadas uma a uma, e costuradas por um “eu” incessantemente repetido, sem nenhum traço psicológico. Em **PanAmérica**, o presente devora o passado e também o futuro, que paira sobre ele como um fantasma cada vez mais apocalíptico. O tempo cronológico é subvertido, assim como o espaço: o próprio título **PanAmérica** acena para o mito bolivariano do continente latino-americano unido, sem que se delimitem as fronteiras entre os países. Seu território é um imenso campo de batalha, onde se dá o embate entre

forças míticas, ideológicas e políticas. Em meio a essas forças justapostas, José Agrippino nos lança em uma aventura profundamente sinestésica, trilhando os caminhos da vanguarda e da experimentação artística, num constante esgarçar dos limites e possibilidades estéticas do fazer literário.

Nossa proposta de estudo se ancora em torno de duas constantes ao longo de 258 páginas de **PanAmérica**: a presença do corpo na construção de uma narrativa construída nos moldes de um *happening*, e as repetidas fragmentações de um "eu" estilhaçado, a prenunciar a decomposição do homem contemporâneo e da civilização por ele construída. O corpo – em que se insere o sujeito – assume grande proporção e amplitude no interior da obra: seja o corpo dos heróis anônimos, centenas deles estilhaçados, amassados e embotados em tubos asfixiantes de uma máquina social e civilizacional, seja o corpo individualizado, fonte de prazer, de beleza, de calor e proximidade; seja ainda o corpo da narrativa, tecido onde se entrecruzam as forças de uma escrita caótica. É nesse contexto vertiginoso e caleidoscópico, que o narrador busca reafirmar sua própria existência ante a ilogicidade de um mundo - e de uma narrativa - em franco desfacelamento.

Em nosso caminhar pela obra, cujos gatilhos explosivos são acionados a cada unidade cênica, vamos nos apoiar em duas incógnitas que consideramos centrais na compreensão da proposta estética do autor: até que ponto **PanAmérica**, ao se inscrever na linguagem sob o signo da recusa e da negatividade, constrói-se sob a forma de *happening*? E, neste processo, como o corpo (do narrador, dos personagens e da própria narrativa) reverbera os embates e conflitos de um "eu" em decomposição?

Para tal, nossa análise de **PanAmérica** vai se desdobrar em três capítulos. No primeiro, *Um mundo partido ao meio*, abordaremos o contexto político, econômico e cultural em que surgiu a obra, bem como os embates ideológicos que, na época, aqueceram o caldeirão das vanguardas literárias. Para nos ajudar nessa empreitada, contamos com as contribuições dos professores Roberto Schwarz, em *Cultura e Política, 1964-1969*, retomadas, depois, em *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*; de Celso Favaretto, em **Tropicália, alegoria alegria**; e de Ladislau Dowbor, em **A Formação do Terceiro Mundo**, sobre as transformações da ordem capitalista global. Para nossa análise dos embates na literatura, seguimos a trilha aberta pelas professoras Heloísa Buarque de Hollanda, em **Impasses de Viagem**:

CPC, vanguarda e desbunde, que traz um panorama pulsante dos movimentos e embates literários no período; e **Supercaos: estilhaços da cultura** da professora Evelina Hoisel, que estuda o experimentalismo de duas obras do autor, o romance **PanAmérica** e a peça **Nações Unidas**. Contaremos, ainda, com as contribuições de Caetano Veloso, em **Verdade Tropical**, e Andy Warhol, em **Popismo**.

Realizada a contextualização histórica, vamos abordar, no segundo capítulo, *A implosão do “EU”*, alguns aspectos da construção do narrador-personagem, para compreender como ele é esvaziado e despersonalizado, a partir de várias rupturas do “eu”, fortemente conectadas com o caráter experimental e vanguardista da narrativa. Para isto, analisaremos as teorias relativas às vanguardas, com base sobretudo naquelas centradas na questão da autonomia da artes, tal como analisadas por Peter Bürger, em **Teoria da Vanguarda**, e por Nancy Armstrong, no artigo *A moral burguesa e o paradoxo do individualismo*, que trata do lugar do sujeito na literatura moderna. Daremos destaque também ao papel da antropofagia oswaldiana e de sua erótica poética e narrativa, a partir das contribuições de Celso Favaretto, em **Tropicália, Alegria Alegoria**, e de Roland Barthes, em **Mitologias e O Prazer do Texto**. Na parte final deste capítulo, vamos nos centrar na questão do deslocamento do eu na contemporaneidade, analisando, neste caso, o papel desempenhado pela indústria cultural de massas na configuração da subjetividade, bem como as contribuições de Theodor Adorno e Horkheimer, em **Dialética do Esclarecimento**, e, ainda, o contraponto feito por Michael Foucault, em sua análise sobre o indivíduo no capitalismo, em **Microfísica do Poder**. Contaremos, além disto, neste capítulo sobre a despersonalização do sujeito, com as contribuições do cineasta Yann Beauvais, em seu artigo *A gente saía de manhã sem ter ideia*; de Edgard Morin, em **Cultura de Massas no Século XX**, e de Evelina Hoisel, em **Supercaos: os estilhaços da cultura**.

Por fim, no último capítulo, *A explosão do Corpo*, vamos analisar o papel e as mutações presentes na representação do corpo em **PanAmérica** e sua relação com a construção da narrativa, a partir das forças e das máquinas postas em jogo. Para tal, primeiramente vamos nos debruçar sobre a presença do corpo e sua divisão em duas categorias: os corpos de produção e os corpos do prazer, a partir das contribuições de Octávio Paz, em **O arco e a lira** e **Os filhos do barro**, e ainda de Eveline Hoisel mais uma vez. Em seguida, vamos avaliar como a narrativa se

configura uma escrita rizomática que aspira à fuga da organicidade, em última instância, a um corpo sem órgãos, segundo as propostas de Gilles Deleuze e Félix Guattari em **Mil Platôs**. Para terminar, analisaremos as mutações presentes em dois personagens principais: Marilyn Monroe e Joe DiMaggio, utilizando-nos das contribuições relativas aos mitos do *mass media* de Edgard Morin, em **Cultura de Massas no Século XX**, e Camille Paglia, em **Personas Sexuais**. Desenvolveremos também reflexões, a nosso ver relevantes, sobre o corpo na contemporaneidade, a partir de *O Corpo do cinema*, do historiador e jornalista Antoine de Baecque, *O corpo dançante: um laboratório da percepção*, da professora Annie Suquet, e *O corpo e as artes visuais*, do cineasta Yves Michaud.

Capítulo I. Um mundo partido ao meio

Junho de 2013. Helicópteros sobrevoam a Av. Paulista. Uma massa de jovens sobe a Brigadeiro Luiz Antônio, com palavras de ordem, rumo à avenida, palco da maior parte das mobilizações populares na metrópole. Bandeiras difusas e heterogêneas flamejam uma insatisfação latente. O que à primeira vista eclode como uma questão local de mobilidade urbana se desdobra, num segundo momento, em demanda coletiva por direitos básicos. Mobilizações acontecem nas principais capitais brasileiras. O país para. "O que está acontecendo com esses jovens?" questionam governos, partidos políticos, entidades, meios de comunicação, intelectualidade, artistas... No breve hiato entre a repressão e a tentativa de manipulação do movimento, pululam análises das mais variadas. A única certeza é o fenômeno da internet - as redes sociais - enquanto instrumento propulsor de novas formas de interação e organização coletiva, levando à expressão de uma massa anônima, até então dispersa e silenciosa. Meses depois, os ânimos arrefecem, mas os protestos pairam enquanto possibilidade contestatória de um sujeito cuja angústia levanta novas e velhas questões.

Mas, que sujeito é este? Segundo o pensador Noam Chomsky, as manifestações brasileiras estão fortemente relacionadas com a onda contestatória que cobre todas as partes do globo, nesta primeira década do século XXI. Iniciadas em 2010 na Tunísia, ela já provocou a queda de ditaduras no Oriente Médio e na África Oriental; embaralhou o xadrez eleitoral na Europa contrária aos planos de austeridade da *troika* (Comissão Europeia, Banco Central Europeu e Fundo Monetário Internacional); reagiu ao descontrole do sistema financeiro de Wall Street nos Estados Unidos; e chegou à América Latina com exigências por cidadania e direitos básicos. Para Chomsky, apesar de suas demandas locais, o movimento global reflete a tentativa da população de diferentes países de aumentar sua participação nas decisões que interferem diretamente na sua vida:

As pessoas estão indo às ruas para defender bens comuns, aqueles que são compartilhados dentro das sociedades. O capitalismo baseado na massificação de privatizações não compreende a gestão coletiva, aí está o problema. Os movimentos que ocorrem neste momento são legítimos, na

tentativa de recuperar a participação popular na gestão destes bens. (CHOMSKY, Canal Ibase, 18.06.2013)

"Liberdade", "gestão coletiva", "participação popular", "bens comuns" são conceitos que indicam as fissuras do capitalismo globalizado, evidenciando a situação do sujeito contemporâneo: alijado, mesmo nos regimes democráticos, das decisões políticas que interferem no seu dia-a-dia; das determinações das grandes corporações mundiais; e, sobretudo, das falácias do sistema financeiro internacional que, a partir de 2008, provocou uma crise financeira sem precedentes desde 1929, arrasando economias, empregos, direitos sociais e perspectivas de futuro, que atingiram, principalmente, a juventude. Um sujeito que, segundo os professores da Universidade de Grenoble, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, vive uma era de grande desorientação, mas cuja *incerteza tornou-se a coisa mais bem partilhada do mundo*:

A Terra transformou-se em um microuniverso que a velocidade das redes de comunicação tornou acessível em toda parte, com quase instantaneidade. Mas, se o desempenho da informação - velocidade e abundância ilimitada - deu um excepcional salto para frente, o mesmo não acontece com a compreensão do mundo e com a incompreensão entre os homens. Não sofremos mais com a raridade do saber: estamos perdidos na própria abundância da informação. (2011, p.22)

Desta incompreensão de si e do mundo, em meio a tantas informações, análises e estímulos, Lipovetsky e Serroy identificam o mal-estar da civilização contemporânea na falência da promessa de progresso nos anos posteriores à Guerra Fria, que chegou a atizar, inclusive, teorias sobre o fim da história. Segundo os teóricos, com o descrédito das utopias que dividiram o mundo (capitalismo X comunismo), a promessa anterior, que mobilizava a esquerda em torno de uma "reviravolta revolucionária do presente", transformou esse presente em "um prolongamento tentacular, exponencial, eficiente dele, não tendo outro horizonte que não o mercado e a democracia" (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p.23). Daí a emergência da onda contestatória - ainda uma incógnita -, chamando a atenção para as asfixias do contexto contemporâneo e para o esforço desse sujeito por mais protagonismo e um novo enlace coletivo, em um sistema do qual participa, essencialmente, como consumidor.

A angústia do indivíduo frente a um coletivo político-social massificante e uma dada ordem econômica não é um tema inédito. Trata-se de uma questão cara à literatura e, no nosso caso, um aspecto latente na escrita de José Agrippino de Paula que, há quase meio século, concretizou esteticamente, em seu livro **PanAmérica** (1967), as transformações de um país sob uma ditadura militar que abria suas portas para o sistema capitalista globalizado. As angústias e delícias dessa abertura, iniciada durante os anos JK, mas potencializada pelos governos militares, fazem parte da introdução do Brasil na periferia da ordem econômica mundial e dizem respeito às mudanças dos valores e comportamentos de uma sociedade arcaica e moderna ao mesmo tempo.

Nas páginas pulsantes de **PanAmérica**, a impotência do sujeito identificada por Chomsky e seu embate frente às promessas de futuro, realçadas por Lipovetsky e Serroy - as utopias da Guerra Fria -, manifestam-se em uma profunda reflexão sobre o dilaceramento do sujeito na contemporaneidade. Uma reflexão que se recusa a qualquer tipo de psicologismo ou sociologismo, afirmando-se esteticamente em busca da sua independência frente aos dualismos ideológicos que marcaram a seara cultural brasileira nas décadas de 60/70. É no sentido dessa proposta, de caráter fortemente antropofágico, que podemos compreender a implosão das regras clássicas da narrativa e da ficção sinestésica de José Agrippino.

Em suas páginas, o choque entre o indivíduo e o mundo acontece sob o signo da investigação da forma, da busca por novas soluções para a literatura do período, em uma contínua e vertiginosa provocação sensorial. Uma ficção que tem como pano de fundo a batalha, de conotações épicas, entre os habitantes da nossa Panamérica, complexo espacial, temporal, cultural, ideológico, com seus heróis, seu subdesenvolvimento, seus generais corrompidos; e os representantes deste império do Norte (sobretudo, norte-americano), com seus ícones hollywoodianos, sua máquina de guerra, sua potência militar e financeira, seus mitos e objetos de consumo.

Em meio a isso, o narrador personagem transita, em um estado de constante tensão e guerra, em meio à dissolução de sonhos, individualidades e corpos. Mas, para compreendermos essa proposta estética, precisamos voltar ao Brasil de 1967, sob uma ditadura financiada pelo capital e governo norte-americanos, quando então tomamos assento na periferia do que hoje se conhece por globalização. Um sistema

sem fronteiras de trocas comerciais que nos trouxe até aqui, catatônicos, frente às manifestações de diferentes grupos, sobretudo de jovens, em todo o globo. Voltemos, porém, para outra manifestação, mais precisamente para aquela, ocorrida em 17 de julho de 1967, quando na mesma Brigadeiro Luiz Antônio, outra leva de jovens bradava palavras de ordem. No caso, "Abaixo a guitarra elétrica!"

1.1. Embates ideológicos

O documentário **Uma Noite em 1967**, de Renato Terra e Ricardo Calil, mostra a intensidade da tensão ideológica reinante no ambiente cultural brasileiro, exatamente no ano em que **PanAmérica** foi publicado. Focados nos acontecimentos em torno do **3º Festival da Música Popular Brasileira**, as imagens e vídeos de época e, sobretudo, os depoimentos de quem fez e participou do programa musical da TV Record, dimensionam o papel simbólico daquela plateia, com seus aplausos e vaias, no contexto de um Brasil sob crescente asfixia social e cultural provocada pela ditadura militar. Podemos, a partir das falas dos protagonistas de 67, localizar três propostas estéticas que contaram com seu espaço e popularidade na incipiente indústria televisiva do período².

De um lado, os artistas da Jovem Guarda, participantes de um programa na mesma emissora, desde 1965, difundiam o comportamento alegre e jovial, por meio da moda e de canções inspiradas no cinema e no rock norte-americano e inglês dos anos 50 e início dos 60. De outro, o grupo dos artistas influenciados pela música popular brasileira, que refletiam o clima social e político do país, com críticas à ditadura militar. E, por fim, o grupo dos cantores baianos - Gilberto Gil e Caetano Veloso à frente – que se inseriam nesse contexto sob o signo da vanguarda, propondo um amálgama dos produtos culturais norte-americanos e ingleses com a cultura nacional de forte matiz local, sobretudo, a nordestina. Essa postura, que extrapolava a esfera musical, era também um convite em termos comportamentais,

² Em 1967, a TV brasileira contava com apenas 17 anos de existência.

de ruptura com o bom-mocismo que impregnava as apresentações culturais daquele tempo.

É nesse sentido que acompanhamos a queixa de Chico Buarque por ter virado "velho" com seu *smoking* ante a performance provocativa dos amigos baianos. É também exemplar a anedota, contada por Miltoninho, membro do grupo MP4, sobre seu encontro com Erasmo Carlos, no banheiro de um show de Caetano Veloso naquele ano. Miltoninho, que enquanto artista da MPB mantinha certo distanciamento do grupo da Jovem Guarda, conta que olhou para Erasmo e este lhe disse a respeito da performance de Caetano: "eu não estou entendendo nada", ao que o músico respondeu "eu também não". Provas da confusão provocada pelos músicos que propulsionaram a Tropicália em um panorama polarizado, *grosso modo*, pelos artistas do *status quo* e por aqueles envolvidos com a revolução ensejada pela esquerda. É contra essa polaridade que Caetano Veloso afirma ter sido uma "decisão política" botar uma guitarra elétrica na música.

Em meio a esses embates ideológicos, uma questão se faz notar: como, em plena ditadura militar, milhares de brasileiros puderam cantar os versos de **Aroeira**, "é a volta do cipó de aroeira no lombo de quem mandou dar", sob a interpretação de Geraldo Vandré? "Tinha um que jurou me quebrar, mas não lembro de dor nem receio", em **Ponteio**, vencedora do festival na voz de Edu Lobo e Marília Medalha? E o que dizer de "a roda da saia mulata não quer mais rodar não senhor, não posso fazer serenata, a roda de samba acabou", de Chico Buarque, ao som do MBP4? Ao mesmo tempo, como explicar **Domingo no Parque**, segunda colocada, sob a exuberância dos Mutantes e ao som da música de Gilberto Gil? E as "espaçonaves, guerrilhas", de **Alegria, Alegria**, com Caetano Veloso? E, sobretudo, o que dizer da tremenda vaia a Sérgio Ricardo, que acabou deixando o palco, sem viola e sem canção? Como tamanha liberdade de expressão, de crítica, de implosão dos códigos do bom comportamento, de criatividade, puderam ser televisionadas em cadeia nacional sob o general linha dura Costa e Silva? E, obviamente, como **PanAmérica** pode ser publicado, com sua descrição obsessiva de corpos destroçados, com seus generais homossexuais, pedofilia, sexualidade e, de quebra, um adido norte-americano assassinado?

Questões como essas podem ser melhor compreendidas se atentarmos para a análise feita por Roberto Schwarz, em seu artigo *Cultura e Política: 1964-1969*,

escrito no calor dos acontecimentos, entre 1969 e 1970, e retomada em seu ensaio, *Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo*, publicado em 2012. Naquele artigo, Schwarz atribuía a relativa hegemonia cultural da esquerda ao êxito do Partido Comunista Brasileiro (PCB) em propalar um ideário antiimperialista, cuja *práxis* penetrou profundamente no ambiente político e cultural dos anos de João Goulart - "a literatura antiimperialista foi traduzida em grande escala e os jornais fervilhavam de comentários", conta Schwarz (2008, p.71).

Em termos gerais, explica o teórico, o marxismo defendido pelos comunistas brasileiros, durante os governos de Getúlio Vargas, Juscelino Kubistchek, Jânio Quadros e João Goulart, foi muito mais antiimperialista do que anticapitalista, já que admitia a aliança entre os trabalhadores e a burguesia industrial, nacional e progressista, contra as forças do setor agrário, retrógado e pró-americano. Na sua visão, essa "deformação populista do marxismo" levou certo pensamento crítico especializado a insistir na "inviabilidade do capitalismo e não nos caminhos da revolução" (2008, p.78). Schwarz pondera, porém, que apesar deste reformismo populista, o país experimentou, sob o governo de Jango, o florescimento do pensamento de esquerda e de iniciativas que conjugavam arte e *práxis* política, ambas voltadas à superação dos nossos atrasos sociais. É nesse contexto, que acontecem as sublevações do campesinato, na luta pela reforma agrária; as agitações sindicais e do movimento estudantil; a efervescência crescente dos estudos e debates marxistas nas universidades; e, no âmbito cultural, iniciativas como as do Cinema Novo, experiências de alfabetização popular sob a égide do método Paulo Freire, o Movimento Popular de Cultura (MPC), surgido em Recife e que inspira os Centros Populares de Cultura (CPC), empenhados em estreitar os laços entre estudantes, trabalhadores e artistas, com peças apresentadas nas portas de sindicatos e agremiações. Segundo Schwarz, nos anos antes do golpe, o Brasil "estava irreconhecivelmente inteligente":

O jornalismo político dava um extraordinário salto nas grandes cidades, bem como o humorismo. Mesmo alguns deputados fizeram discursos com interesse. Em pequeno, era a produção intelectual que começava a reorientar a sua relação com as massas. Entretanto sobreveio o golpe e com ele a repressão e o silêncio das primeiras semanas (2008, p.82).

A pauta nacional, afirma o autor, girava em torno de reforma agrária, ameaça do imperialismo, direito ao salário mínimo, defesa do voto do analfabeto. É frente à produção e disseminação dessa agenda de reivindicações sociais por melhores condições de vida e demandas históricas por cidadania, que acontece, no país, uma reação conservadora, um contragolpe que, sob o lema de "combate à corrupção" e "contra o perigo comunista", criou as condições no imaginário social para sua eclosão. Um contragolpe que pregava, em sua essência, o respeito à hierarquia social, aos valores religiosos, à autoridade patriarcal da família, à moral pudica e conservadora, que regulava as relações entre os gêneros e se alimentava dos aspectos arcaicos e tradicionais da cultura brasileira, compondo assim, um complexo de valores mais próximos da tradição de um Brasil rural do que a do Brasil urbano.

Daí as **Marchas da Família, com Deus e pela Liberdade**, e até mesmo petições contra o divórcio e contra a reforma agrária. Um pensamento que recusava a proposta de modernização socializante da esquerda e apoiava a modernização pró-norte-americana acenada pelos militares. Uma modernização que passava pela integração econômica e militar com os Estados Unidos e, como apontam documentos recentemente revelados, estava no escopo de um plano econômico maior voltado para os países do Cone-Sul, e levado a cabo no continente pela Operação Condor³, no âmbito da extrema polarização mundial, provocada pela Guerra Fria. Daí a indisposição dos cantores de protesto contra o chamado iê-iê-iê da Jovem Guarda, marcando a polarização também do ambiente cultural do país nas décadas posteriores. Daí, em parte, a eclosão do sentimento de latino-americanidade presente nas artes tropicalistas; afinal, não se tratava apenas de um Brasil subdesenvolvido num contexto de globalização incipiente, mas de toda a América Latina, também subdesenvolvida.

A permanência da vitalidade desses embates ideológicos – com a hegemonia do pensamento da esquerda – pode ser explicada, segundo Schwarz, pelo fato de num primeiro momento, logo após o golpe, os militares se empenharem em calar a voz dos que propalavam o pensamento da esquerda diretamente às massas. Daí o

³ Em outubro de 2013, a Comissão Nacional da Verdade localizou documentos secretos no Arquivo Nacional de Brasília que ligam desaparecimentos de três militantes de esquerda no Rio de Janeiro a dois em Buenos Aires, no fim de 1973. As informações reforçam a tese levantada por historiadores de que serviços de inteligência do Cone Sul já cooperavam com a repressão, mesmo antes da Operação Condor, iniciada em 1975. Fonte: **O Estado de S.Paulo**, 08.10.2013. Último acesso em 10.06.2014: <http://www.estadao.com.br/noticias/nacional,papeis-revelam-acao-anterior-a-operacao-condor-,1083502,0.htm>

desmantelamento dos sindicatos, das ligas camponesas, dos centros acadêmicos, a prisão, tortura e assassinato de lideranças sindicais, camponesas e dos próprios militares que se recusaram a pactuar com o golpe; bem como a cassação de mandatos de parlamentares e o exílio forçado a que muitos foram submetidos. Com isso, explica Schwarz, os militares tentaram cortar as pontes entre o movimento cultural e as massas, mas o governo Castello Branco, que duraria até março de 1967, "não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista que, embora em área restrita, floresceu extraordinariamente" (2008, p.72). A repressão a esse ideário, porém, teve data marcada. Após a sucessão de Castelo Branco por Costa e Silva, um general linha dura, a repressão sobre a inteligência de esquerda caminhou num crescendo, culminando com a decretação do Ato Institucional nº5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, quando foi extinto o direito ao *habeas corpus* no país e a máquina de repressão do Estado militar teve carta branca para prender, torturar e assassinar qualquer um de seus opositores, estivessem eles na luta armada ou não. Mas, pondera o autor, no intervalo, entre o golpe e o AI-5, o Brasil viveu o fortalecimento do pensamento antiimperialista, municiado pela crítica contra a ditadura, o desmantelamento das instituições democráticas, as prisões, torturas e desaparecimentos.

Em suma, neste período entre o golpe e o AI-5, a progressiva supressão das liberdades coletivas e individuais, à qual se somou o repúdio ao imperialismo, deu vazão a manifestações que rechaçavam os símbolos atribuídos no imaginário social à influência cultural norte-americana, conforme expresso na passeata contra a guitarra elétrica. É sob essa polarização que surge a reação de uma série de artistas, dentre eles os cantores baianos, que formulariam a proposta tropicalista no final dos anos 60. Mas, não estavam eles apenas contra a asfixia da sociedade, que apoiava a reação conservadora sob a égide do militarismo e do refluxo da moral. Os tropicalistas sentiam-se asfixiados, também, pela radicalização da esquerda, no âmbito cultural, contrário aos acenos da globalização e à modernização norte-americana, com seus produtos e seu apelo cultural, introduzidos em doses cavalares a partir do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, do cinema, da publicidade etc.

É nesse momento, no intervalo entre 1964 e 1968, em meio às tensões ideológicas e culturais, que José Agrippino de Paula desponta como artista, não

apenas na esfera literária, mas como um multiartistas em várias frentes: literatura, teatro, cinema, dança, música. Sua proposta estética, desenvolvida com maestria em **PanAmérica**, já se anuncia, em seu primeiro livro, **Lugar Público** (1965). No prefácio do livro, Carlos Heitor Cony qualifica a narrativa de José Agrippino como um "poderoso fabular, o caótico mundo de um mundo caótico" (DE PAULA, 2004, p.5). Um caos que refletia bem a situação do sujeito contemporâneo, num país, num continente e, em última instância, em um mundo sob a hegemonia do capitalismo norte-americano. Daí o prefácio do cientista e intelectual Mário Schenberg, para a primeira edição de **PanAmérica**, identificando a obra como "uma epopeia contemporânea do império americano, marcada pela obsessão erótica e pelo senso da destruição e do caos". (PAN, p.12)

Para compreendermos o contexto em que surge a proposta estética de **PanAmérica**, precisamos ter clara a noção do universo estético e conceitual dos artistas de vanguarda, que viveram a efervescência cultural, social e política daqueles anos, além do compromisso ético que estabeleceram com a defesa da liberdade e do experimentalismo, em suma, da própria arte que faziam, ou melhor, viviam. Artistas que atualizaram o princípio antropofágico, misturando técnicas de várias artes em suas obras, exaltando não só os aspectos arcaicos do nosso subdesenvolvimento, mas também apresentando-os sob formas modernas e numa linguagem de vanguarda. Afinal, muitos, como Agrippino, vinham de várias frentes de expressão estética, em um rico amálgama composto de cultura brasileira, cultura *pop*, *hippie*, *beat*, psicodelismo e tantas outras leituras da realidade de sua época. É em meio a essa contínua experimentação artística e, sobretudo, comportamental, onde, mais do que produzir, vivia-se a arte, que esses artistas se contaminaram uns aos outros e trocaram experiências e concepções estéticas, seja vivendo conjuntamente em habitações coletivas, seja nos vários *happenings* que produziam. É no grupo desses artistas descolados, bastante críticos em relação aos valores da chamada burguesia e do conservadorismo de seu tempo, artistas que chamavam para si a vanguarda, que José Agrippino se insere, se não como um tropicalista *stricto sensu*, certamente como um dos influenciadores do pensamento tropicalista, que ganharia *status* e reconhecimento nacional por meio da música de Caetano Veloso e Gilberto Gil, sobretudo no Festival de 67.

A descrição de José Agrippino, feita por Caetano, em várias passagens de **Verdade Tropical**, atesta o que falamos acima. Chega a provocar espanto a caracterização mítica do escritor paulista feita pelo cantor, ao rememorar episódios que marcaram seu pensamento, nos primórdios do tropicalismo. Admiração, curiosidade e respeito à postura de Agrippino, enquanto um artista que viveu efetivamente sua arte, ficam evidenciados em frases como:

ele impunha sua presença pétrea e deixava suas conclusões caírem como tijolos no meio de uma roda de conversa. Com um olhar, ele desancava o nível baixo da competitividade brasileira em todas as áreas, destruía a tradição funcionária pública, destroçava as glórias nascidas das relações pessoais - e exemplificava a força do chamado irracionalismo perante os espasmos do pensamento sistemático (VELOSO, 2008, p.103).

É notável o encantamento que Caetano tributava a José Agrippino, ora atribuído ao fato de o artista ser de São Paulo e, portanto, ver as coisas de uma perspectiva diferente da dele; ora ao fato de, na contramão da esquerda de seu tempo, ser aberto à cultura de massas, a ponto de afirmar gostar mais dos filmes de 007 do que **Jules e Jim**, de François Truffaut. A opinião de Agrippino abre senões nas convicções do jovem baiano, e seu comportamento e estilo de vida surpreende, inclusive seu relacionamento com a bailarina Maria Esther Stockler que, junto a ele - afirma Caetano - "compartilhava naturalmente a decisão de não fazer concessões aos ritos convencionais da convivência pequeno-burguesa" (2008, p.104).

Caetano chega, inclusive, a atribuir a Agrippino o interesse que passou a ter pelo escritor Oswald de Andrade, quando o autor de **PanAmérica**, assim que a obra foi lançada, analisa as possíveis influências que poderia ter sofrido de escritores nacionais. Agrippino recusa todas, exceto a de Oswald de Andrade – “sim, é o único que tem alguma coisa”, afirmava (VELOSO, 2008, p.150). Uma clara referência à antropofagia, na qual Caetano mergulharia a partir daí. E, curiosamente, nem mesmo mágoa Caetano admite sentir do escritor paulista, quando José Agrippino fez críticas à música de Gilberto Gil, da qual dizia não gostar por total incapacidade de identificação:

Sou de São Paulo, cresci entre vidro e concreto armado, não suporto essa coisa doce, baiana. Prefiro o iê-iê-iê à MPB. Mas mesmo no iê-iê-iê nacional sinto falta de violência. (VELOSO, 2008, p.144-5)

Outro relato que marca a posição estética de Agrippino, muito mais aberta ao *mass media*, do que aos arcaísmos sociais dos tropicalistas. Uma crítica compreendida por Caetano no âmbito pessoal, como uma secreta homenagem a ele e a Gil, o que o leva a concluir que se não gostasse deles, José Agrippino jamais se daria ao trabalho de mencioná-los em uma entrevista: "Eu apenas dava muita importância ao fato de ele dar alguma importância para nós" (2008, p.144-5). Mas, se o "guru do tropicalismo", assim considerado por Caetano, coloca-se distante dos cantores baianos, ícones do movimento, em quais aspectos podemos identificar a proximidade de ideais entre **PanAmérica** e a proposta tropicalista? Com quais vanguardas seu texto dialoga? E, sobretudo, o que está por trás da antropofagia que anima a obra de José Agrippino? É a mesma cunhada pelos modernistas dos anos 20?

1.2. O amálgama tropicalista

Alçado nacionalmente, por meio das canções que fizeram história nos Festivais da MPB, em especial o de 1967, quando **Domingo no Parque** e **Alegria, Alegria** produziram, se não empatia, pelo menos estranhamento, o tropicalismo trouxe mudanças estéticas radicais na seara cultural brasileira, em especial no âmbito da música, estendendo-se daí às demais artes. Sob o signo da experimentação, introduziu no contexto polarizado entre esquerda e direita, como vimos anteriormente, uma nova proposta, não apenas estética, mas sobretudo comportamental, que valorizava a liberdade de criação e de experimentação, oxigenando a reflexão sobre o fazer artístico do seu tempo. Longe de ser uma corrente artística organizada ou fechada em si mesma, embora centrada na figura dos cantores baianos, o tropicalismo se difundiu por uma vasta rede de artistas, das mais diversas áreas e tendências, e, por esta mesma rede, foi transformado. Como

explica José Celso Martinez Corrêa, em entrevista concedida à revista **Civilização Brasileira**:

A gente sacou que havia uma identidade muito grande entre nós, mas não era uma influência de um para o outro, nem um movimento programado. Era toda uma confluência de ansiedades, fruto das recusas e dos movimentos sociais que se ensaiavam (1979, p.198).

"Confluência de ansiedades" aponta Zé Celso, em torno de amigos e amigos de amigos, que passaram a se frequentar, a viver e experimentar a arte num processo coletivo de trocas permanentes. É nesse espaço de inspirações mútuas que José Agrippino surge na seara *pop-tropicalista*, como um dos artistas da contracultura, que eclode nos anos 60, anunciando a crise da arte burguesa do período. **PanAmérica** expressa, assim, as propostas estéticas presentes no movimento, mas não se encerra nele.

Quais propostas foram essas? Em **Tropicália, Alegoria Alegria**, Celso Favaretto elenca uma série de transformações que o tropicalismo produziu na forma de se fazer e compreender a arte. Dentre elas, o deslocamento do tema da crítica social para o processo de construção da obra, um dos elementos que levaram à ruptura da dicotomia entre direita e esquerda. Segundo Favaretto, no tropicalismo havia:

uma relação de fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos. Nesta linha da modernidade, esta tendência *cool* das canções tropicalistas trata o social sem o *pathos* então vigente (2007, p.21).

Este novo olhar sobre o fazer estético foi permeado por uma postura essencialmente oswaldiana, que primou pela combinação dos aspectos arcaicos da sociedade brasileira com os aspectos modernos da cultura globalizada - produtos da indústria cultural e das vanguardas internacionais, sobretudo o *pop*.

Frente a essa matéria-prima, a releitura tropicalista optou pelo humor e pela valorização dos elementos cafonas e do *kitsch*, forjando, a partir dela, sua crítica ao nosso subdesenvolvimento e às contradições impostas pelo processo de

modernização, pelo qual o país estava passando, totalmente alheio a nossas deficiências históricas. Tal procedimento estético, reforça Favaretto, constitui-se na justaposição dos elementos contraditórios constitutivos do país, como o arcaico/moderno e o local/universal. Uma análise corroborada por Caetano, quando afirma que:

Dessa mistura toda [influências de outras artes] nasceu o tropicalismo, essa tentativa de superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento "cafona" da nossa cultura, fundindo ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico. (2008, p.282)

Temos, portanto, uma mistura do cafona e do "avançado industrialmente" como proposta de superação do "subdesenvolvimento". Favaretto aponta, como traços constitutivos do movimento, a proposição de uma nova discussão sobre tática cultural, proposta ideológica e relacionamento com o público, calcada na "vivência do cosmopolitismo dos processos artísticos", que passava por esse amálgama das vanguardas artísticas internacionais e da indústria cultural como um todo. A presença dessa proposta em **PanAmérica** se faz notar pela escolha da justaposição dos contrários, passando por uma nova forma de comunicação com o leitor e pela explosão das formas clássicas da narrativa, por meio da inserção de técnicas de diferentes linguagens artísticas e, sobretudo, de diferentes vanguardas, dentre as quais predomina o *pop*.

Abreviação de *Pop Art* (Arte Popular), o *pop* foi assim denominado pelos teóricos Leslie Fiedler, crítico literário norte-americano, e Reyner Banham, arquiteto inglês. No artigo, *Veículos do Desejo*, publicado na revista **Art**, em 1955, Banham destacava a mudança no *design* dos automóveis, que passavam a se constituir em objetos de desejo acessível à massa consumidora norte-americana. Um artigo que acena para a relação cada vez mais íntima entre arte e indústria, por meio do *design* das peças automotivas sob inspiração do cinema. Essa transformação da nova ordem industrial, segundo o arquiteto, desafiava os intelectuais do seu tempo, que permaneciam presos a valores estéticos - e morais - com base nas ideias de "permanência, durabilidade e perenidade", em meio a um mundo cada vez mais preenchido por objetos e relações de consumo descartáveis (BANHAM, Revista

Veneza, 25.02.2001). Ideias que passam longe da profusão sensorial vertiginosa presente na obra de José Agrippino.

Essa percepção, acenada por Banham, teve seu reflexo nas artes plásticas do período. Um ano após o artigo, o *Independent Group*, formado por artistas, arquitetos e críticos, aos quais Banham era ligado, promoveu a exposição **This is Tomorrow** na *Whitechapel Art Gallery*, em Londres, onde a primeira obra, considerada *pop art*, foi exposta. **Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?**, colagem do artista plástico Richard Hamilton, representava os objetos no interior de uma sala de estar (um quadro emoldurado composto de quadrinhos, eletrodomésticos espalhados pela casa, incluindo televisão, rádio, jornal, objetos com seus slogans publicitários à mostra e um *outdoor* visível pela janela), além de seus possíveis moradores, uma mulher limpando uma escada, outra nua sobre um sofá, e um halterofilista seminu empunhando um pirulito gigante, na altura do quadril, chamado POP. Além disso, no teto, temos uma imagem da Terra vista do espaço. Em suma, Hamilton apresentava todos os elementos que passaram a preencher o cotidiano da classe média dos países industrializados a partir do pós-guerra. Mas, apresentava-os sob o signo do contraste (cores primárias, colagem), do deboche (pirulito POP) e a partir de uma reflexão que, em última instância, era a própria obra de arte naquela galeria, tal como os *comics* na moldura de um quadro.

Embora originado na década de 50, o *pop* teve maior ascendência a partir dos anos 60, na Inglaterra e nos Estados Unidos, constituindo-se num radical processo de dessacralização das artes, cujo grau de violência só tem como antecedente, na história da arte, na prática dadaísta. Em repúdio à abstração da arte alemã, que roubou a cena nas décadas de 40-50, e em meio às transformações do capitalismo no pós-guerra, os artistas *pop* introduziram, no universo até então "culto" e sagrado das obras de arte, produtos industrializados, peças publicitárias, quadrinhos, logomarcas, imagens de ícones da indústria cultural, em suma, o lixo industrial do sistema feito para o consumo das massas. Essa inversão, sintonizada com a irreverência e o deboche, tinha uma proposta bastante crítica e de denúncia da nova ordem que se anunciava no mundo ocidental, sobretudo nos grandes centros urbanos. Uma ordem em que o peso do consumo, da marca como símbolo de *status* social, levou a arte a se repensar enquanto mais um produto apenas no interior

desse sistema. Andy Warhol, um dos principais ícones do pop norte-americano, aponta o sentido de confronto do movimento durante os anos 60:

A ideia de que alguém tinha o direito de estar em qualquer lugar e fazer qualquer coisa, não importa quem fosse ou como estivesse vestido, era uma coisa importante nos anos 60. A ideia de rebelião juvenil dos anos 50 era motocicletas, blusões de couro, guerra de gangues - toda aquela história dos filmes -, mas nos anos 50 todo mundo acabava ficando em seu lugar - todo mundo ficava exatamente no lugar de que "fazia parte". Quer dizer, no Sul os negros ainda andavam na parte de trás dos ônibus (2013, p.58).

Esse direito de estar em qualquer lugar e fazer qualquer coisa - desde que se tivesse dinheiro para tal, obviamente – refletia o espírito dos artistas *pop*, que implodiram a tradição das artes. Segundo Warhol, mais do que uma percepção do futuro, o *pop* se constituiu numa atitude, um novo jeito de olhar o presente: "quando se pensava pop, nunca mais se podia ver os Estados Unidos do mesmo jeito outra vez", afirmou, ao avaliar que, ao contrário dos artistas *pop*, deslumbrados com *outdoors* e o *mass media*, a maior parte da sociedade norte-americana vivia aquelas mudanças ainda presa às referências sociais e culturais do passado. O *pop*, explica o artista, vinha de fora para dentro (2013, p.54-55).

Uma das críticas que o historiador Eric Hobsbawm faz ao movimento é que, longe de destruir ou revolucionar o mundo de seu tempo, a *art pop* apenas levou ao reconhecimento da ausência de espaço para as artes visuais tradicionais, no interior da sociedade de consumo, "exceto, é claro, como forma de ganhar dinheiro" (2013, p.292). Apesar da crítica, bastante severa, Hobsbawm ressalta, como ponto positivo, a recusa do movimento em ser apenas um "conduto passivo, recebedor, para o mundo vivido através da saturação da mídia" (2013, p.292). Aos artistas *pop*, coube o papel de denunciar a falência da arte e, sobretudo, da perda do seu "status de atividade especial", em um mundo inundado pelos *mass media*. A América se observa agora numa lata de sopa. Uma crítica em sintonia com a que a Schwarz fará aos tropicalistas.

Importa compreender que a postura dos artistas *pop*, denunciando a nova ordem capitalista global – imposta, no Brasil, pelo golpe militar – foi abraçada pelos tropicalistas e, segundo Favaretto, foi a base da "vitalidade do tropicalismo". Em sua

análise sobre as semelhanças entre a *pop art* e o movimento tropicalista, ressalta que ambos se utilizaram de montagens cubistas, de forte inspiração dadaísta (de dessacralização da arte), e de técnicas empregadas na indústria cultural, contribuindo para a melhoria estética das produções artísticas. Além disso, segundo Favaretto, ambos souberam trabalhar também com os desafios que a imagem impunha tanto para a indústria cultural quanto para as artes, e a eles responderam por meio da paródia, do deboche e do humor, realizando uma crítica à sociedade de consumo e, sobretudo, no caso dos tropicalistas, evidenciando o contraste entre os aspectos arcaicos e modernos do nosso subdesenvolvimento (2007, p.48).

A professora Evelina Hoisel, em seu trabalho **Supercaos: estilhaços da cultura**, identifica o *pop* nos símbolos de *status*, nos comerciais, outdoors e propagandas; nos mitos do *mass media*; na simbologia sexual e da violência; na cultura da bomba e do apocalipse, todos eles muito evidentes em **PanAmérica**. Uma matéria-prima, aponta ela, trabalhada a partir do amálgama de técnicas de várias áreas de expressão artística. Neste sentido, podemos visualizar a obra como uma colagem de 20 blocos, sem parágrafos, que disparam uma profusão alucinada de imagens descritas em detalhes por um “eu” incessantemente repetido, sem nenhum traço psicológico. A violência da narrativa, seja pela velocidade, seja pela justaposição dos contrários, aliada à experimentação de técnicas de outras artes (cinema, artes plásticas, teatro), leva não apenas a um reposicionamento do leitor, que passa a ser alvo de um processo sinestésico, como do próprio narrador, cujo “eu” despersonalizado se repete incessantemente (industrialmente), em um movimento caótico, que cresce em termos de ilogicidade.

Em meio a isso, temos, como personagens principais da obra, não só ícones míticos da guerrilha, mas também personagens do *mass media*, que são, por sua vez, dessacralizados e deslocados de suas posições originais, como acontece com Marilyn Monroe e Joe DiMaggio. **PanAmérica** - ela mesma um ícone também - utiliza-se da paródia e do humor, em alternância com cenas de extrema violência e erotismo, abrindo caminho para uma explosão apocalíptica.

Ao longo da obra, temos um processo de deglutição antropofágica, de clara influência oswaldiana, o que é admitido pelo próprio José Agrippino e por seus pares vanguardistas na seara cultural brasileira. Além disto, no mesmo ano em que **PanAmérica** era publicada, José Celso Martinez Correa chancelava,

definitivamente, a herança oswaldiana na Tropicália, com a montagem de **O Rei da Vela**, em 29 de setembro de 1967, no Teatro Oficina, em São Paulo. Em um manifesto, escrito no período dos ensaios, em setembro de 1967, Zé Celso afirmava sobre Oswald de Andrade:

hoje que a cultura internacional se volta para o sentido da arte como linguagem, como leitura da realidade através das próprias expressões de superestrutura que a sociedade espontaneamente cria, sem mediação do intelectual (história em quadrinhos, por exemplo) a arte nacional pode subdesenvolvidamente também, se quiser, e pelo óbvio, redescobrir Oswald. Sua peça está surpreendentemente dentro da estética mais moderna do teatro e da arte visual. A superteatralidade, a superação mesmo do racionalismo brechtiano através de uma arte teatral síntese de todas as artes e não-artes, circo, show, teatro de revista etc. (**Manifesto do Teatro Oficina**, 1967)

De suas observações, todas caras à proposta estética de **PanAmérica**, exalta-se a ideia de uma produção "síntese de todas as artes e não-artes, circo, show, teatro de revista etc", "sem mediação do intelectual", "como leitura da realidade através das próprias expressões de superestrutura". De Oswald, Zé Celso se propõe a utilizar "de tudo" sob o signo de uma total "liberdade de criação". Daí que, segundo ele, **O Rei da Vela** jamais poderia ser montado de forma fiel ao texto, o que seria "um contrassenso". A fidelidade ao autor modernista e um dos idealizadores da proposta antropofágica, ressalta o dramaturgo, exige a eclosão de "um clima de criação violenta em estado selvagem na criação dos atores, do cenário, do figurino, da música etc." Os acessórios, cenários, música tornam-se espaços carregados de metáforas, que fazem a costura formal das partes. Tudo está "ligado às várias opções de teatralizar", afirma Zé Celso, que enfatiza o fato de Oswald ter rompido "a barreira da criação no teatro" e ter posto em evidência as múltiplas "possibilidades do teatro como forma, isto é, como arte", "como expressão audiovisual" e, também, "como mau gosto". Segundo ele, o mau gosto - e podemos incluir aqui o deboche, o *kitsch* - constituía a "única forma de expressar o surrealismo brasileiro".

Assim, **O Rei da Vela**, peça escrita por Oswald em 1933, é encenada pela primeira vez - 34 anos após ser escrita - à luz das questões e dilemas que agitavam

a produção cultural do Brasil, em 1967. A fábrica de velas se transforma em um escritório de usura, na capital paulista, "metáfora de todo um país hipotecado ao imperialismo", e a burguesia retratada de forma caricatural, além de chacoalhada pela Frente Única Sexual, torna-se, segundo Zé Celso, a "utopia da farra brasileira, uma Guanabara de telão pintado *made in the States*, verde e amarela". Seu caráter crítico e sua carga revolucionária estão latentes no manifesto que na época se produziu:

Tudo procura mostrar o imenso cadáver que tem sido a não-história do Brasil destes últimos anos, à qual nós todos acendemos nossa vela para trazer, através de nossa atividade cotidiana, alento. 1933-1967: são 34 anos. Duas gerações pelo menos levaram suas velas. E o corpo continua gangrenado. Minha geração, tenho impressão, apanhará a bola que Oswald lançou com sua consciência cruel e anti-festiva da realidade nacional e dos difíceis caminhos de revolucioná-la. Ela não está ainda totalmente conformada em somente levar sua vela. São os dados que procuramos tornar legíveis em nosso espetáculo. (**Manifesto do Teatro Oficina**, 1967)

As questões levantadas nesse texto, permeiam a postura antropofágica latente em **PanAmérica**: sobretudo, a defesa da liberdade de criação; a revolução na implosão da tradição narrativa; a "festa" calcada na construção de uma narrativa sensorial e erótica, por meio da fusão sinestésica de diferentes domínios da arte; o trabalho com a forma e os elementos que compõem o "cenário"; o surrealismo do mau gosto. A antropofagia tropicalista, porém, mantém certas diferenças em relação à proposta oswaldiana. Celso Favaretto alerta ser fundamental, inclusive, que elas sejam salientadas para a compreensão da modernidade artística do Brasil. Segundo o autor, entre o primitivismo antropofágico e o tropicalismo há uma distância histórica, na medida em que a discussão sobre a originalidade da cultura brasileira, presente nos artistas do movimento de 22, é atualizada quarenta anos depois por um outro debate: o da indústria cultural, pela incorporação de elementos da cultura *pop* e pela transferência do enfoque dos aspectos étnicos de outrora para os políticos, sociais e econômicos do seu tempo.

Favaretto explica que a questão da "originalidade da cultura brasileira" e dos "aspectos étnicos" levantados pelo Modernismo foi deslocada no Tropicalismo para o debate sobre a indústria-cultural e as questões político-econômicas que evocavam

o conflito latente entre as formas locais e os modelos artísticos importados, que passaram, necessariamente, a fazer parte das discussões ideológicas provocadas pela situação institucional pós-64. Ambos os movimentos trataram de questões ligadas ao experimentalismo e problematizaram a arte. A concepção antropofágica em Oswald, porém, vislumbrava uma "utopia social de base antropológico-metafísica, que visava a instaurar a sociedade matriarcal tecnicista". Nesse processo, a antropofagia modernista se transforma em um ritual que incorpora, "num ato de vingança e força, a alteridade inacessível dos deuses, gerando uma imagem local deles". (FAVARETTO, 2007, p.61)

Outro aspecto levantado por Favaretto é que a ênfase dada pelos modernistas aos processos artísticos de vanguarda deu lugar a "vagas formulações teóricas, ao mito e ao poder encantatório da técnica", o que permitiu "uma distância entre o material exposto, a devoração e os procedimentos que os estetizam". No caso do tropicalismo, ao contrário, o "fundo técnico" da antropofagia foi constituído exatamente por valores da sociedade industrial, expressos pela justaposição entre o arcaico e moderno, revelando as "indeterminações históricas", os "recalques sociais", o "sincretismo cultural", que desembocam, todos, numa "cena fantasmagórica toda feita de cacos" (2007, p.58-59). É o que nitidamente nos revela o último capítulo de **PanAmérica**, quando o narrador protagonista flutua em um bloco narrativo observando outros blocos narrativos que pairam no espaço.

Com um olhar bastante crítico sobre as escolhas dos artistas tropicalistas, Schwarz igualmente aponta diferenças entre ambos os movimentos. Segundo ele, os modernistas de 22 canibalizaram as vanguardas europeias como uma "saída utópica" e numa perspectiva otimista deste processo. Para o modernista, o "Brasil saberia casar o seu fundo primitivo à técnica moderna, de modo a saltar por cima do presente burguês". No caso tropicalista, no momento em que o subdesenvolvimento passa a ser conjugado com o *pop*, o que predomina "é a nota grotesca", que leva a uma "eternização do nosso absurdo desconjuntamento histórico". Para Schwarz, a questão central desta diferença reside no fato de que, embora os dois movimentos visassem superar a ideia do atraso nacional, no primeiro momento antropofágico pode-se identificar uma perspectiva confiante e otimista, enquanto que no tropicalismo, essa perspectiva não existe mais, já que anulada pela "derrota do avanço popular das esquerdas pré e pós-golpe". Daí, a conclusão de Schwarz: "os

tropicalistas encapsularam a experiência histórica da esquerda derrotada em 1964" (2012, p.102).

Em seu primeiro artigo, escrito no calor da hora dos acontecimentos, entre 1969 e 1970, Schwarz alertava que o tropicalismo recaia sobre o caráter fortemente alegórico do Brasil, diante da dicotomia esquerda-direita, eclipsando a elaboração de uma síntese mais realista do cenário brasileiro. Uma crítica que retorna com mais ferocidade em 2013, quando analisa a obra de Caetano Veloso, **Verdade Tropical**. Naquele primeiro artigo, Schwarz apontava que o tropicalismo trabalhava tanto com os elementos da contrarrevolução da direita – o moderno de acordo com os valores norte-americanos e os valores arcaicos da sociedade -, quanto com os elementos da tentativa frustrada de modernização nacional da esquerda, antes e após o golpe. Esta, afirma, revolucionária, na medida em que propunha a manutenção da independência do artista face ao aparelho tecnológico e econômico norte-americano. Uma tentativa, segundo o autor, que a proposta tropicalista deixou de lado para se submeter ao ponto de vista "da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos". Daí o atraso do país ser visto como absurdo e aberração, o que acabou conferindo falso "brilho" ao movimento. Nas palavras de Schwarz:

No primeiro caso [da esquerda revolucionária], a técnica é politicamente dimensionada. No segundo, o seu estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa. A noção de uma pobreza brasileira própria do tropicalismo resulta de uma generalização semelhante (2008, p. 91).

Segundo Schwarz, o moderno, nos moldes dos valores propostos pela integração com a economia norte-americana, fortaleceu "o arcaísmo ideológico e político", o que permitiu a estabilidade do domínio cultural e econômico norte-americano no pós-golpe. De libertadora e nacional, a ideia de modernização passou a ser uma nova forma de submissão aos valores do Norte desenvolvido. Os problemas brasileiros - e o nosso subdesenvolvimento - foram apresentados pelo movimento sob a forma de alegoria. Mas, pondera o teórico, os elementos alegóricos não são "transfigurados artisticamente, eles persistem na sua materialidade

documental"; exigem, assim, para que possam ser compreendidos um domínio prévio da convenção instituída. Ao se utilizar da anacronia entre o "veículo moderno" e o "conteúdo arcaico", o tropicalismo demandava o conhecimento prévio de ambas as linguagens, mas não completava a síntese dialética, apenas passava de uma esfera particular (linguagem do arcaísmo) a outra (a da modernidade), também particular. Interessante ressaltar que quarenta anos após essa conclusão, Schwarz a retoma em 2013, salientando que o tropicalismo deixou "tudo como antes, com a dinâmica superadora a menos, embora tenha surgido a partir dele um novo sentimento do Brasil e do presente". Na sua visão, o movimento teve, no "impasse", o seu elemento vital, no qual "um mundo cheio de diferenças e sem antagonismos toma a feição de um grande mercado" (2012, p.99).

Favaretto, inclusive, aponta que a antropofagia tropicalista foi, justamente, uma estratégia de devoração voltada à relativização das posições ideológicas do período, que trouxe em evidência a discussão da produção cultural, dando ênfase às raízes nacionais e à importação cultural. Não foi apresentado um "projeto definido de superação", aponta, embora o encontro cultural e o conflito de interpretações tenham sido evidenciados, assim como as "indeterminações do país, no nível da história e das linguagens", que passaram a ser reinterpretadas à luz dos mitos da cultura urbana e industrial, operando-se uma fusão dos elementos "arcaicos e modernos", "explícitos ou recalcados", que mostravam os limites das interpretações que estavam em curso na época (2007, p.56). Deste modo, os aspectos surrealistas, presentes na produção da Tropicália, acabam se convertendo em instrumentos de liberação de forças reprimidas e recalcadas:

Como no sonho, as imagens tropicalistas significam algo diferente do que é manifestado. Os fatos culturais, formações históricas e estilos artísticos são metamorfoseados como particularizações de uma totalidade apenas sugerida, que aparece de maneira intermitente, sem nunca conseguir remeter a uma imagem superior que funcionasse como síntese abstrata do Brasil. (FAVARETTO, 2007, p.114)

A totalidade já não se apresenta mais possível diante dos artistas da Tropicália. Devorar, agora, é um "exercício surrealista", cuja prática é "fecundada pela imaginação e pelo sonho, iluminando as possibilidades reprimidas". Segundo

Favaretto, esse exercício de inspiração "materialista e antropológica" incide sobre o cotidiano e os mitos urbanos, os objetos próximos e não sobre uma totalidade indiferenciada. É sobre esses objetos que as "forças do êxtase" tropicalista serão investidas no sentido da revolução, porque elas visam libertar, pela desrealização, as forças revolucionárias ocultas (ou recalçadas) nesses objetos. No surrealismo do sonho e na explosão da imaginação, a realidade dos objetos ultrapassa a causalidade lógica do "fundamento da moral idealista que informava a prática política da *intelligentsia* burguesa de esquerda". (FAVARETTO, 2007, p.115)

A máxima surrealista de explodir a representação, a linguagem instrumentalizada, - e no caso de **PanAmérica** a própria narrativa - opera-se em um movimento orientado pela "crítica do sujeito" e pelo "afrouxamento da individualidade". Os tropicalistas atuam, portanto, pelo deslocamento dos "significados para os significantes o que desreprime o desejo", aponta Favaretto, libertando "um universo heterogêneo e de coexistência de centros em movimento constante". Daí a força das imagens: é no espaço da imagem que se encontram "as potências revolucionárias do êxtase, sob a forma de 'revelação profana', como no amor" (2007, p.114-15). Nesse sentido, podemos compreender a resposta de José Celso frente a crítica de Schwarz: "Estávamos no Eros e na esquerda", "estava sendo falada uma linguagem de corpo que fica difícil de ser percebida dentro da cabeça do marxismo tradicional" (DE HOLLANDA, 2004, p.72).

Em **Impressões de Viagem**, a professora Heloísa Buarque de Hollanda avalia que

Faltou ao excelente ensaio de Schwarz uma percepção mais global, capaz de dar conta dos efeitos críticos do Tropicalismo entendido como uma nova linguagem crítica, especialmente no sentido da subversão de valores e padrões de comportamento. (2004, p. 72)

Longe de discutir se a revolução seria "socialista-proletária" ou "nacional-popular ou burguesa", a descrença do Tropicalismo era em relação "à ideia de tomada de poder", ao autoritarismo e à burocratização que já acenavam nos países que haviam passado pela revolução marxista-leninista. Os tropicalistas expressavam, assim, uma profunda crise de perspectiva de futuro, recusando o

"Futuro prometido como redentor". Uma recusa animada pela preocupação com o "aqui e o agora" e a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, rompendo inclusive com o "tom grave e a falta de flexibilidade da prática política vigente" (2004, p.70-72).

A antropofagia tropicalista, portanto, rompe com a falta de flexibilidade das dicotomias ideológicas. Em **PanAmérica**, Che Guevara e Marlon Brando ocupam o mesmo espaço horizontalizado e são deglutidos pela narrativa que, longe de apresentar uma resposta (síntese), produz milhares de questionamentos que são lançados, como destroços de um projétil, sobre o leitor. A obra faz a denúncia de um mundo em franco estilhaçamento e, evidentemente, não faz a síntese - até porque o vislumbre de futuro não é nada animador a partir das condições do seu presente. Mas, concretamente, que presente era esse? O que significam exatamente termos como "imperialismo", "subdesenvolvimento"? Em suma: o que está por atrás do debate entre o Norte e o Sul evocado pela obra?

Em **A Formação do Terceiro Mundo**, o economista Ladislau Dowbor explica que a nova ordem que emergiu após o Tratado de Bretton Woods⁴, em 1948, solidificou a hegemonia econômica norte-americana, tanto sobre os países industrializados, que se reconstruíam a partir do pós-guerra, quanto sobre o chamado Terceiro Mundo – países em vias de industrialização, que representavam 4/5 da população mundial do período. Segundo o economista, no pós-guerra, as clássicas formas do imperialismo, que repartiram os territórios do mundo de acordo com as necessidades industriais das metrópoles europeias, foram substituídas por um capitalismo moderno que teve como principal instrumento as empresas multinacionais. Foram elas a grande novidade que emergiu do pós-guerra, afirma Dowbor. Com sede nos países industrializados do Norte, essas empresas se instalaram em regiões dotadas de matéria-prima e de mão-de-obra mais barata, provocando o desenvolvimento nas localidades, obviamente, mas, um desenvolvimento dirigido de acordo com suas necessidades, e não segundo os interesses dos Estados nacionais. Uma transformação que se deu à revelia dos problemas regionais, fossem eles ecológicos, sociais, históricos ou políticos, aponta o autor. (1995, p.33)

⁴ Firmado pelos países industrializados do Ocidente, no final da II Guerra Mundial, o Tratado de Bretton Woods tornou o dólar a moeda-reserva mundial.

Outro aspecto importante é que essa modernização, perpetrada pelas multinacionais, no caso da América Latina, não bateu na porta dos governos democráticos e legitimamente eleitos pelos habitantes dessas regiões. Ela arrombou a porta e a democracia desses países, instituindo no Cone-Sul uma série de ditaduras que atingiram não apenas o Brasil, entre 1964-1985, mas a Argentina (1966-1973), o Chile (1973-1990), o Uruguai (1973-1985), o Paraguai (1954-1989) e a Bolívia (1964-1980), para citarmos apenas os países alvo da Operação Condor.

Vale ressaltar que o Terceiro Mundo se constitui, nessa nova ordem capitalista, como um complemento ao mercado interno dos países do Norte. Segundo Dowbor, entre a crise de 29 e as décadas de 50-60, os países industrializados se voltaram para a ampliação do seu mercado interno, o que levou a uma maior distribuição de renda para os trabalhadores e para a classe média, que passaram a ter acesso a bens de consumo, produzidos numa escala progressiva pela indústria desses países, antes acessíveis apenas aos mais ricos. Daí a mudança radical do cotidiano norte-americano e inglês, tão bem retratado pelos artistas *pop*. Neste mesmo período, os países do Terceiro Mundo puderam investir em outros setores e no seu desenvolvimento industrial, para além das demandas internacionais, já que os países do Norte davam uma trégua, preocupados com a consolidação dos seus mercados internos. Esse respiro coincide com uma série de transformações possíveis entre os governos Vargas e Goulart, mencionados anteriormente por Schwarz. A partir, porém, da reorganização mundial do pós-guerra, os países do Norte voltaram suas atenções para o Terceiro Mundo, dada a necessidade de complementarem a dinâmica interna de suas economias. Dowbor cita que entre 1938 e 1960, o investimento dos Estados Unidos nos países estrangeiros passou de US\$ 12 bilhões para US\$ 33 bilhões - sendo que US\$ 15 bilhões foram destinados já a partir de 1952. Deste montante, US\$ 6,5 bilhões foram investimentos nos países subdesenvolvidos - na maior parte, em petróleo e minas. A América Latina contou com investimentos da ordem de US\$ 4,2 bilhões (DOWBOR, p.28, 1995).

Tais investimentos foram realizados pelas companhias multinacionais instaladas nos países subdesenvolvidos, fontes de matéria-prima, dotados de mão-de-obra muito mais barata, com oferta de facilidades para a instalação dessas empresas e com custo social zero, já que esses eram responsabilidade dos Estados

locais, aponta o autor. Desta forma, as perdas sofridas pelos países industrializados, durante o processo de formação de seu mercado interno, entre os anos 30 e 60, foram ressarcidas com o trabalho e as fontes de matéria-prima dos países subdesenvolvidos, nas décadas seguintes de globalização mundial. Segundo o economista, entre 1960 e 1967, os investimentos dos Estados Unidos nos países subdesenvolvidos somaram US\$ 20,1 bilhões, o equivalente a 60,1% em lucros, juros e *royalties* recebidos pelo país. (1995, p.30-31)

Em contrapartida, o Terceiro Mundo se industrializava. Esse desenvolvimento, porém, implicava o controle de setores-chaves da economia e das finanças dessas regiões pelas multinacionais. Ocupando um lugar de complemento, na periferia da globalização, mas como um motor para ela, o Brasil experimentou uma modernização que, ao invés de tirá-lo da condição de país subdesenvolvido, fortaleceu o acirramento das desigualdades regionais, da concentração espacial das infraestruturas modernas em determinadas cidades em detrimento de outras, da monocultura e exportação de matérias-primas com baixo valor agregado frente à importação de produtos industrializados e serviços nobres comercializados pelos países do Norte. Segundo o economista, o projeto de industrialização do Terceiro Mundo teve como elemento central um desenvolvimento tardio e induzido pelo Norte. Em outras palavras, uma industrialização que nunca foi realmente organizada, muito menos planejada de acordo com as necessidades do país, gerando impasses com os quais temos de lidar até hoje. (DOWBOR, 1995, p.32)

Como podemos ver, a sala de estar, anunciada por Hamilton em sua colagem, foi, na prática, financiada pela desigualdade de condições das relações de trabalho e de direitos sociais. Em suma: pelo arcaísmo do Terceiro Mundo, o que dará o "brilho", segundo Favaretto, à produção tropicalista. Diante dessa ordem, a questão da liberdade impera. Não à toa, quarenta anos após o seu artigo, Schwarz publica nova crítica ao Tropicalismo, no caso à **Verdade Tropical**, livro de Caetano Veloso. O teórico retoma suas críticas iniciais - cobrando a síntese do movimento - e acrescenta que a reflexão crítica, no âmbito cultural, desse processo, pela esquerda do período, longe de ser "antidemocrática em política e retrógrada em estética", naqueles anos pré e pós-golpe, "além de socializante era antistalinista com conhecimento de causa" e aberta ao experimentalismo nas artes. Schwarz pondera, ainda, que política e cultura estrangeiras sempre fizeram parte do cotidiano brasileiro

– Zé Agrippino, inclusive, criticava a francofonia intelectual da esquerda – e que, naquele período, o que estava em jogo não era a simples aceitação do nacional ou rejeição do que vinha de fora, mas as "apropriações vivas e o consumo alienador, seja do externo, seja do interno" (2012, p.62). Em outras palavras, pouco importavam de onde vinham os modelos culturais, mas sim o que eles propunham em termos de rebeldia:

O autêntico se define por oposição ao conformismo e não à cópia ou ao estrangeiro. Nem por isso a influência americana deixa de ser um problema, pelo que representa de monopólio e imposição. Como situar-se diante dela sem perder a liberdade, inclusive, a liberdade, segundo a circunstância, de aproveitar um modelo interessante e mais adiantado? (2012, p.59).

Dessa contribuição mais recente do professor Schwarz, destacamos a questão da liberdade que é central em **PanAmérica** e pode ser evidenciada na construção de um sujeito que caminha a esmo, em meio à explosão dos produtos do *mass media*, em um processo contínuo de despersonalização, que culmina com a explosão do próprio mito da liberdade, simbolizado pela Estátua da Liberdade norte-americana. **PanAmérica** reflete a situação deste homem em um mundo que se movimenta por relações de mercado, entre a fusão do real e do surreal, seduzido pelos mitos hollywoodianos, mas, ao mesmo tempo, tragado pela guerra imperialista que dominava a sua/nossa PanAmérica subdesenvolvida. Amoral, o narrador de Agrippino se recusa a dar pistas ou mencionar qualquer característica psicológica dos personagens, mas sua angústia é praticamente materializada na construção do texto: um disparar alucinado de imagens (hiperbólicas) que se sucedem sem pausa, muitas vezes sem lógica e sob forte contraste entre si. Observador da desconstrução inexorável do mundo, o narrador em **PanAmérica** possibilita-nos uma reflexão profunda sobre a condição do homem contemporâneo, que constrói sua individualidade segundo a lógica do consumo e dos mitos da sociedade moderna.

Embora a força alegórica das imagens trabalhadas por Agrippino se apresentem num patamar fortemente crítico em relação aos valores do mercado e do consumo; à violência imposta pelo Norte desenvolvido sobre o Sul subdesenvolvido; às chagas da nossa desigualdade social, de forma alguma, os objetos e os ícones dessa indústria cultural são recusados ou satanizados. Muito

pelo contrário, eles compõem a narrativa – inclusive o ritmo acelerado, urbano e industrial – já que dizem respeito ao presente e à nova ordem do mundo (queira-se ou não) e, sobretudo à cultura de massas. Os produtos da indústria cultural geram encantamento, identificação, divertimento, prazer. A cultura popular e industrial entra pela porta da frente em **PanAmérica**. Marilyn Monroe é produto da indústria, mas é indiscutivelmente também um ícone de identificação, um desejo latente nos corações de metade do planeta. Mas, ao entrar na narrativa, essas referências passam por um processo de mutação na linguagem.

A força revolucionária, ou melhor, a utopia transgressora em **PanAmérica** consiste na ruptura não das dicotomias, isso é uma consequência, mas na explosão de qualquer tipo de hierarquia e repressão, inclusive da lógica em favor da ilogicidade na narrativa. A liberdade é a garantia de um espaço caótico, capaz de desconstruir o estabelecido e permitir o voo da criação. Tanto que tudo cabe na obra-colagem: da pedofilia à teoria apocalíptica. Tudo é passível de crítica: dos acionistas de Hollywood aos índios bolivarianos, passando pelos personagens da Disney. Tudo é submetido a metamorfose e ressignificação: do narrador aos próprios ícones do *mass media*. É, com a explosão das hierarquias; as principais vítimas são a própria narrativa (literatura) e a relação hierárquica entre autor e leitor.

O leitor de **PanAmérica** é sequestrado por uma narrativa profundamente erotizada pelas justaposições de técnicas, colagens de imagens e contrastes sensoriais. Mas, apesar do sequestro, a relação verticalizada narrador/leitor acaba sendo esvaziada: o narrador não tem a menor ideia de quem seja, para onde vai ou de onde vem. A trama é cheia de vãos e interstícios, sua ilogicidade é um banquete sensorial oferecido à sensibilidade do leitor. Ler **PanAmérica** é um exercício de engajamento, mas, no melhor sentido da palavra: o do preenchimento das lacunas lógicas da narrativa; a da decifração da simbologia de suas unidades cênicas; a da participação no processo de desmistificação do Olimpo hollywoodiano. Daí o *happening* enquanto utopia transgressora.

Vamos ver, agora, como esse engajamento festivo, mas não menos crítico, surge como proposta na literatura do período.

1.3. Um convite ao *happening*

Para compreender o lugar da literatura frente aos embates sociais e políticos que abalaram a vida nacional, entre os anos 1964 e 1968, devemos ter em vista dois aspectos essenciais: primeiro, o despontar da indústria cultural audiovisual no país, sobretudo, a televisão, o cinema e a música, que, em um país com fortes índices de analfabetismo se tornaram instrumentos de maior aceitação popular; segundo, a própria demanda da sociedade daquele tempo por formas artísticas que dessem vazão aos anseios de experimentação coletiva da arte no domínio da arte, em diálogo, inclusive, com os *mass media*, como comprova o impacto dos Festivais da Música Popular Brasileira e o papel simbólico de sua plateia.

Em seu **Supercaos**, Evelina Hoisel destaca tais questões, pontuando que a literatura, em relação às demais artes, assumiu um ritmo mais lento na resposta a esses anseios, permanecendo nos "bastidores da antecena do palco cultural", já que o livro, o instrumento propriamente dito da cultura tradicional e da "arte culta", ao permanecer vinculado a um "ato solitário da leitura", não podia concorrer com os espetáculos coletivos que impulsionavam a sociedade, envolvida, cada vez mais, com novas formas de expressão (1980, p.22).

Essa perda de vigor da literatura, também, é igualmente acentuada por Heloisa Buarque de Hollanda, em **Impressões de Viagem**. Segundo a autora, após o golpe, a literatura "sai do primeiro plano", refugiando-se em outras produções:

A partir da perda de contato com o povo e da necessidade de "impedir a desagregação" a ação cultural da esquerda passa a ser canalizada para um circuito de espetáculo - único reduto onde algum público poderia ser aglutinado e onde tornava-se possível um simulacro de militância", aponta a autora (2004, p. 38)

Esse "circuito do espetáculo", explica, tem início no ano do Golpe, com o show **Opinião**, no Rio de Janeiro - que, após a cantora Nara Leão, seria conduzido por Maria Bethânia, até então desconhecida. Com forte inspiração nos Centros Populares de Cultura (CPCs), o **Opinião** concebia o público como "fonte e razão da

música". Segundo Heloísa, é nesse momento que surge uma nova esquerda, chamada de "esquerda festiva", assumindo uma postura crítica ao "tom grave e nobre da prática e do discurso político" que caracterizava a ação cultural da geração anterior (2004, p.38). O elo entre festa e subversão, aponta a autora, absorve os processos da guerrilha revolucionária latino-americana e dos movimentos jovens, que eclodem suas inquietações em diversos países na segunda metade dos anos 60.

Em meio a esse processo, acrescenta, ocorre um desvio do literário para outras formas de expressão artística, como o teatro, o cinema e a música, que se tornam preferidos pelos produtores culturais. Essa contaminação da literatura pode ser vislumbrada, por exemplo, na crise da palavra enquanto *práxis* política, enfatizada pelo Cinema Novo e pelas várias adaptações literárias feitas pelo movimento. Além do cinema, a própria literatura provoca uma transformação nas letras da música popular brasileira, que passam a assumir uma "dicção culta", dotando as canções de uma nova qualidade poética, cujo ápice se dá justamente no Tropicalismo. (2004, p.38-43) Celso Favaretto, por sua vez, localiza com precisão a transformação na música popular brasileira pelo movimento, ao apontar que a "síntese entre música e poesia" promoveu a união de "diferentes códigos", levando a uma "autonomia da canção", "um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico". (2007, p.33)

Se, nas casas dos brasileiros, a cultura da televisão avançava numa escala ascendente; nas ruas, era o cinema e, sobretudo, o teatro que tomavam a dianteira, indo ao encontro dos anseios coletivos e de participação popular. No período do pré-golpe e no intervalo entre 1964 até o AI-5, o teatro se imbuíu da *práxis* político-cultural no país, tendo como público consumidor a inteligência nacional e, sobretudo, a juventude universitária e secundarista, que dava vitalidade e munição à resistência, seja ela armada ou não. Essa experiência, como vimos a partir das contribuições de Roberto Schwarz e de Zé Celso, espalhou-se pelos CPCs, pelo Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, pelo Teatro Brasileiro de Comédia, pelo Arena, pelo Teatro Oficina, e por dezenas de grupos teatrais de vanguarda, entre os quais, o grupo Sonda, dirigido pelo próprio José Agrippino de Paula e por sua companheira a bailarina Maria Esther Stockler, entre os anos de 1968-1969. O que temos neste período é um movimento intenso, não apenas de questionamento da

própria dramaturgia, que eclodiu em várias propostas estéticas, mas também de aliança entre arte e *práxis* política - seja ela ideologicamente ligada à esquerda ou não - com o surgimento do *happening*, da performance e de novas formas de manifestação cênica, onde o corpo e o contato com o público adquiriram novas dimensões.

Com os estudantes como público cativo, sobretudo aqueles que estavam na dianteira da revolução - inclusive muitos chegaram a fazer a segurança dos atores nos períodos de maior repressão - o teatro tornou-se um espaço vivo e de reflexão da conjuntura nacional, ultrapassando o papel da literatura. Schwarz explica bem a superioridade da dramaturgia para as necessidades da época, ao pontuar que, contrariamente ao livro, o palco oferecia rapidamente a estes jovens "uma coleção de argumentos e comportamentos bem pensados para imitação, crítica ou rejeição", em que "a distância entre o especialista e o leigo diminuiria muito". (2008, p.97) Essa proximidade, entre quem produz o pensamento e o recebe, levou, de certa forma, a uma ruptura da hierarquia e da tradição que recaiu sobre a literatura, a "arte culta" por excelência do país. A defesa que José Celso, do Teatro Oficina, faz, em 1979, na revista **Civilização Brasileira**, da experiência dos CPCs, é sintomática desta mudança de postura:

O que eu defendo no CPC é que na sua disposição de mudar as coisas, ele tentou romper o gueto em que se encontrava o teatro. O teatro para mudar tem que sair de seu gueto, para ter uma outra dimensão. E o próprio fato dele sair do seu gueto, tomando contato com um outro Brasil, com as classes oprimidas, tudo isso há de provocar uma nova transa, mil relações (1979, p.192).

Mesmo distante das concepções revolucionárias que animaram os CPCs, o principal ícone do Oficina aponta a importância desse "sair do gueto", levado por aquela experiência ainda no pré-golpe. Uma experiência que consistia em levar os artistas para as portas dos sindicatos e grêmios estudantis, imbuídos da missão de conscientizar as massas. A herança dessa *práxis* desdobrada no pós-golpe geraria novas formas de experimentação com o público, uma "nova transa" nos palcos do teatro, que ia ao encontro dos anseios daquela época.

Vimos até agora como a literatura influenciou e também foi influenciada pelas demais artes. Mas o que interessa saber, a seguir, é como ela deu respostas a esses anseios.

Embora não tenha estado na dianteira desse processo contestatório no pós-golpe, a literatura não permaneceu estanque. Seu descompasso foi atualizado por novas propostas estéticas. Como aponta Evelina, diante das demandas culturais e políticas que levavam à exaltação da experiência estética coletiva, duas posturas se apresentaram para os escritores do período: uma, que consistia na recusa de "sair do gueto" ou, em suas palavras, de participar da "festa", mantendo-se presos às convenções literárias e em defesa das formas tradicionais do discurso literário para veicular sua mensagem; outra, empenhada em ir para a festa, a partir do questionamento do signo verbal e de sua fusão (abertura) com outros sistemas semiológicos.

Esta segunda opção está claramente expressa em **PanAmérica** que, afirma Evelina, "entra na festa, sem recusar o livro", portanto, utiliza-se de um instrumento tradicional, mas em busca da sua libertação do gueto elitista em que estava imerso, por meio da experimentação de técnicas utilizadas pelas demais artes - *happening*, pintura, colagem, cinema, teatro, quadrinhos - construindo uma narrativa que se afirma na ruptura da lógica temporal. Ao optar por esse caminho, ressalta Evelina, "exacerba-se o trânsito entre o signo verbal, que se apaga cada vez mais, e os outros signos. O processo é tudo: pintura, escultura, literatura. Em suma, um grande *happening*". (1980, p.27)

Nossa ênfase no *happening* como proposta de estudo se justifica, portanto, na compreensão de **PanAmérica** como uma resposta de engajamento oferecida ao leitor nessa proposta da literatura de "sair do gueto". O *happening*, como o próprio nome diz, é um acontecimento, uma forma de expressão das artes cênicas, constituída por uma simultaneidade de intervenções de um ou mais artistas, calcada na improvisação e na espontaneidade e, sobretudo, na participação do público. O *happening*, geralmente, acontece fora dos palcos e dos espaços oficiais. Eclode, surpreendendo o público, nas ruas, nas praças, nas filas de cinema, na frente dos museus e galerias, em meio a protestos políticos e, também, em festas e encontros. Uma intervenção pública que utiliza o meio em que se realiza como cenário, dialogando diretamente com recursos do espaço e da participação popular, e tendo

como duração apenas o instante do seu acontecimento: um *happening* nunca é igual ao outro. Tampouco é possível comprar ingressos para um happening ou ter uma ideia do que será apresentado. O *happening* acontece em meio a uma total liberdade de criação e provoca a sensibilidade e reação coletivas no instante mesmo em que eclode.

No Brasil, a esquerda "festiva" adota o *happening* como tática pontual, abrindo um caminho de diálogo e participação do público, no contexto de uma sociedade cada vez mais asfixiada pela repressão militar. Nos Estados Unidos, onde a expressão foi cunhada, o *happening* se desenvolve no próprio âmago da aventura *pop*, quando o designer de moda, Tiger Morse, começa a realizar desfiles de moda em torno de piscinas e em meio a festas grandiosas, com a participação da nata vanguardista norte-americana. Como aponta Andy Warhol, ao fim e ao cabo, "quase todo evento coletivo nos anos 60 acabava sendo chamado de 'happening'" (2013, p.69).

Em **PanAmérica**, o *happening* estimula e promove o engajamento sensorial do leitor, que passa por uma vertigem sinestésica e temática, em uma errância veloz, calcada na transgressão de suas referências prévias aos símbolos da cultura de massas inseridas na obra e, sobretudo, de suas próprias expectativas a respeito da obra literária. Trata-se de uma dimensão sinestésica, uma errância sensorial, trabalhada em cada uma de suas unidades narrativas, que pulsam suas intensidades simultaneamente, para se dissolver do todo no final da obra. **PanAmérica** se constitui, assim, em um convite ao *happening* feito ao leitor. Um convite de engajamento e participação na obra.

Um engajamento que vinha sendo feito pelas vanguardas de seu tempo, como é identificado por Heloísa Buarque de Hollanda. Trata-se de vanguardas que dialogam de forma nada pacífica com os ideários propostos pelos CPCs, mas que mantêm a crença nos "aspectos revolucionários da palavra poética". A primeira delas, a poesia concreta, vinha, desde meados dos anos 50 - Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari à frente -, com seu poema/objeto industrial, fazendo da realidade do poema a realidade do operário. Uma produção com base na racionalidade, técnica e precisão, no sentido de uma utopia desenvolvimentista calcada na ideia do subdesenvolvimento enquanto etapa a ser superada. Os concretistas abrem na seara literária uma fértil discussão relativa à modernidade e

às relações no âmbito do processo cultural no país, revisitando autores como Ezra Pound, E. Cummings, James Joyce, Mallarmé, dentre outros.

Já os adeptos do poema-práxis - Mario Chamie à frente - incidem sobre as contradições da realidade social, na recusa da tradição literária discursiva e, sobretudo, das subjetividades do autor. O poema-práxis almeja ser o espaço das contradições dos modos e das relações de produção, e sua palavra atinge a onipotência: quer encarnar o real "tal como ele é", para que o poema seja um instrumento de transformação.

Após as cisões provocadas pelo movimento, surge, em 1968, uma nova vanguarda, a do poema processo, representada por Moacyr Cirne, Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá e outros. Adeptos da radicalização das sugestões visuais e não discursivas do concretismo, esses poetas visavam chocar e engajar o receptor - a partir da agressividade e da tática do *happening* – atendendo às necessidades da comunicação de massa. O *happening*, por sua vez, já estava sendo utilizado em outras formas de expressão artística, sobretudo a teatral, absorvendo tanto as táticas da esquerda, como as influências internacionais. Em um desses *happenings*, conta Heloísa, os poemas de Drummond chegaram a ser mastigados em frente ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Em meio a essas vanguardas, a Tropicália, como vimos anteriormente, passa a aglutinar as inquietações dos artistas críticos das dicotomias ideológicas, adeptos da estética antropofágica, das referências *pop*. Mas, seu vigor é golpeado com a decretação do AI-5, em dezembro de 1968. A repressão cai pesada sobre a cultura. José Agrippino, nesse período, dedica-se sobretudo ao teatro e às apresentações cênicas. A partir das prisões e exílios – Caetano e Gilberto Gil saem do país em 1969 –, alguns desses artistas, reunidos em torno da Tropicália, passam a constituir a Marginalia, cunhada no slogan "Seja marginal, seja herói", de Hélio Oiticica.

Essa cultura marginal, que engloba a produção entre 1968 até meados da década de 70, vai desembocar na radicalidade e na transgressão formal que, agora, se assume como uma opção de violência e resistência. Seu foco é o cotidiano social e urbano, a violência, o sexo, as drogas, o *pop*, regado pela contracultura internacional e pelos movimentos que sacudiram o planeta naqueles anos, desde as lutas das minorias por direitos civis: Woodstock (1969), movimento *hippie*, *underground*. Todos estes temas latentes em **PanAmérica**, publicada um ano antes

do AI-5. Daí a fala de Caetano sobre Agrippino, no sentido de que o autor já sabia antes o que deveria ser feito.

A partir da *Marginália*, explica Heloísa, o "tema da liberdade, da desrepressão, da procura de 'autenticidade' ganha fôlego substituindo os temas diretamente políticos". Além disso, a identificação das vanguardas com "o povo" ou "o proletariado" se desloca para os "negros, homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba" (2004, p. 77). A *Marginália*, com Waly Salomão em praticamente todas as frentes de expressão artística, reunirá, na literatura, nomes como Torquato Neto, Francisco Alvim, Gramiro de Matos, Chacal; na música, Jards Macalé, Sérgio Sampaio, Jorge Mautner, Luiz Melodia, Carlos Pinto e Lanny Gordin; no cinema, José Agrippino de Paula, Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla, Neville de Almeida, André Tonacci, Julio Bressane, Eliseu Visconti, Álvaro Guimarães.

No período, também, começa o florescimento de uma imprensa alternativa representada por **O Pasquim**, **Flor do Mal**, **A Pomba** e **Bondinho**. Essas publicações são fundamentais para o movimento, uma vez que permitem que as discussões culturais aconteçam. No **Pasquim**, Luiz Carlos Maciel, na coluna *Underground*, escreve turbinando a contracultura de informações. Ao mesmo tempo, Torquato Neto cria a *Geleia Geral* no **Última Hora**, e Waly Salomão compõe uma tribuna cinematográfica no **Correio da Manhã**, em sua coluna *Super frente super-oito*. Outra contribuição do movimento foi a publicação coletiva, em **Navilouca** (1974), de textos literários do grupo, organizados por Torquato e Waly Salomão. O inesperado suicídio de Torquato, porém, em novembro de 1972, provocou a dissolução do grupo, cujos integrantes foram buscando caminhos individuais. Heloísa destaca, ainda, a presença, em diversas frentes, de Wally Salomão, que se define como uma liderança do grupo da *Marginália*, e atribuiu ao lançamento, em 1972, do livro **Me segura qu'eu vou dar um troço**, um dos acontecimentos literários mais importantes do período.

Os artistas da contracultura - José Agrippino incluso - vão radicalizar, também, algumas questões relativas ao comportamento, assumindo o uso de drogas, a bissexualidade, a transgressão. Muitos, aponta Heloísa, sucumbindo a "internamentos, desintegrações e suicídios". Segundo a autora, esses artistas acabam por deslocar o binômio arte/sociedade para o binômio arte/vida, no qual a

fragmentação não se define mais como "recolher partes do real" enquanto procedimento literário. A fragmentação, a partir do AI-5, passa a ser sentida no âmbito das "sensações mais imediatas", enquanto um "sentimento de mundo". (2004, p.91) A vida/obra de José Agrippino é um testemunho latente desse processo.

Definido, portanto, o contexto em que surgiu **PanAmérica** e trazidas à luz as questões latentes que circundaram as reflexões de José Agrippino de Paula, vamos agora tentar compreender como esse "sentimento de mundo" se expressa na construção do "eu" fragmentado que se manifesta, velando-se e desvelando-se, nesse *happening* pan-americano.

Capítulo II. A implosão do “EU”

Ovacionado na 65ª edição do Festival de Cannes, em 2012, **Holy Motors**, filme do cineasta francês Leos Carax, trouxe às telas Monsieur Oscar (Denis Lavant), um ator que passa 24 horas interpretando personagens, com algumas pausas de preparação no interior de uma limusine. Oscar jamais volta para casa; seu dia consiste em contracenar com outros moradores de Paris, que, como ele, vivem em contínua composição e decomposição de identidades. O filme, que virou a coqueluche da crítica na época, traz uma metáfora radical sobre as personas sociais na contemporaneidade e, principalmente, sobre a fratura da ideia do "eu" contemporâneo, uma das questões centrais em **PanAmérica**, e que nos faz pensar ainda na atualidade da obra de José Agrippino de Paula, mais de quarenta anos após seu lançamento.

Tal como M. Oscar, o narrador de **PanAmérica** se constitui num contínuo compor e decompor de "eus", desdobrando-se e reagindo aos acontecimentos do mundo que o cerca. Mas, muito mais radical do que o personagem de Lavant, em momento algum ele capitula por cansaço ou apresenta qualquer traço psicológico. Tampouco se dispõe a algum tipo de reflexão: antes de tudo deixa-se absorver pela engrenagem de uma máquina, cujas dimensões política e cultural são duas faces de uma mesma moeda. Em sua epopeia, surge, de início, como o onipotente diretor de uma megaprodução hollywoodiana, intitulada *Bíblia*. Depois, passa à condição de soldado e guerrilheiro na batalha antiimperialista entre o Norte e o Sul. E, por fim, participa de uma guerra apocalíptica, enquanto a humanidade se aproxima do fim. Construídas de forma objetivas, as ações e reações do narrador de **PanAmérica**, identificado por um repetitivo "eu" que continuamente se auto aponta, são absolutamente amorais e provocam estranhamento no leitor desavisado.

Em todas essas etapas, o "eu" nos desafia a tentar compreender a própria concepção de narrador: ele não tem conselhos para dar, nem trama para contar, nem explica de onde vem ou para onde vai; é um mistério permanente. Sua existência se funda na errância, num presente contínuo, e sua transformação não se dá psicologicamente, mas pela progressiva incorporação do meio (coletivo), à

medida que a trama se desenrola. A partir dele, a trama é apresentada como uma colagem de imagens fortemente sinestésicas, descritas em uma linguagem acelerada. À primeira vista, esse narrador parece um avatar, intercalando e interseccionando fases, em um videogame de conotações épicas, cuja saga é permeada de sensações e surpresas constantes, como se passássemos velozmente por blocos compostos de uma profusão pulsante de imagens sobrepostas umas às outras.

Mas essa é a primeira impressão. Embora acene à despersonificação, o narrador de **PanAmérica** clama pela própria existência. Longe de expressá-la por meio de longas reflexões, ele incorpora um novo *status* do "eu", cuja angústia (ou euforia) se materializa em uma excessiva reafirmação de sua presença e, também, da dos personagens que o cercam. Um "eu" que se repete continuamente, descrevendo ações e sensações que realiza e experimenta frente aos estímulos de um mundo em constante mutação. Ao buscar entender os sentidos dessa ruptura do "eu", vamos trabalhar aspectos que consideramos centrais na construção desse narrador, tendo como norte o deslocamento do sujeito na contemporaneidade, seja enquanto indivíduo no interior de uma sociedade de massas, mergulhado na nova ordem capitalista; seja como sujeito de uma obra literária e intersemiótica concebida e construída como *happening*.

Daremos ênfase aos aspectos que se relacionam à fragmentação identitária e expressam a constituição do homem em série, o ser em escala industrial, refletindo as transformações da nova ordem econômica global; assim como as metamorfoses contínuas que dialogam com as várias personas ou estigmas sociais. Vamos começar localizando o lugar desse eu nas artes, mais especificamente, nos movimentos de vanguarda.

2.1. O "eu" criador

Como vimos anteriormente, a proposta estética de José Agrippino dialoga com as vanguardas do século XX, em especial com a *pop art* e o experimentalismo *underground*, que refletiram as transformações da nova ordem capitalista global e o

lugar das artes na contemporaneidade. Somam-se a essas influências, a peculiaridade do contexto político e do subdesenvolvimento latino-americano, e, sobretudo, os avanços comportamentais que abalaram a mentalidade ocidental a partir dos anos 60. Trata-se de uma proposta estética com clara inspiração social: pôr em xeque um meio tradicional – o universo literário –, arrancando-o de sua passividade ante as demandas político-sociais de seu tempo.

Enquanto obra experimental, **PanAmérica** dialoga com as produções artísticas que, ao longo do século XX, refletiram o ocaso dos valores e crenças que forjaram a civilização burguesa desde o Iluminismo. Em **Tempos Fraturados**, o historiador Eric Hobsbawm estabelece a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) como um marco da ruptura das fronteiras na arte. Ele explica que, antes dela,

a fruição da arte conduzia ao aperfeiçoamento espiritual e era uma espécie de devoção, fosse particular, como a leitura, fosse pública, no teatro, na sala de concertos, no museu, ou em sítios reconhecidos da cultura mundial, como as Pirâmides ou o Panteão. Distinguia-se claramente da vida diária e da simples "diversão", ao menos até que um dia a diversão fosse promovida à cultura (2013, p.37).

O abalo dessa dimensão elevada da arte tem nome e endereço: as vanguardas modernistas do início do século passado na Europa, que refletiram nas artes o sentimento de perda do rumo civilizatório. Uma desorientação que nem as buscas modernistas ou "as vanguardistas de progresso na competição com a tecnologia" puderam reverter. As transformações da lógica da civilização burguesa foram motivadas por um golpe triplo, segundo o historiador: a revolução da ciência e da tecnologia do século XX, o surgimento da sociedade de massas gerada pela exploração do potencial das economias ocidentais, e a entrada dessa massa na vida política enquanto consumidora e eleitora. (2013, p.13) Os reflexos dessa revolução, tanto a presença da técnica, quanto a relação entre "eu" e "massa", são pilares constitutivos da tensão, levada às últimas consequências, em **PanAmérica**, a ponto de a obra se fechar ante a iminente explosão do "eu" em vias de ser atingido pelo planeta Terra.

A ruptura da moral burguesa, mencionada por Hobsbawm, é dissecada em **Teoria da Vanguarda**, pelo professor Peter Burger. Ele explica que, apesar de a

estética burguesa do século XVIII ter se levantado contra a arte da sociedade feudal-absolutista, ambas se guiavam pelo princípio da *imitatio naturae*, por estilos e cânones pré-estabelecidos, que impunham limites definidos tanto para a criação como para a compreensão artística. A vanguarda, por sua vez, longe de se estabelecer como um estilo, tem como objetivo reconduzir a arte à práxis vital. Para tal, os artistas do começo do século apostaram no choque e no estranhamento do receptor e, ao mesmo tempo, operaram uma profunda autocrítica da chamada instituição arte. As vanguardas foram responsáveis, também, pela afirmação dos processos individuais que, segundo o autor, "só podem ser reconhecidos como meios artísticos a partir dos movimentos históricos de vanguarda", porque estes se encontram libertos dos cânones e se apresentam, em sua totalidade, disponíveis como são. (2012, p.45)

Por outro lado, os meios artísticos, embora se apresentassem "subordinados a um princípio estilístico (historicamente em transformação)", não possuíam um caráter de universalidade, muito menos se impuseram como um estilo de época. Segundo Burger, apenas a "disponibilidade universal" faz do meio artístico uma categoria geral (2012, p.56), como, por exemplo, o dadaísmo, cujo alvo não era a crítica das tendências artísticas precedentes, muito menos a afirmação de um estilo universal, mas a destruição da "instituição arte" e do seu aparelho distribuidor, que, para eles, subjugava a obra de arte e a exilava da práxis vital, mantendo-a alijada no interior da sociedade ou em uma "dimensão mais elevada", como afirma Hobsbawm.

Ambos, porém, concordam que os vanguardistas não foram felizes em seu intento de destruir a instituição arte ou a arte orgânica, substituindo-as por formas mais autônomas. Para Burger, porém, eles foram capazes de provocar uma autocrítica da arte, impedindo que surgisse uma tendência artística com pretensão de validade geral. Foi a partir dos artistas de vanguarda, que a arte passou a ser "reconhecida como instituição". (2012.p.155) O teórico frisa, ainda, que a vanguarda traz em si a tensão entre a "moldura institucional e os conteúdos individuais", uma tensão que transformou a relação entre obra de arte e a ideia de representação da realidade. (2012, p.59)

Esses princípios vanguardistas podem ser claramente evidenciados em **PanAmérica**, orientados pela tentativa de recondução da arte à *práxis* vital. Como vimos no capítulo anterior, **PanAmérica** pertence a uma proposta de literatura - e a

um projeto vanguardista e experimental do autor, expresso em suas produções cinematográficas, teatrais e musicais – imbuída da necessidade de dar uma resposta às novas demandas político-culturais de seu tempo. Naquele contexto, o *happening* e o convite à festa, como explica a professora Evelina Hoisel, são constituídos a partir de elementos presentes na obra literária, mas que podem ser "codificados por outros sistemas semiológicos, pela postura antropofágica diluidora e deglutidora dos estilhaços da cultura", cujo motor propulsor foi a tensão entre subdesenvolvimento (Sul) X desenvolvimento (Norte); e, sobretudo, pela postura de desconstrução da obra de arte que

se dá como um ato de violência em relação a todos os valores consagrados - quer sejam os valores da ideologia burguesa tradicional, quer seja em relação aos novos valores da indústria cultural, seus mitos e ícones. (1980, p.38)

Daí a intencionalidade do choque no receptor e do estranhamento, mencionados anteriormente por Burger, que em **PanAmérica** revelam a intencionalidade da agressão da forma e do conteúdo, tomados como indissociáveis. É pela via da agressão e da ruptura que os meios artísticos são empregados na construção de uma epopeia, cujo personagem principal, o narrador-herói, acena a todo o momento para o seu vazio identitário, em meio a uma narrativa cuja ilogicidade assume proporções cada vez maiores, rompendo a lógica espacial e até mesmo a temporal. Vejamos um exemplo:

A **multidão** olhava a imensa **abóbada do céu** coberta de **nuvens transparentes**. Quatro ou cinco misturados à **multidão** que se acumulava na praça gritaram **apontando** para cima. Eu olhei para o **ponto** que várias pessoas **apontavam**, procurei através das **nuvens transparentes**, e eu via somente a imensa **abóboda do céu** coberta de **nuvens** e depois de alguns instantes eu vi imagens coloridas de **tártaros e cavaleiros medievais** aparecendo no **céu**, e os **cavaleiros e os tártaros** lutavam furiosamente batendo espadas e espetando lanças. Os **tártaros e os cavaleiros medievais** lutavam a **cavalo**, e as imagens **coloridas** corriam **galopando** toda a extensão do **céu** e batalhavam furiosamente umas contra as outras. A batalha se interrompeu e os **tártaros e os cavaleiros medievais** com as suas armaduras preatadas saltaram dos seus **cavalos** e dançaram freneticamente rindo e saltando. As imagens coloridas gravadas na **abóboda do céu** dançavam velozes saltando sobre a ponta dos pés.

A multidão entusiástica aplaudia olhando para cima, e todos estavam felizes e riam comentando uns com os outros a festa das imagens **coloridas** gravadas na **abóbada do céu**. Cassius Clay, o **negro campeão mundial de boxe, gritou de alegria e saltou para o alto. O negro campeão de boxe gritou de alegria e saltou** três metros acima das cabeças da multidão. Marilyn Monroe me deu um beijo leve e nós entramos no parque... (PAN, p.46)

A cena acima descrita se insere no contexto de uma caminhada do narrador em companhia de Marilyn Monroe. Eles passam por uma praça, onde um grupo de adolescentes brinca próximo a um ônibus batido, por um estacionamento cheio de automóveis e chegam à cena acima citada, seguindo depois para um parque de leões e golfinhos.

Ao lado do narrador e de Marilyn Monroe, o receptor deverá também se mesclar à multidão e participar do jogo contrastivo e indefinido entre representação e realidade, quase como se estivesse nos primórdios do cinema, aguardando a chegada do trem dos irmãos Lumière. Essa chegada do trem é construída num processo de desanuviamiento do olhar: temos, de antemão, um posicionamento do narrador no mesmo patamar ocupado pela multidão. É ela quem determina e aponta a ele as imagens coloridas no céu: "olhei para o ponto que várias pessoas apontavam". O narrador procura, então, as imagens entre as nuvens transparentes, mas vê apenas "a imensa abóboda do céu coberta de nuvens", até que elas começam a aparecer. A multidão e o ajuste do olhar-câmera do narrador constituem o primeiro movimento da cena. Como uma espécie de ajuste de foco cinematográfico.

Em seguida, temos a imagem: tártaros (guerreiros turcomanos do século V) e cavaleiros medievais em guerra. A construção da batalha é marcada tanto pela repetição de "tártaros", "cavaleiros medievais", "cavalos", quanto pela imagem hiperbólica "galopando toda a extensão do céu", e a ênfase no advérbio "furiosamente", com predomínio da ação sobre a digressão reflexiva: "lutavam"/"lutavam", "corriam galopando". Em seguida, a batalha é substituída pela dança festiva, em um jogo de contraposição com a guerra: os guerreiros que lutavam furiosamente, agora dançam velozes, riem e "saltam sobre a ponta dos pés". Passam de poderosos guerreiros medievais para debochados guerreiros-bailarinas. Uma imagem fortemente humorística, absolutamente imprevisível, inscrita

na abóboda celestial, que se assemelha a uma gigantesca e ilimitada tela de cinema.

Na sequência, o olhar da câmera que, até então, permanecia fixa, desce para a terra e se imiscui entre a população; após o espetáculo, a multidão revela-se entusiasmada, feliz, rindo e comentando a "festa das imagens". As pessoas comentam, olham, apontam, gritam, aplaudem, enquanto os misteriosos guerreiros galopam, dançam e se exibem. A festa é construída ritmicamente em meio a contínuas repetições (vide os termos em negrito na citação), que, como em uma ciranda, movimentam-se num círculo crescente de recorrências delimitado pela repetição de "as imagens coloridas gravadas na abóboda do céu", no início e no término das duas orações que descrevem a euforia da população e que caminham na construção do clímax final: a euforia reduplicada no grito de alegria e no salto de Cassius Klay (Muhammad Ali).

A câmera narrativa, portanto, começa seu périplo circular ajustando o foco, depois filma o espetáculo, desce para a terra e localiza um personagem entre a multidão: o campeão de boxe Cassius Clay que centraliza a alegria da festa e a devolve explodindo duplamente (o que marca a intensidade da euforia) num grito e num salto de alegria. Em suma, circunscreve o registro *pop* do salto espetacular de um dos maiores lutadores de boxe de todos os tempos, chancelado pelo beijo da mocinha, a mais representativa das atrizes do cinema norte-americano, Marilyn Monroe. No beijo de Marilyn, que marca o último movimento da câmera cinematográfica, a cena retorna ao narrador. Marilyn, mais próxima do seu olhar, acaba lhe dando um beijo. E o erotismo que se insinua nos desvãos da intersecção cinema/literatura encontra no beijo da deusa do cinema no narrador, a derradeira expressão sensorial da cena.

Ao longo da narrativa, paira a dúvida: o que está por trás das imagens que surgem na abóboda celestial? Trata-se de uma imagem cinematográfica projetada no céu para o público? Ou de uma batalha propriamente dita entre cavaleiros medievais e tártaros que povoam os céus de uma cidade mítica e fantástica? Sabemos, de antemão, que o narrador é o diretor de uma megaprodução hollywoodiana; a explicação da cena, porém, fica por conta do leitor, como, aliás, acontece em todas as demais células narrativas que compõem o corpo da obra. Cabe ao receptor preencher as lacunas lógicas da narrativa. Uma liberdade que se

associa a um convite de engajamento. Tal como em um *happening*, a ele (e somente a ele) caberá organizar as partes soltas da obra, que oferece múltiplas possibilidades de combinação.

Temos, portanto, uma cooptação pela dúvida e, sobretudo, pela alegria coletiva diante do ritual construído por imagens em transe, uma espécie de ritual mágico, que une o passado e o presente ao conjugar a batalha medieval e a multidão espectadora instalada no hoje narrativo; o real e a representação, ao articular a batalha mítica com uma espécie de dança cômica; a multidão e o indivíduo, ao inseri-los no mesmo plano espectador; e leitor e narrador ao colocá-los no mesmo patamar de surpresa e euforia da multidão. O narrador opta não por descrever a realidade que está por trás da projeção das imagens no céu - como vinha fazendo incansavelmente nos blocos anteriores da obra -, mas antes, como se saísse dos bastidores, comunga com o leitor da surpresa e da euforia da dança das imagens, tornando-se, ele mesmo, um espectador, e lembrando-nos que o cinema, a literatura e a arte, em última instância, fazem parte de um único ritual coletivo.

A cena acima descrita retoma aspectos que repetidamente se manifestam ao longo de toda a obra: a conjugação simultânea do olho da câmera com o do espectador e do narrador; a construção rítmica a partir da repetição insistente de palavras entre as orações e do pronome "eu"; a ruptura da lógica narrativa e sua contaminação por técnicas artísticas, evidente, sobretudo, no trabalho com a imagem. Nesse pequeno excerto, uma multiplicidade de símbolos e referências se abrem para várias interpretações, e assim acontece em toda a obra, conforme cresce sua ilocidade. A releitura de cada microunidade (imagens e cenas construídas) acentua ainda mais a força da narrativa e a vertigem de **PanAmérica**. Prestes a estourar, o texto parece pressionar os limites do próprio livro, assumindo uma tridimensionalidade capaz de transformá-lo, ora num quadro surrealista, ora numa tela de cinema, ora num amplo cenário ou até mesmo num palco, onde desfilam os seres míticos e arquetípicos da epopeia humana.

A vertigem desse transitar, ao longo da obra, é construída pelo contraste de imagens; pela velocidade da narrativa, composta de orações curtas, com predomínio da ação sobre a digressão reflexiva; pela multiplicidade das cenas em que jorram referências a outras artes, a mitos antigos e a personagens do *mass media*; por cortes bruscos entre uma unidade e outra. Além disso, trata-se de uma errância

aliada à ideia de acaso: não sabemos de onde vem, muito menos para onde vai o protagonista de **PanAmérica**; a imprevisibilidade dos acontecimentos e sua crescente ilogicidade nos aproxima dos quadros surrealistas e da proposta dadaísta de ruptura com o sentido lógico, na busca constante da provocação e do choque do receptor.

Mas, o que constitui essa postura de choque? Será mesmo possível abalar o receptor hoje?

Trinta anos após Marcel Duchamp scandalizar o mundo das artes com seu urinol – e incluímos aqui também os tomates jogados nos modernistas brasileiros em 1922 –, a ideia da vanguarda se tornou histórica. Muitos de seus representantes, como o *pop* e o próprio tropicalismo, que chamaram para si a missão de levar adiante princípios originais, atualizando-os no tempo, acabaram por cancelar, ao invés de destruir, a instituição arte, a categoria obra e, sobretudo, o mercado e a indústria cultural a que elas estavam atreladas. Burger é categórico ao afirmar que a "neovanguarda institucionaliza a vanguarda como arte e nega, com isso, as genuínas intenções vanguardistas". A partir daí, explica o teórico, a obra de arte não é mais determinada pela "consciência que os artistas associam ao seu fazer, mas pelo status de seus produtos". Além disso, qualquer ideia de superação da arte acaba se transformando numa "manifestação artística com caráter de obra". (2012, p.109)

Daí a importância da proposta claramente antiliterária de **PanAmérica**, em sua tentativa de implodir a tradição, por meio do mais tradicional dos objetos: o livro. Destaca Hobsbawm que a história das vanguardas artísticas é a da luta contra a obsolescência tecnológica. No caso específico da literatura, o problema da reprodutibilidade técnica já tinha sido resolvido séculos atrás, quando a imprensa "a libertou dos calígrafos e dos copistas, dando forma portátil aos livros". A questão é que a literatura jamais abandonou o uso tradicional da linguagem. Ou melhor: foram breves e isoladas as experiências destinadas a romper com este uso, como é o caso de **Finnegans Wake** de James Joyce; mas "muitas dessas experiências não são tratadas de modo algum como literatura" (2013, p.285), lembra Hobsbawm. **PanAmérica** é uma das experiências mais ousadas, no âmbito da literatura brasileira, dentre aquelas feitas com o propósito específico de chocar o receptor e restaurar a *práxis* vital da obra de arte. Propósito este já manifesto na forma como o

"eu" é construído, em consonância com o deslocamento sofrido pelo sujeito na contemporaneidade. Para comprovar esta afirmação, vamos refletir um pouco sobre o lugar do indivíduo na constituição do romance moderno.

Em **A moral burguesa e o paradoxo do individualismo**, Nancy Armstrong explica que o romance teve, no protagonista individual, o sustentáculo ideológico da moral burguesa. A ele coube a missão de enfrentar a ordem social estabelecida, que, grosso modo, o conduzia a duas possíveis saídas: ou o protagonista conquistava uma posição social compatível com o seu valor; ou mudava os valores da coletividade ao seu redor, garantindo uma nova posição. Em qualquer uma dessas possibilidades, explica Armstrong, "a autoridade da moral burguesa parece brotar do próprio núcleo do indivíduo", no seu confronto com os valores sociais da coletividade que integra. O romance teve como missão social resolver a tensão entre o indivíduo, que luta por seu lugar ao sol, e o coletivo, que tenta mantê-lo na posição social que lhe foi imposto pelo grupo. A solução desse conflito, complementa a autora, apoia-se na moral burguesa emergente desde o Iluminismo. Um conjunto de valores e regras que

atribui a esse indivíduo algo que não é - em sentido estrito - individual: a possibilidade de conquistar uma posição social gratificante, por razões que ultrapassam a esfera puramente econômica. Com isso, a moral burguesa também legitima como bons e humanos os sistemas sociais que garantem os lugares justos aos indivíduos. (2009, p.336)

Ao romance coube, portanto, resolver o conflito entre o indivíduo, que visava sair de sua posição social, e o coletivo, que representava as determinações dessa ordem asfixiante. Uma tensão, a princípio, com uma única solução possível: a da adequação entre um "individualismo moralmente autorizado e uma normalidade moralmente autorizada". A autora explica, porém, que nas primeiras décadas do século XIX, o individualismo passou a ser canalizado para fins cada vez mais coletivos reforçando o abismo entre a alta e a baixa cultura. Embora Armstrong analise o modernismo inglês em seu artigo, podemos encontrar a denúncia do mesmo hiato nos modernistas de 22 que, com sua crítica à moral burguesa, recusaram-se a ser mediadores da tensão indivíduo/coletividade, rompendo os muros que separavam as "mônadas individuais" do mundo social e, assim,

permitindo que "as duas partes do contrato social se confrontassem". Explica a autora:

O modernismo enfrenta a contraposição vitoriana entre estética e moral para se alinhar decididamente com a arte, e para defender aqueles elementos de humanidade que o romance vitoriano havia sacrificado no altar da moral burguesa. Além disso, ao aceitar essa contraposição, o modernismo afasta a arte da política. Cabe à moral reunir e regulamentar vários elementos da sociedade, parecem dizer os modernistas, "mas nós, homens de imaginação, todos desajustados, vamos sugerir outras maneiras para organizar esse mundo e extrair prazer dele". (2009, p. 370)

Para o romance moderno não existe uma síntese final, mas uma "insuficiência essencial" que denuncia a incapacidade de integração e realização plena do indivíduo na ordem social vigente, explica Armstrong. O efeito é inevitavelmente dissonante, porque condena o sujeito a uma eterna errância, a um contínuo peregrinar sem pertencer a lugar algum, em meio às transformações sociais de seu tempo. Nesse sentido, **PanAmérica**, na construção dessa errância, assume legitimamente uma postura antiburguesa, na medida em que sua principal discordância vem da recusa em pactuar com o dilema do indivíduo burguês e de seu protagonista, de conformidade com os moldes impostos pela tradição literária. O narrador de **PanAmérica** não se propõe, como os românticos o fizeram, a mudar o coletivo ou a forjar para si um lugar ao Sol. Ele sabe que essa integração jamais será plena. Sua recusa em pactuar com o dilema burguês, aliás, radicaliza a experiência modernista: os traços psicológicos do narrador personagem são suprimidos e esse esvaziamento é uma das forças críticas da obra, abrindo-nos as portas da reflexão sobre a situação do indivíduo na sociedade de massas. Não se trata mais de "se adaptar" ao meio ou de transformá-lo; o narrador de **PanAmérica** alerta para a falácia desse modelo. Tampouco, oferece-se a possibilidade de optar pela revolução antiimperialista ou pelo iê iê iê imperialista.

Antropofagicamente, **PanAmérica** busca ultrapassar essas duas instâncias, recusando-se às digressões sobre a "insuficiência essencial", fruto da impossibilidade de integração entre o indivíduo e o coletivo no capitalismo tardio. O descompasso é encenado na obra, a cada momento e repetidamente, em todos os parágrafos. O "eu" que se anuncia é, antes de tudo, um grito sem identidade, num contexto em que a voz humana não é mais reconhecida. É preciso repeti-la, como

numa gravação contínua ou num auto-falante que não cessa de repetir sempre a mesma frase. A representação e a cultura do simulacro superaram o real. Como explica Evelina Hoisel:

como texto paradigmático da cultura do simulacro, **PanAmérica** encontra nessa superficialidade um dos componentes principais do processo de construção, deslocando o modelo da profundidade narrativa da primeira metade do século 20. (1980, p.30)

Em meio a essa superficialidade, não há lições a ensinar, não há moral a cancelar, o que existe é o testemunho de uma errância vertiginosa por um presente contínuo, sem passado ou perspectiva de futuro, cuja realidade se apresenta como simulacro, e qualquer esforço lógico, obrigatoriamente, tem de passar pela experimentação dos fragmentos dessa ilogicidade. A obra denuncia, portanto, os bastidores das forças que levaram tanto o indivíduo, quanto à massa, a uma verdadeira carnificina íntima e coletiva. Trata-se de um protagonista cuja subjetividade se define pela materialização, nos mínimos detalhes, do novo "eu" que surge na sociedade de massas. Seu universo é o das máquinas cultural e política. Não se trata mais de penetrar em uma ordem estabelecida para ocupar um lugar ao sol, até porque o homem contemporâneo está mais do que integrado nessa ordem. Tal como no caso de M. Oscar, a presença do narrador em **PanAmérica** relaciona-se às diversas personas sociais que ele incorpora no decorrer da narrativa.

Quais personas são essas e o que elas nos dizem sobre o sujeito? Para uma melhor análise da obra, podemos dividi-la em três partes, de acordo com as transformações desse narrador. Nos primeiros sete blocos, ele é um diretor cinematográfico que transita em meio às celebridades de Hollywood e estabelece uma relação erótica com Marilyn Monroe. Essa primeira parte é encerrada pela implosão da lógica no interior da trama, que, até então, se mantinha possível, apesar da tensão crescente entre o lógico e o ilógico em algumas unidades narrativas. A ruptura da cadeia lógica se dá, definitivamente, com a chegada de Joe DiMaggio, uma espécie de besta apocalíptica, capaz de degolar com sua foice 40 guardas num único movimento, e, dotada de um membro colossais de 2 metros, que acaba sendo introduzido em Marilyn Monroe. Temos, no final desse bloco, o início da épica contemporânea tal como concebida por Agrippino, que tangencia a mítica perda da

bela amada pela fera, representada, no caso, pelo rapto de Marilyn, ao subir na raia gigante de DiMaggio.

Do 8º ao 11º bloco, temos um corte radical na trama e na trajetória cinematográfica e glamourosa do narrador. O contexto se transforma abruptamente: inserido na batalha entre o Norte (desenvolvido) e o Sul (subdesenvolvido), o cineasta dá lugar ao combatente – seja este um soldado ianque ou um guerrilheiro latino-americano. Longe dos holofotes, ele agora trafega por estranhos subterrâneos, ao lado de centenas de heróis anônimos, e não mais levado por Marilyn, mas por seu amigo, Harpo Max. O narrador, ao longo desses quatro blocos, acaba integrando também a guerrilha anti-imperialista, e chega a assassinar um adido militar norte-americano e até a obedecer a orientações de Che Guevara. Se, no primeiro capítulo, o espaço era delimitado pelos estúdios de Hollywood, agora o chão se desloca por todo o continente latino-americano, com referências a várias cidades do Cone-Sul, apresentadas como parte de uma mesma **PanAmérica**. No final desse trecho, o protagonista foge acompanhado por guerrilheiros venezuelanos a mando de Che Guevara, mas é capturado, junto com seus companheiros, por policiais armados que os obrigam a retornar ao campo de batalha. Em suma: não há como fugir da guerra.

Por fim, a partir do 12º bloco, a própria guerrilha se transforma num conflito mítico e apocalíptico, sob o signo de uma total ilogicidade, que parece, nesse último trecho, transbordar das unidades mosaicadas e fragmentadas para inundar, agora, toda a obra. O narrador assume, nesse último bloco, uma condição heroica, lutando com os personagens do *mass media*, em especial com Joe DiMaggio, que se casa com Marilyn Monroe.

Passemos, agora, à análise específica dos deslocamentos do narrador, na tentativa de ressaltar a força e a mobilidade desse jogo de contrastes dedicado a aproximar os opostos e mostrar que, ao invés de se excluírem, os anseios tergiversam. A obra imerge então num vórtice vertiginoso, ao estabelecer conexão que lembra as circunvoluções barrocas entre onipotência e fragilidade, holofotes e clandestinidade, indivíduo e meio, mundo interior e exterior, Hollywood e Panamérica, Norte e Sul, desenvolvimento e subdesenvolvimento.

2.2. O “eu” em série

PanAmérica começa com uma descrição detalhada de uma filmagem cinematográfica de cenas da **Bíblia**. Do alto de um helicóptero, o narrador sobrevoa um imenso mar de gelatina verde. Com os pés na terra, vamos, ao lado dele, acompanhando os bastidores da preparação e a filmagem da fuga dos judeus do Egito. Nada escapa ao seu comando: a construção cênica, o funcionamento dos efeitos especiais, a dificuldade dos atores com seus figurinos, a organização dos figurantes, os problemas orçamentários, os acidentes de trabalho, o convívio com cada um dos atores, as diferentes atividades da equipe. Obcecado em utilizar todos os meios possíveis para dotar a cena da maior verossimilhança possível, ele é o grande maestro dessa orquestra de estrelas hollywoodianas, de técnicos e de uma multidão de extras; um onipotente “eu”, detalhista, amoral, seduzido pela euforia do mundo que o cerca e insensível aos corpos que se arrebetam durante as filmagens. Chega ao ponto de, após o choque entre dois helicópteros e a morte de alguns figurantes, afirmar para o produtor do filme:

Ele perguntou se estava tudo perfeito. Eu respondi: Tudo perfeito, e acrescentei que ocorreram alguns acidentes inevitáveis e alguns extras estavam feridos e outros mortos, mas a companhia de seguro deveria pagar as indenizações por morte ou invalidez dos extras. O produtor respondeu amigavelmente que ele pretendia ver as cópias imediatamente depois de reveladas, e eu respondi que nós nos encontraríamos na sala de projeção número 5 na quinta-feira, às dez horas. (PAN, p.30)

O diálogo entre o narrador protagonista e o produtor cinematográfico é o clímax desse primeiro bloco em **PanAmérica** e uma caricatura, bem humorada e debochada, das relações de mercado que permeiam a indústria cultural. A objetividade e a frieza desconcertantes com que essas mortes são contadas, após sabermos dos riscos da filmagem (acompanhamos vários indícios de um possível acidente anteriormente), e a decisão firme do narrador no sentido de dar continuidade a ela, sem admitir nenhuma interrupção ou adiamento, acenam, em

meio à cômica desimportância dada às mortes, para a relação entre o "eu" e a massa identificada como extras, sufocada pelo mecanismo da indústria cinematográfica, que, num plano mais amplo, remete à engrenagem da indústria cultural.

Desta, o narrador de **PanAmérica**, nos primeiros sete blocos, é uma das suas alavancas. Frio e objetivo, como uma máquina, nada parece chocá-lo. Seu humor apenas oscila diante das dificuldades técnicas que ameaçam ou emperram a execução de seu projeto estético, onde os anônimos têm o mesmo valor de objetos componentes de um cenário. A violência do mercado cultural é dimensionada pela onipotência do narrador e pela descrição hiperbólica das cenas. Apenas na primeira filmagem da fuga dos judeus, estão em ação 30 helicópteros, que levam 100 anjos pendurados em fios de nylon, sobre um imenso mar de gelatina verde. Na praia artificial, aguardam suas ordens 700 bigas alinhadas, 300 mil arqueiros, 800 mil soldados, 900 mil judeus acampados, 100 mil judeus que deverão correr pelo caminho que se abrirá no meio do mar. É nesse deslimite que, com boa dose de humor, o poder e a loucura da produção industrial da arte é ironicamente denunciada. Frente a esses números e ao efeito que geram, o que significam algumas mortes? Absolutamente nada. Até porque a massa não é um indivíduo de carne e osso. Ela é parte do cenário.

Mas **PanAmérica** não se refere apenas à multidão amorfa e anônima. Em meio aos extras e técnicos que obedecem e dão respostas às perguntas do narrador, existem os atores de Hollywood. Neles poderíamos encontrar alguns traços indetentáveis, mas trata-se, antes, de mitos, e mais do que isso, de marcas inseridas num grande catálogo. É nesse contexto que o diretor cinematográfico repreende Burt Lancaster, quando este se queixa dos fios de nylon que o erguem ao céu como Anjo do Senhor, ao mesmo tempo em que ajuda Cary Grant a escolher a melhor barba para interpretar Moisés, dentre as 453 barbas disponíveis. É do alto de sua onipotência, transitando entre as celebridades, que ele as apresenta como peças de uma grande engrenagem, ao dar instruções a Yul Brynner, que representa Deus; a John Wayne, que é um rei egípcio; a Charles Boyer, no papel de um sumo sacerdote. Todos mitos do *mass media*, introduzidos na narrativa e corroborando um dos princípios do *pop*, ao integrar, num meio tradicional (o romance), o poder tecnológico da indústria cinematográfica.

Em **PanAmérica**, isso acontece em função de um deslocamento lúdico - como mais um convite à festa –, na medida em que a narrativa sugere que criemos um filme com o elenco de astros proposto. Ao imaginar a *Bíblia*, o leitor monta uma outra produção dentro da obra. Os atores que compõem o Olimpo *pop* representam os personagens da maior fonte de mitos do Ocidente: a Bíblia hebraica e cristã. Integra-se, assim, o profano e o sagrado, a representação e o real, o cinema e a literatura, a arte e o ritual, os mitos bíblicos e os mitos hollywoodianos. Mas, nada há de sagrado nessa operação, até porque a crítica é avassaladora: os mitos são operários da grande indústria e passam, a partir desse primeiro bloco, por um processo de desconstrução das marcas identitárias que pairam em torno da aura que os acompanha. Os aspectos subjetivos do narrador (e de seus personagens) compõem uma lacuna que passa a ser construída pelo leitor, a partir das ações postas em destaque durante a peregrinação do narrador pelo universo cinematográfico. Estabelece uma transferência de poder entre o "eu" narrador para o leitor, que também passa a compor a obra.

A opção pelo cinema, evidentemente, tem sua razão de ser. Como explica Hobsbawm, tal como o romance fez em relação à moral burguesa do seu tempo, o cinema transformou totalmente a nossa maneira de "apreender a realidade e a produção da arte, sobretudo acabando com o tradicional status privilegiado das 'artes' na velha sociedade burguesa" (2013, p.14). O narrador de Agrippino de Paula é um dos membros dessa indústria de ideologias e, num aspecto mais geral, da fábrica de mitos moderna, cuja caixa de Pandora, com suas angústias e esperança, **PanAmérica** faz questão de abrir.

Mas, que Pandora é essa?

Em **Dialética do Esclarecimento**, Theodor W. Adorno e Max Horkheimer trazem considerações importantes sobre o impacto da indústria cultural, mais precisamente sobre as transformações que ela opera na concepção de arte e do próprio artista. Analisemos alguns aspectos que dizem respeito ao lugar do sujeito, a partir do que **PanAmérica** instiga.

Segundo os autores, o processo de homogeneização da indústria cultural se constitui na geração de padrões de consumo, em larga escala e em série, orientados pelos interesses financeiros, que passam a se sobrepor às necessidades sociais da arte. Cabe à indústria cultural organizar e planejar o "contraste técnico entre poucos

centros de produção e uma recepção dispersa" buscando uma rentável padronização. Eles sustentam que a "racionalidade técnica é a racionalidade da própria dominação" (1985, p.100), ou seja, o controle da técnica se dá por aqueles que detêm o poder financeiro. Trata-se, portanto, de uma produção dirigida por e para um fim econômico. Nesse sentido, a técnica da indústria cultural acaba por sacrificar exatamente aquilo que "fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social", como vimos anteriormente, na discussão sobre o lugar do indivíduo no romance moderno.

Nessa perspectiva, a indústria cultural inspira o oxigênio das vanguardas e o contamina por meio da pasteurização do novo. Em vários momentos do livro, podemos atestar a onipotência desse poder econômico e o lugar do artista no interior dessa indústria. No último trecho da obra – entre o 12º ao 18º bloco –, temos um pequeno exemplo do esvaziamento identitário dos mitos hollywoodianos, deslocados de seus lugares e inseridos no panteão dos que detêm o poder. Acompanhemos um desses momentos:

Os Beatles se encontravam atemorizados ao meu lado com suas guitarras elétricas quebradas. Um grupo de dez guardas nos despejou num buraco e nós fomos cair numa rede situada sobre a luxuosa cama de DiMaggio, proprietário de Hollywood. O quarto era um enorme salão cercado de vidro e a temperatura do apartamento era muito agradável. Eu e os Beatles nos olhamos através do vidro e vimos que nós estávamos no mais alto edifício de Hollywood e que nós conseguíamos ver o Pacífico e ao longe, atrás das montanhas, o Atlântico. Em torno do grande salão mergulhado nas confortáveis poltronas estavam Carlo Ponti, que tinha vindo comprar Hollywood, Sophia Loren e Rock Hudson, que era o decorador do apartamento de DiMaggio, proprietário de Hollywood. Eu e os Beatles começamos a nos sentir bem na temperatura morna do apartamento de DiMaggio e instantes depois dois eunucos de saíote dourado nos retiraram da rede, nos banharam e passaram óleo nas nossas nádegas. DiMaggio já se encontrava no seu luxuoso leito, sorriu para mim e para os Beatles e fez um sinal para que nós nos aproximássemos. Carlos Ponti começou a conversa com DiMaggio numa voz lenta e entediada, Carlo Ponti dizia que Hollywood estava decadente e o melhor seria que os acionistas de Hollywood se transportassem para Cincittà, na Itália. (PAN, p.224)

Como insetos presos numa rede, o narrador e os Beatles se veem capturados e levados ao topo do poder da indústria cultural: o quarto do dono de Hollywood no caso DiMaggio. Um espaço tão alto que permite ver o Atlântico e o Pacífico quase que lado a lado. A crítica bem humorada de **PanAmérica** se constrói a partir do exagero - "mais alto edifício de Hollywood", "conseguíamos ver o Pacífico e ao longe, atrás das montanhas, o Atlântico" – e do deslocamento dos mitos da indústria cultural, subvertendo o conhecimento prévio que o leitor tem sobre eles, até porque, sem esse conhecimento, a subversão não se completa, já que é potencializada por ele. O esvaziamento dos signos – a subversão do significado ilusório que tem para o leitor cada uma das estrelas hollywoodianas jogadas na narrativa – acaba por reposicioná-los sob novo significado: o nível que ocupam na escala hierárquica do poder industrial estabelecido no interior do quarto. DiMaggio e Carlo Ponti estão no topo da escala, porque detêm o poder econômico e a capacidade de comprar ou vender Hollywood; Sophia Loren, a esposa de Ponti, e Rock Hudson, o decorador de DiMaggio, ocupam uma escala intermediária de proximidade erótica com os detentores do poder; já o narrador e os Beatles são apresentados como presas na lei da selva econômica. Não há saídas. Desprovidos de armas – até as guitarras elétricas estão quebradas – eles precisam obedecer às leis que regem Hollywood: uma multinacional que pode ser comprada, vendida e, até mesmo, transferida para a Itália de Carlo Ponti. Em suma: a derrocada total dos valores de uma cultura identificada com seu lugar de origem.

Como explica Roland Barthes, em **Mitologias**, podemos localizar no mito suas três dimensões – significante, signo e significado – mas, um mito é constituído, sobretudo, a partir de uma cadeia semiológica que já existe antes dele. Os mitos hollywoodianos trabalhados em **PanAmérica** trabalham, portanto, com a "consciência significante" do leitor. É a partir desta que a narrativa vai operar o deslocamento dos sentidos pré-fixados rompendo com os elos estabelecidos entre significados e significantes nos mitos do *mass media*. Esvaziados na colagem-narrativa, pelo processo de justaposição de contrários, esses personagens são apresentados para a fruição do leitor no espaço cambiante de um jogo bem humorado de múltiplos deslocamentos. Segundo o teórico, a melhor "arma contra o mito talvez seja mitificá-lo a ele próprio e produzir um mito artificial". (2003, p.203-05)

Em seu estudo sobre **PanAmérica**, Evelina Hoisel refere-se a esse processo da seguinte forma:

rompem-se os elos entre significante e significado (o sentido ou o conteúdo conceitual não é aqui produzido a partir de uma relação interna dos significantes ou dos sistemas narrativos). (1980, p.30)

E acrescenta que, com a ruptura da cadeia narrativa, instauram-se os fatos narrados num "presente contínuo (como na linguagem dos esquizofrênicos)", dotando-os de aspectos aleatórios e fragmentários, para constituir aquilo que ela denomina um "fabuloso exercício de descontinuidades desconexas". (2008, p.30)

Tal processo é construído, em boa parte, sob a égide da comicidade e da derrisão, ao longo de toda a narrativa. Há uma deliciosa perversidade em **PanAmérica**, quando ridiculariza e esculacha os astros que compõem o inacessível Olimpo hollywoodiano: a partir de cenas absurdas, como a dos Beatles atemorizados, besuntados por um par de eunucos de saíote dourado (deboche), e a de um Rock Hudson decorador (afeminado), os produtos da indústria cultural são oferecidos como pratos de um lauto banquete a ser consumido pelo leitor deliciado. Este, degustador apenas de produtos industrializados e que jamais será uma estrela do rock, desempenhando unicamente o papel de consumidor na cadeia produtiva, participa do processo desmitificante e observa maravilhado a construção/desconstrução de mitos pela indústria cultural.

O papel consumista do leitor, também, é demarcado pelos teóricos de Frankfurt: à indústria cabe não apenas padronizar os conteúdos, mas gerar necessidades também padronizadas nos receptores. Até mesmo as diferenças (pequenas, ressaltam) entre os produtos servem como um catálogo para a "classificação, organização e computação estatística dos consumidores". No processo industrial, os receptores passam a ser apenas estatística e variações nos padrões de consumo, até porque o novo e o detalhe são incorporados e utilizados nessa classificação do público alvo, "distribuídos nos mapas dos institutos de pesquisa em grupos de rendimentos" (1985, p.102). Daí a questão: quem, realmente, caiu na rede sobre a luxuosa cama de DiMaggio? Estamos todos nessa

cama, ao lado dos Beatles com suas guitarras quebradas, num aloprado e derrisório carnaval sexo-consumista:

Sophia Loren se aproximou de **Carlo Ponti** e o par de seios de **Loren** se apoiou na cabeça de **Ponti**. **Ponti** saiu debaixo dos seios de **Sophia**, sentou na cama e depositou um beijo nas nádegas de **Ringo**. Os outros componentes dos **Beatles** serviram chá para **DiMaggio** e este bebia alguns goles e mandava os **Beatles** movimentarem as nádegas caminhando sobre o tapete do luxuoso quarto. **Carlo Ponti** continuou tentando convencer **DiMaggio** a abandonar Hollywood e ir para Cinecittà. **DiMaggio** fez um sinal para **Rock Hudson** e disse para ele explicar o que os **Beatles** deveriam fazer todos os dias. **Rock Hudson** disse numa voz grave que eles estavam contratados como copeiros de **DiMaggio** e de todos os artistas de Hollywood: Marilyn, Cary Grant, Gary Cooper, Errol Flynn e todos os outros, e que eles seriam obrigados a servir chá todas as manhãs e a aparecer de nádegas perfumadas pelos óleos dos eunucos, e que eles iriam pertencer ao gineceu de adolescentes. No momento em que **Rock** finalizava entrou **James Dean** de cabelos longos e loiros com as nádegas reluzentes e douradas. **DiMaggio** apresentou **James Dean** para os **Beatles** e disse que era a sua esposa, e que ele comandava o gineceu de adolescentes. (1985, p.225)

No trecho acima, como numa ciranda louca e caótica, materializada na enumeração aleatória dos nomes (em negrito na citação) de astros de Hollywood, temos a exibição autofágica de um catálogo de marcas e apelidos consagrados, onde impera a lei do mais forte. Uma autofagia cujas partes comestíveis são insistentemente mencionadas: "par de seios", "cabeça", "nádegas", "cabeleira loira", em uma narrativa ritmada por uma longa lista de referências e alusões, onde ressoa a ordem dada aos Beatles de que deveriam "servir chá todas as manhãs" com as nádegas besuntadas.

No interior da indústria cultural, apontam os teóricos alemães, tudo ressurgirá ciclicamente, como "invariantes fixos, confirmando clichês". Esse retorno, explicam, opera um esvaziamento do sentido da arte e a reafirmação de sua padronização industrial. Daí o impacto de **PanAmérica**, que reutiliza esses mesmos clichês e invariantes – a juventude dos Beatles e de James Dean, a sensualidade de Sofia Loren, o poder de Carlo Ponti – para deslocá-los. De astros do rock, os Beatles

passam a copeiros; o rebelde James Dean é a esposa obediente do galã Rock Hudson; Sofia Loren é apenas um par de seios; e Carlo Ponti e DiMaggio são déspotas que se servem dos corpos, em meio aos eunucos que besuntam com óleo nádegas jovens e succulentas. Um grande deboche, irônico e antropofágico, sobre a indústria de Hollywood, que revela assim o processo de asfixia econômica das individualidades perpetrado pelo sistema. Ninguém escapa do quarto, prisão e paraíso; todos imersos e naufragos no festim de DiMaggio, inclusive o narrador, que se abstém de falar da própria tortura. Uma posição completamente diferente daquela assumida por ele nos primeiros 7 blocos do livro.

Mas, qual o lugar desse "eu" criador no interior da sociedade de massas?

Adorno e Horkheimer explicam que "o elemento graças ao qual a obra de arte transcende a realidade" não reside na realização da harmonia mas na discrepância que evidencia o "necessário fracasso do esforço apaixonado em busca da identidade". Em outras palavras, o eu criador revela-se, antes de tudo, na exibição de seu malogro total em busca da identidade perdida. É na sua incapacidade de imitar à perfeição, na sua falha individual, e também na impotência acovardada da multidão, que a arte encontra um novo caminho de libertação face à mesmice das certezas. Na indústria cultural, porém, acontece o oposto.

ao invés de se expor a esse fracasso, no qual o estilo da grande obra de arte sempre se negou, a obra medíocre sempre se ateve à semelhança com outras, isto é, ao sucedâneo da identidade. A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto. Reduzida ao estilo, ela trai seu segredo, a obediência à hierarquia social. (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p.108)

A máquina da indústria cultural, assim, gira sem sair do lugar, porque o efetivamente novo, que "resultaria do fracasso em busca da identidade", é descartado para que o risco seja afastado. Assim, o mercado cultural se "renova", mudando apenas o figurino de um velho repertório, que não apenas é padronizado, como padroniza seus consumidores. Segundo os autores já citados, "o novo na fase da cultura de massas em comparação com a fase do liberalismo avançado é a exclusão do novo". Da mesma forma, pode-se compreender a vertigem da obra que ecoa o ritmo e a dinâmica industrial, para os quais, segundo os autores de Frankfurt,

nada deve ficar como era, porque

só a vitória universal do ritmo da produção e reprodução mecânica é a garantia de que nada mudará, de que nada surgirá que não se adapte. (1985, p.111)

É nesse contexto que o ritmo acelerado da obra, a profusão das imagens, a repetição e a quantidade de celebridades e personalidades mundiais arroladas no texto, materializam o frenesi do aparato industrial. A manutenção do ritmo acelerado e a reprodução mecânica, em larga escala, dos produtos culturais fluem como se houvesse algum tipo de

instância onipresente que houvesse examinado o material e estabelecido o catálogo oficial dos bens culturais, registrando de maneira clara e concisa as séries disponíveis. (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p.111)

Essa instância é o mercado ou a máquina impessoal da indústria cultural que, em **PanAmérica**, atua sobre o deslocamento da posição do diretor cinematográfico, que passa, na parte final do livro, de grande orquestrador da filmagem da *Bíblia* a observador passivo do festim de DiMaggio. A questão que agora se coloca é: qual o espaço de liberdade dentro dessa indústria?

Para Adorno e Horkheimer, não há lugar para o estilo no interior da indústria cultural, porque ela própria é a negação da individualidade, na medida em que

a reconciliação do universal e do particular, da regra e da pretensão específica do objeto, que é a única coisa que pode dar substância ao estilo, é vazia, porque não chega mais a haver uma tensão entre os polos: os extremos que se tocam passam a uma turva identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa. (1985, p. 107)

Substituído o estilo pelo padrão, cabe, agora, apenas a incorporação da rebeldia. O processo é apenas uma volta da máquina industrial. Assim, não podemos estranhar que os Beatles e James Jean pertençam ao gineceu dos

adolescentes. Da mesma forma, o ritmo acelerado da obra, a profusão das imagens, a citação frenética de famosos e personalidades mundiais, culminam por materializar o frenesi rítmico do aparato industrial. Nele, o lugar do artista está claramente delimitado. Caso não se conforme, "será excluído da atividade industrial e terá sua insuficiência facilmente comprovada" (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p.110). Soma-se, portanto, à explicação de Hobsbawm e Burger, sobre os senões enfrentados pelas neovanguardas e sobre a perda de sua capacidade de chocar o receptor, o lúcido panóptico entrevistado pelos teóricos de Frankfurt, ao sentenciarem que a indústria cultural mina qualquer possibilidade de vanguarda, na medida em que *vence a "insubordinação e a submete à fórmula que substitui a obra, atingindo igualmente o todo e a parte"* (1985, p.104).

Conforme pudemos exemplificar, **PanAmérica** enfrenta a questão da indústria cultural de forma bastante crítica. Hollywood acena como o símbolo de um poder constituído: inclusive, sua fusão com os Estados Unidos em meio à guerrilha imperialista é um dado relevante. Não há mistificações em torno disso e a narrativa opera seus deslocamentos e suas hipérboles: ao relatar momentos da filmagem de *A Bíblia*, em busca do maior detalhamento possível do que vê, o narrador descreve uma realidade absolutamente surrealista. Ao mesmo tempo, as relações de poder e a estruturação das massas e dos indivíduos como peças dessa indústria são pontuadas.

Sabe-se, também, que o objetivo de realizar obras que não fossem comerciais permeou a busca estética de José Agrippino, levando-o a um tipo de cinema que pertenceu, e ainda pertence, ao circuito marginal. Porém, enquanto experimento de vanguarda, **PanAmérica** é o resultado de uma aposta na linguagem e na transgressão como instrumentos de renovação e transformação. Uma proposta que, evidentemente, não aprova o pessimismo dos teóricos de Frankfurt em relação à originalidade; tampouco sucumbe à onipotência da lógica do mercado ou se submete a suas contradições. A força da crítica à indústria cultural em **PanAmérica** consiste justamente na deglutição antropofágica de suas leis, produtos e mitos, escancarando as relações de poder que a constituem: vide a construção da simbólica cama de Joe DiMaggio. Como pontua Celso Favaretto:

Ao ressaltarem a efemeridade de fatos e valores e a imediatez dos projetos, maliciosamente [os artistas] indicam diferenciações no domínio da indústria cultural, propícias à crítica. O caráter espectral do mundo dos objetos e dos gadgets é desmontado no caleidoscópio de imagens deformadas pela operação parodística e do humor. Desatualizadas, as imagens passam a designar aquilo que ocultavam - os arcaísmos culturais - com o que a sua montagem resulta em alegoria (2007, p.48).

PanAmérica engendra, assim, sua própria "indústria", ou melhor, a sua anti-indústria, na medida em que desvela "arcaísmos culturais" ao operar sob égide da hipérbole, da alegoria, do deboche, construindo um olhar crítico e bem humorado que cativa o receptor. A recusa de uma visão dicotômica está, inclusive, na essência do engajamento e do *happening* proposto em **PanAmérica**: o leitor experimenta, lado a lado, a violência e o prazer do processo industrial. Ele decide "ou não", por um ou por outro, como gosta de afirmar Caetano Veloso em suas entrevistas.

Essa é a riqueza de **PanAmérica**, quando transcende o tempo e dialoga diretamente com o presente, com a realidade, com o cotidiano de um mundo comprometido apenas com o consumo. A originalidade – o destravamento e liberação da *práxis* vital – reside justamente em incorporar os produtos, as técnicas (jogo contínuo do simulacro), e o ritmo da indústria cultural, no desdobramento veloz da narrativa e das imagens em profusão. Trata-se da busca do novo (experimentação literária) em meio a um processo pasteurizador de estilos (indústria cultural), e do qual José Agrippino se revela absolutamente consciente, como o comprova a crítica que faz a essa pasteurização na forma como desenvolve sua narrativa e também na maneira como seu narrador personagem é construído. Um narrador que anuncia a todo momento sua presença denunciando, assim, no turbilhão vertiginoso da narrativa a profusão do "eu" em série a por em xeque as certezas ilusórias impostas por uma cultura de máscaras e simulacros.

Embora a narrativa se apresente consciente dos excessos da indústria cultural, ela não se faz, porém, de rogada diante do encantamento produzido pelos produtos dessa indústria. Prova disso é a cena em que o narrador compra um Jaguar, conversível, de cor preta, "envolto num papel celofane e uma fita vermelha larga e brilhante", formando um laço sobre a "capota de lona", concretizando um sonho de consumo, devidamente embrulhado para presente:

Eu entrei no Jaguar, sentei-me, e coloquei as mãos sobre a direção. O painel era preto e os ponteiros brilhavam marcando a velocidade (PAN p.38).

A descrição lenta e gradual – entrar, sentar, colocar as mãos – indicia o maravilhamento visível do narrador diante do sonho realizado, e o brilho dos ponteiros evidencia a satisfação do dono da máquina dominado pelo êxtase da velocidade. O carro é um índice de ascensão social e de autoafirmação:

Os carros passavam ao meu lado, e **alguns motoristas comentavam sobre o meu Jaguar com outras pessoas**. Alguns **transeuntes** que estancaram ao sinal vermelho permaneceram **em silêncio olhando com espanto** para o meu Jaguar. O sinal vermelho trocou para o verde e eu acelerei o meu Jaguar provocando um ruído grave e ritmado. O Jaguar contornou os carros e eu passei por um **ônibus** (PAN, 38).

O olhar do outro, cheio de inveja, sela a fusão entre homem (o narrador) e máquina (Jaguar), ao mesmo tempo em que põe em realce seu *status* social elevado, que se denuncia na narrativa pela diferença hierárquica que se estabelece entre os não-proprietários de carrões e a multidão dos que têm carros mais simples ou não têm carro algum e anda a pé ou de ônibus. Os que não têm compõem a massa amorfa dos outros, que comentam, silenciam ou observam espantados. Longe e diferenciado, o narrador responde aos olhares da multidão com o ronco do motor, "ruído grave e ritmado" do homem-Jaguar. Mais adiante, em Hollywood, o Jaguar ganha magnetismo e poder ainda maiores quando Marilyn entra nele e pede ao narrador que a leve para a avenida beira-mar. Satisfação suprema dos maiores desejos – um Jaguar conversível com Marilyn Monroe dentro – o carro, agora, com os felizes ocupantes em seu interior, ganha asas, transformando-se num corcel alado que conduz o narrador super-herói à morada olímpica dos deuses do consumo e da indústria cultural:

Eu continuei acelerando o Jaguar o motor **zunia** transpondo as curvas. O Jaguar veloz **saltou** com um estrondo para fora da murada e eu vi o mar sob as rodas. O Jaguar continuou **deslizando** e eu vi longas **asas brancas saindo** das duas portas, e o **rufar das batidas** ritmadas e lentas das asas brancas. Eu via as vagas no seu

movimento e as amplas asas do Jaguar permaneceram retas e horizontais e o carro planar alguns instantes e logo em seguida realizar uma curva. Eu voltei na direção da estrada que eu havia passado e vi a alguns metros abaixo Marilyn Monroe descendo a avenida junto à murada. Eu acenei para ela e ela parou alguns instantes olhando para o céu, onde eu estava sendo levado pelo meu Jaguar alado. As amplas asas batiam ao meu lado e eu prosseguia olhando a praia lá embaixo, as janelas minúsculas dos edifícios, as ruas e as avenidas. (PAN, p.39)

Confundido com o Jaguar, o herói literalmente ganha asas e seu carrão torna-se um corcel mítico. O deslocamento dos signos permite, assim, mais uma vez, que o produto da indústria cultural e do *mass media* se converta em mito.

2.3. O "eu" múltiplo

Ao trabalhar com os mitos e técnicas dos *mass media*, **PanAmérica** exhibe os novos espaços ocupados pela massa na nova ordem social. A obra opera a fusão dos mitos que invoca e das técnicas que utiliza, e os devolve, ressignificados, ao leitor, por meio de um amálgama antropofágico. Diferentemente do gesto modernista, que implodiu a divisão inicial, reconduzindo à arte o grupo exilado e crítico do pensamento burguês, os neovanguardistas implodiram as fronteiras do fazer artístico ao introduzir em suas obras a massa e a produção cultural a ela destinada. Em suma: abriram as portas para a cultura de massas.

Esse aspecto é destacado, com bastante ironia, por Edgar Morin que questiona os críticos desse processo:

Mas o quê? O que existia antes da cultura de massa? Holderlin, Novalis, Rimbaud, eram eles reconhecidos enquanto vivos? O conformismo burguês, a mediocridade arrogante não reinavam nas letras e nas artes? Antes dos gerentes da grande empresa, dos produtores de cinema, dos burocratas do rádio, não havia os acadêmicos, as personalidades gabaritadas, os salões literários... A velha "alta cultura" tinha horror ao que revolucionava as ideias e as formas. Os criadores se esgotavam sem impor sua obra. Não houve

idade de ouro da cultura antes da cultura industrial. E esta não anuncia a idade de ouro. (1997, p.52).

Morin prossegue afirmando que a cultura de massas traz mais possibilidades a todos, pela democratização do acesso ao conhecimento, do que a antiga cultura, que classifica como "congelada". Mas, pondera, que a procura da qualidade média pela indústria cultural destrói também muitas possibilidades, o que o leva a concluir que a "luta entre o conformismo e a criação, o modelo congelado e a invenção" continua. (1997, p.52)

Interessa-nos, agora, analisar como esse conflito é expresso na construção do narrador e das personagens em **PanAmérica**. A singularidade do "eu", no caso, se constrói na medida em que ele se vê sufocado pela marcha da massa anônima – e podemos pensar aqui na questão da indústria cultural e no esmagamento do estilo –; e pela ação dos que detêm o poder no sentido de torná-lo impotente. Uma tensão fomentada pelo medo da dissolução na massa e pela reação à violência perpetrada por forças acima de suas possibilidades.

Segundo Michel Foucault, essa ameaça de dissolução promovida pelo capitalismo é uma falácia. Em **Microfísica do Poder**, a partir de seus estudos sobre os micropoderes e sua influência no corpo dos indivíduos, Foucault mostra que, ao contrário do que aponta a esquerda, foi o capitalismo que engendrou a ideia que temos de indivíduo. Segundo o teórico, o corpo social está longe de ser constituído pelo consenso. É antes uma consequência da "materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos". (1998, p.146)

se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalcamento, à maneira de um grande super-ego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos no nível do desejo - como se começa a conhecer - e também no nível do saber. O poder, longe de impedir o saber, o produz. (1998, p.146)

Frente a esse quadro, Foucault muda o foco e traz um alerta: não se trata de olhar apenas os aspectos negativos do capitalismo, mas de compreender como o poder que ele constitui gera uma positividade, porque é isso o que explica o seu

domínio. O foco, segundo Foucault, reside justamente em se observar como esse sistema atua sobre o corpo humano, "não para supliciá-lo, mutilá-lo, mas para aprimorá-lo, adestrá-lo" e tornar os homens dóceis, inclusive, politicamente (1998, p.16). Essa dimensão corpórea relatada por Foucault se aproxima da proposta estética - e do convite ao *happening* - em **PanAmérica**, na medida em que os dois aspectos constituintes do capitalismo são postos em evidência na obra. Foucault inclusive exorta:

Neste questionamento da identidade marxismo = processo revolucionário, identidade que constituía uma espécie de dogma, o corpo é uma das peças importantes, senão essenciais. (1998, p.147)

Em **PanAmérica**, o *happening* funciona como um instrumento dessa libertação corporal. Como vimos anteriormente, o *happening* tem, dentre suas características, e estímulo ao engajamento sensorial do público. Para que possamos compreendê-lo, porém, temos de ter claro um aspecto central, constituinte do narrador da obra e de seus personagens: a despersonalização a que são submetidos.

Evelina Hoisel explica que, à luz das teorias literárias sobre a narrativa, as personagens de **PanAmérica** podem ser associadas às personagens planas, ou seja, àquelas que se estruturam linearmente, apenas por um traço marcante, sem apresentar nenhuma evolução ao longo da história. Característica, evidentemente, que as aproxima ainda mais das personagens-mito. Tais personagens, esclarece Evelina, são inseridas, em **PanAmérica**, submetidas a uma "super-hipérbole", um "supercaos" e, simultaneamente, submetidas a uma "lente mais possante que permite filtrar o caos, para que as coisas apareçam em suas dimensões reais". (1980, p.55)

Esse olhar hiberpólico leva à cisão entre a retórica dos donos do poder e a práxis social efetiva, mas, no meio disso, existe uma brecha onde se situa o não-dito, o interdito. É por se posicionarem nesta fenda que podem, a partir de uma apropriação desses elementos cristalizados, minar seus alicerces. (1980, p. 55)

Segundo Hoisel, é nesse espaço que se desenvolvem os discursos de José

Agrippino. No interdito, ou seja, no espaço erótico por excelência, liberado pela lente de um "supercaos". Daí que a ação de deslocamento dos signos escancara a cultura do simulacro. Nesse sentido, a despersonalização do "eu", em **PanAmérica**, é um processo não de esvaziamento, mas de preenchimento de sentidos e de libertação de conteúdos reprimidos e recalçados pelos poderes constituídos.

O cineasta Yann Beauvais, em seu artigo sobre a produção artística de José Agrippino, *A gente saía de manhã sem ter ideia*, aponta que, em **PanAmérica**, os personagens da obra são oferecidos para que o leitor realize o seu "cinema pessoal". O leitor não é mais um "mero espectador". Ele opera as lentes e tem à disposição personagens que "não ocupam o espaço", mas se encontram "na superfície da imagem" (2008, p.4). Personagens utilizados como espaços por onde se operam os deslocamentos e trafegam as unidades cênicas. Fixos, mas nunca os mesmos, os seres narrativos são dotados de intensidades que oscilam entre o que são e o que deixam de ser na narrativa. Um oscilar carregado de sensorialidade e, sobretudo, de erotismo.

Como aponta Roland Barthes, em **O Prazer do Texto**:

Escrever no prazer me assegura - a mim, escritor - o prazer de meu leitor? Não! Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o 'dague'), sem saber onde ele está... Não é "a pessoa" do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo. (2008, p.9).

Essa dialética do desejo é a base do *happening* em **PanAmérica**. O leitor é uma instância pensada - embora não anunciada - na constituição do jogo narrativo. A obra apenas "acontece" com a sua participação, na medida em que os personagens ali estão para permitir o trânsito de intensidades sinestésicas, operadas por sucessivos deslocamentos. Além disso, como lembra Barthes, diferentemente de um texto de prazer - aquele que se relaciona com a continuidade e está ligado à cultura, tendo por objetivo dar conforto e prazer ao leitor - o texto de fruição, categoria à qual pertence **PanAmérica**, supõe um estado de perda que visa a estremecer a relação entre leitor e linguagem. Daí a agressividade, inerente ao texto de fruição, composto pela junção de fragmentos, cortes abruptos, pedaços aparentemente deslocados, móveis e imprevisíveis (BARTHES, 2008, p. 62).

A despersonalização das personagens e a violação da linearidade narrativa engendram essa fruição, na medida em que a narrativa é captada não pelo que diz, mas por aquilo que sugere ao dizer. Trata-se de um engate performático, que atraia o leitor para a obra, na co-operação de um *happening* permeado pelo enlace sinestésico e simultâneo de ruídos, vozes, ideologias e contaminações de diferentes sistemas semiológicos. Uma narrativa em pleno processo de fragmentação, em que o discurso se desenvolve com base na colisão de seus fragmentos, que se constroem e desconstroem no movimento contínuo de oposições. A recusa de qualquer tipo de dicotomia é um dos elementos estruturadores da narrativa. Tal movimento (e a liberdade de articulação dos vários componentes da narrativa) reside, exatamente, nesse espaço de fuga, de imprecisão e de devires do "eu".

Mas, especificamente em relação ao narrador-personagem, como se dá essa despersonificação?

O posicionamento do narrador de **PanAmérica** diante da nova ordem denuncia-se pelos diferentes focos de observação presentes na obra. Num primeiro momento, como vimos anteriormente, o observador está situado no topo da pirâmide do capitalismo multinacional; num segundo momento, situa-se na base da mesma pirâmide, em meio à luta no interior da multidão, ora como soldado ianque, ora como guerrilheiro comunista. Ao descer do trem que o leva para a alojamento militar, o narrador de **PanAmérica**, embora inalterado em sua forma de narrar, passa a olhar o mundo sob outro ângulo: cai do Olimpo povoado por astros hollywoodianos e passa a lutar ao lado da massa de anônimos e de personalidades da guerrilha. Da mesma forma que ocorre com o onipotente diretor cinematográfico, o guerrilheiro também sofre um deslocamento, ao mudar de lado em pleno conflito, o que implica a perda de seus privilégios anteriores.

Vejamos, agora, sua condição inicial no espaço da batalha: opta pelo serviço militar junto ao exército norte-americano, com direito a comida farta, a mesa de refeição, a adolescente ao seu lado na cama, a banho quente e a farda fabricada com tecido impermeável. Em suma, uma posição confortável, que se opõe à realidade que é obrigado a enfrentar na guerrilha após ter assassinado um adido militar norte-americano. Vale destacar que o aspecto ideológico - comunismo X capitalismo - em momento algum é motivo de longas digressões. Pelo contrário, o narrador manifesta sua total recusa a doutrinas políticas. Suas ações, porém,

contam com a presença de Harpo Marx:

eu gritava para Harpo Marx que eu era contra as ideias daquele jornal e que eu não iria discutir com ele se o Partido Comunista estava agindo corretamente ou se era um erro do partido permanecer inativo e esperar a queda do governo. (PAN, p.106)

O trocadilho Harpo Marx merece um parágrafo, uma vez que alude, por meio de um personagem, a duas dimensões da obra: Harpo, personagem cômico da indústria cultural, e Marx, um dos principais teóricos da revolução comunista, com um detalhe bastante irônico decorrente do fato de, dentre os irmãos Marx, Harpo ser um tocadour de arpas, surdo e mudo. Amigo do narrador, Harpo Marx torna-se uma espécie de introdutor do narrador na guerrilha. Esta, por sua vez, é um universo ilógico, caótico e labiríntico, um trafegar em meio a corpos decompostos, armas e esconderijos. Acena-se, na narrativa, a assassinatos, a torturas, à disparidade das forças em combate. Em constante fuga, o narrador luta ao lado de uma multidão de heróis anônimos e estabelece um breve contato com Che Guevara. Na citação a seguir, a cena relatada nos dá a dimensão das questões propostas pelo narrador em meio à carnificina geral:

Os **guerrilheiros comunistas** avançaram entre as árvores da colina e quando eu estava na cidade e já era dia eu fui informado de que os **guerrilheiros comunistas** tinham vencido e o povo festejava a vitória nas ruas. O regime capitalista e as forças do 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. (PAN, p.102)

Num primeiro momento, temos uma enorme multidão, alegre e entusiasmada (como ele) com a vitória comunista. Em meio à euforia e ao excesso, porém, o narrador sai do ônibus e encontra outra multidão, que manifesta aos gritos seu ódio contra o porta-aviões Lyndon Johnson. A referência histórica é clara, pois lembra o

Forrestal, o porta-aviões norte-americano, com capacidade para 3.500 tripulantes, que navegou imponente pelos mares brasileiros, deslocado por ordem do então presidente Lyndon Johson, como parte da operação "Brother Sam", destinada a dar apoio ao golpe militar no Brasil. Uma guerra que acabou suspensa, pela decisão do então presidente João Goulart⁵ de se exilar no Uruguai, mas que se materializa em **PanAmérica**:

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. De capacete de **aço, farda e metralhadora** eu montava guarda no frigorífico sentado na **laje de mármore** e os meus pés estavam soltos no ar. Entrou uma estudante comunista com uma máscara contra gases, e recolheu um dos corpos decapitados que se encontrava num saco de trigo. Eu percebia o volume e o peso do corpo encerrado no saco de trigo. A estudante comunista arrastou o saco com dificuldade, parou à minha frente e perguntou como que eu conseguia permanecer indiferente ao que estava acontecendo. (PAN, p.103)

Da felicidade inicial com a vitória comunista, que se relaciona com a euforia dos tempos de Jango, passa-se ao massacre de camponeses e trabalhadores pelo porta-aviões abarrotado dos soldados metálicos, que avançam mecanicamente sobre a multidão. A força dessas imagens é construída pelo jogo de oposições: a máquina metálica contra os corpos; o narrador personagem (que integra o exército norte-americano nesta altura da trama) sentado no frigorífico repleto de corpos decapitados; a jovem carregando corpos e interrogando-o sobre sua estranha indiferença. Pergunta que só encontra resposta no capítulo seguinte, quando o narrador entra na guerrilha, após matar um adido militar, mas sem se questionar sobre a razão de sua escolha. Em suma, a citação acima aponta para a estreita

⁵ Em **A Ditadura Envergonhada**, o jornalista Elio Gaspari detalha a operação "Brother Sam", aprovada pelo presidente Lyndon Johnson. O documentário **O Dia que durou 21 anos** traz, inclusive, os áudios das conversas entre a Casa Branca e a embaixada norte-americana no Brasil.

relação existente entre o indivíduo e o "Estado", tal como os donos de Hollywood se relacionam com os donos da máquina de guerra, com poder de vida e de morte sobre a multidão, movida apenas por ideais de liberdade em relação à opressão desidentificadora.

A suposta indiferença do narrador, posta em destaque nesse momento da narrativa, não constitui, porém, num juízo político, e muito menos num questionamento moral. Na verdade, transcende esses polos e apresenta-se como um constitutivo do personagem em sua relação com os episódios que o cercam. Em meio à massa, o protagonista de **PanAmérica** é animado por uma espécie de exterioridade e alheamento com relação aos acontecimentos que ocorrem à sua volta.

O "eu" narrativo em **PanAmérica**, embora não esteja propriamente livre de sentimentos, manifesta-se de forma extremamente impessoal na construção de suas intensidades. Trata-se de um "eu" a que a força crítica do contexto histórico impõe uma construção despersonalizada, com ações que parecem mais reações ao mundo exterior do que um ato de vontade. É por isso que o narrador de **PanAmérica** integra o exército norte-americano e, da mesma forma, engaja-se na luta de guerrilha. Não se trata de saber de que lado ele está, mas como ele reage aos estímulos da multidão e dos senhores que a comandam. O narrador de **PanAmérica** sintetiza, assim, a alienação do sujeito na contemporaneidade: ao invés da história, ele vive o fato. E os fatos estão imersos numa total irracionalidade, uma vez que qualquer lógica possível só pode ser encontrada neles mesmos.

Mas, voltemos à imagem do protagonista: sentado, indiferente, sobre um frigorífico contendo corpos decapitados, e observado por uma estudante comunista que arrasta cadáveres como se fossem sacos de trigo. Longe de provocar comoção, a cena é construída e apresentada como um pastiche. Após assistir a um autêntico genocídio, ele como que repousa, de capacete de aço, farda e metralhadora, sozinho como um bufo metálico, tomando conta de cadáveres, a observar tudo friamente, com os pés balançando, numa atitude, no mínimo, descabida, após uma batalha catastrófica. Da mesma forma, a garota, com máscara contra gases, arrasta diligentemente cadáveres envoltos em sacos de trigo. Essa combinação inusitada de elementos díspares intensifica ainda mais a indiferença do narrador ante o possível engajamento da estudante. O comportamento do protagonista soa farsesco e

debochado, como riso de escárnio, que substitui o impacto, decorrente talvez da descoberta do sentido alegórico da imagem, por um reconhecimento fácil, um choque enfraquecido, que mantém sua força exatamente ao anular o choque. Até mesmo a pergunta sobre a indiferença do narrador soa descabida face ao *nonsense* de toda a obra. O alheamento diante do desastre se impõe como normal, sobretudo num contexto em que, lembrando Hannah Arendt, é comum a banalização da morte e da destruição.

Em artigo sobre as proximidades entre a teoria de Arendt e a ditadura brasileira, o professor Ladislau Dowbor destaca que, durante a cobertura que fez do julgamento de Adolf Eichmann para o jornal *New Yorker*, no lugar da esperada besta assassina, a pensadora alemã encontrou um burocrata preocupado em cumprir as ordens. Um homem para quem as ordens substituíam qualquer tipo de reflexão crítica sobre os seus atos. Em suma, "pensamento técnico, descasado da ética, banalidade que tanto facilita a vida, a facilidade de cumprir ordens". (Dowbor, 2003, p.1) O perigo maior, segundo Arendt, reside na estrutura que permite o exercício da violência sistemática por pessoas habituadas a obedecer sem pensar. Nesse sentido, vale a pena continuar com o testemunho de Dowbor. Conta ele que, nos interrogatórios e torturas sofridas no DOPS de São Paulo, havia um torturador que estudara no mesmo colégio que ele, de orientação jesuíta, e que justificava sua atividade como um meio de ser promovido. "Praticaram coisas monstruosas, mas o monstruoso mesmo era a naturalidade com a qual a violência se pratica", afirma o economista. (2003, p.3)

É exatamente essa naturalidade – a banalidade do mal – implícita nas ações do narrador personagem, motivado sempre por acontecimentos externos e agindo sem reflexão alguma sobre as consequências de seus atos, que encontramos a dimensão da crítica na obra. A objetividade assustadora se alia a um espaço propício para a instauração de um sistema opressivo, em que a banalidade do mal não está apenas nos opressores e, no caso, nos donos de Hollywood ou na besta apocalíptica representada por DiMaggio, mas, sobretudo, na imensa leva de anônimos, integrantes de uma massa imprecisa, formada de homens de mãos limpas, mas, que não existam em sujá-las, ao obedecer às injunções de um sistema que faz das violações uma prática de Estado, tal como ocorreu no período militar.

Por outro lado, por meio do pastiche, um efeito quase harmônico de desconexão lógica, aliado à ausência de subjetividade, perpassa tudo e todos: com máscaras de gás, uma jovem revela-se imune à indiferença contagiosa do protagonista. Nela reside uma possibilidade da reflexão, metaforizada pela máscara de gás. Trata-se de uma personagem que ostenta, como na tragédia grega, a *persona* que a despersonaliza, conferindo-lhe outra identidade em meio a um sistema asfíxiado pela indiferença em relação a qualquer reflexão crítica e totalmente alheio ao mal que a tudo sufoca.

Do ponto de vista do *happening*, merece destaque ainda a introdução dessa jovem na cena: como se fosse uma assistente de palco, a combatente comunista vem recolher o excesso de corpos e sangue, agindo como macabra faxineira do campo de batalha surreal que se estende pelas páginas do livro. Desta forma, **PanAmérica** questiona, também, o leitor (e toda a sociedade de seu tempo) sobre sua indiferença e alheamento ante o Golpe. Importante frisar que a própria construção de um "eu" despersonalizado em **PanAmérica** oferece-se também como uma resposta possível à estranha indiferença do narrador, que, deste modo, representa o descaso, o desencanto e a abdicação de toda uma sociedade.

É notável que o "eu" de **PanAmérica**, ao invés de se revelar um personagem uno e coerente, apresenta-se como um ser mosaicado e fortemente alegórico, com múltiplas facetas, em crise identitária, atormentado pelas grandes questões que permeiam a contemporaneidade. Eis um exemplo da construção desse "eu" múltiplo, mergulhado, sem tábua de salvação, nesse mar asfíxiante de estímulos sem fim ou alvo:

As borboletas **coloridas** de todos os tamanhos giravam entre os edifícios e a nuvem de borboletas **vermelhas, azuis, amarelas** se perdia ao longe. Eu caminhei apressado batendo com as mãos e os pés nas minúsculas borboletas que entravam no meu nariz e nas minhas orelhas. Eu fechei os olhos e bati com os braços, e senti o baque da minha mão batendo nas asas finas e transparentes. A nuvem de borboletas **coloridas** zumbia e eu continuava atravessando apressado a infinita nuvem **colorida** de borboletas que se agitavam voando em todos os sentidos, e batia com as mãos e os pés nas minúsculas borboletas **azuis, amarelas, vermelhas, verdes**; e as borboletas batiam as asas transparentes e coloridas e voavam desordenadamente chocando-se umas com as outras e contra o meu corpo. Eu pisei o chão coberto de borboletas **coloridas** e meu pé mergulhou até o joelho no solo **multicolorido**, que tremia

agitado pelos milhões de minúsculas asas. As nuvens **coloridas** que cobriam o céu brilhavam com todas as **cores**, e as borboletas **vermelhas, azuis, verdes e amarelas**, de todos os tamanhos, chocavam-se contra o meu corpo, e eu desferi golpes com os braços, e derrubei um grande número de borboletas mergulhando os pés na **camada** de borboletas que se agitava no solo. (PAN, p. 233)

O movimento do voo e o atordoamento do narrador são construídos pela presença insistente das borboletas e de suas cores, abrindo uma dimensão quase fauvista (vide as repetições das cores em negrito), vivíssima (movimento) e perturbadora. O voo e a reação humana se confundem na descrição objetiva das ações - fechar os olhos, zumbir, pisar, bater, mergulhar, tremer, agitar - permeadas pelas cores e adjetivos de leveza e quantidade - "asas finas e transparentes", "infinita nuvem", "milhões de minúsculas asas", "todos os tamanhos" - que marcam o voo das borboletas. Nesse atordoamento do mundo exterior, o "eu", em **PanAmérica**, praticamente permeável a ele, tenta caminhar entre o céu e o chão repleto de borboletas que, na prática, correspondem à praga de gafanhotos bíblicas, já que o ataque das borboletas, narrado em **PanAmérica**, situa-se no bloco anterior ao Apocalipse final do livro. O sagrado e o profano se misturam.

A cena nos permite, também, uma associação entre a ciência (teoria do caos) e a religião (mito bíblico). O caráter transformador desse peregrinar do protagonista, com suas mutações e metamorfoses, encontra na imagem movente, alada e colorida de insetos borboleantes, um forte símbolo. O que aparentemente surge como acaso, na caminhada do protagonista, pode ser associado às teses do matemático Edward Lorenz, formuladas em 1963, que serviram de base à teoria do caos. Segundo Lorenz, o curso dos acontecimentos, em geral, não obedece a uma sequência linear. A partir de equações matemáticas, ele mostra como o movimento ínfimo do bater das asas de uma borboleta na foz do Amazonas, somado a vários outros movimentos, pode mudar a direção de um tufão no Oceano Índico. A dinâmica dessa vertigem e seu caráter apocalíptico está na base das imagens construídas em **PanAmérica**, um verdadeiro ataque de borboletas, anunciando as transformações cósmicas que estão por vir.

Pressionado em meio às massas e à força das máquinas sociais, em meio aos sinais do acaso, esse "eu", em constante e acelerada mutação, segue em busca

de algo, numa espécie de falta constante. A questão que se coloca, então, é: o que busca esse sujeito?

Walter Benjamim nos dá uma pista, em *A Era da Reprodutibilidade Técnica*, ao mensurar o significado da perda da aura, que fundamentava a autenticidade da obra de arte. Em seu sentido próprio, a aura representava a integração entre arte e ritual, no seu caráter único, irreprodutível, sem o qual, segundo Adorno, não existe possibilidade de estilo. Para Benjamim, ao aniquilar a aura, o cinema tenta recriá-la por meio do culto à celebridade, que não é outra coisa senão a tentativa de retomar a "magia da personalidade que, há muito, se reduz à magia pútrida do seu caráter mercantil". (1992, p.95) Em **PanAmérica**, o aspecto aurático das celebridades é evocado em quase todos os blocos da narrativa, mas só se revela, com toda sua força, na inversão irônica e debochada desses cultos, sobretudo, nos casos de Marilyn Monroe e Joe DiMaggio, como veremos no próximo capítulo.

Ao se lançar na batalha apocalíptica, o narrador, que primeiro é um diretor de cinema e, depois, um guerrilheiro anti-imperialista, passa à condição de herói ou de super-herói. Na terceira parte do livro, Joe DiMaggio chega a virar uma besta gigantesca capaz de inundar um estádio com seus espermatozoides; na mesma toada, Marilyn Monroe é capaz de gerar um exército de fetos soldados. De astros do cinema, transformam-se ambos em deuses ou monstros que carregam a potência de um universo mágico ancestral. Em meio a isso, o narrador experimenta novas mutações: assume, agora, a condição de super-herói, envolvido em uma batalha épica contra as forças de DiMaggio, o marido de Marilyn Monroe, que é, em última instância, a amada do protagonista.

José Agrippino de Paula costura, assim, em seu mosaico, os fragmentos de um amplo painel que tem como pano de fundo uma batalha amorosa, mas que engloba, também, se não todos, muitos aspectos da vida humana - a religião, a ciência, a política, a arte, a guerra, o amor, o sexo, a infância, a violência - representados por meio da alegoria, do pastiche, nas múltiplas cenas que compõem seu romance de cacos sobre uma **PanAmérica** em convulsão e em contínua mutação.

O processo de ritualização - que se constitui na base do *happening* - das diferentes individualidades ou marcas identitárias acontece pela metamorfose das marcas em mitos, sem nos esquecermos da perda da aura, tão bem acentuada no

caso do Beatles, como já vimos anteriormente, quando passam da condição de rock stars para a de copeiros da indústria cultural. Mas o rito pressupõe também o receptor. Daí que, apesar de se utilizar de um meio tradicional – a literatura – na confecção de seu *happening*, **PanAmérica** tem no receptor, como já vimos, um aliado para a execução de sua performance, já que esta, como nos explica Paul Zumthor, por sua natureza, "afeta o que é conhecido. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca". Zumthor também nos dá a dimensão dessa participação do leitor no ato de leitura:

o texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação (2007, p. 54)

O convite ao *happening* em **PanAmérica** se renova à exaustão. Poderíamos, de certa forma, entendê-lo como uma convocação em contínuo desdobramento, já que cada uma das cenas citadas e várias outras nos instigam a uma interpretação isolada do todo da obra, impedindo, assim, que a obra se feche e chegue a um fim lógico e coerente. Mas, além disto, um convite mais amplo se faz notar: o de participar da ilogicidade da obra. Em **PanAmérica** identificamos o esforço persistente no sentido de abranger as dimensões mencionadas por Benjamin, ao explicar o novo panorama das artes e a perda da aura na modernidade. No caso da pintura, lembra, o real é observado de uma "distância natural relativamente à realidade". Já o operador da câmara cinematográfica intervém profundamente na "textura da realidade", uma vez que não apenas a filma, mas a corta em fragmentos múltiplos, reunindo seus pedaços numa conformação nova e até inédita, no trabalho de montagem, edição etc.

Os fragmentos em **PanAmérica** evidenciam, claramente, esse caráter cinematográfico, o estilhaçamento da obra de arte. Longe da contemplação solitária de uma exposição artística, o homem contemporâneo está submetido a uma profusão de imagens que, mal acaba de registrar, já sofreram profundas transformações. Segundo Benjamin, é exatamente esse processo que liberta o

receptor do "efeito de choque físico do invólucro moral". Embora utilize as técnicas de outras artes, **PanAmérica** é literatura e, deste modo, diz respeito a uma voz, a de um "eu" que se apresenta como uma espécie de amálgama das múltiplas e minúsculas unidades narrativas, que compõem uma imensa colcha de retalhos ou o painel tresloucado de uma geração convulsionada

Temos no texto, portanto, uma tensão construída pelo direcionamento do indivíduo ao coletivo, como força que visa a uma espécie de dissolução e, ao mesmo tempo, a seu ato reflexo, o medo de que isso efetivamente aconteça. Um movimento que Georges Bataille identifica com o erotismo, ou seja, a dança de descontinuidades (mosaicos) frustradas em busca de continuidade. Em **PanAmérica** tal busca se concentra no "eu" descentrado e despersonalizado do narrador personagem que, afinal, se confunde com o próprio texto que está sempre em vias de deixar de ser o que é, pois ele é, na verdade, o próprio trânsito. É o retrato mosaicado da natureza humana fragmentada em sua incansável experimentação de descontinuidades.

Sua busca? Tal como a nossa, é pela dissolução. É nesse salto para o outro, para a fusão no todo, que podemos apreendê-lo em pleno ar. É onde sua existência de avatar anseia, desesperadamente, por peso e forma. Daí a presença maciça do corpo e de suas contínuas metamorfoses em **PanAmérica**, como veremos a partir de agora.

Capítulo III. A explosão do Corpo

Maio de 2012. Pessoas fazem fila, durante a noite, diante do Museu de Arte Moderna (MOMA), em Nova York, à espera da abertura das portas pela manhã. Não se trata de um show de rock ou de um *pop star* adolescente, arrastando multidões ansiosas por participar de um grande espetáculo. Trata-se, novidade, de um grupo de interessados, desejosos, de ver e serem vistos pela artista iugoslava Marina Abramovic, considerada pelo *mass media* como a "avó" da arte performática, na retrospectiva de seus 40 anos de trabalho. Entre março e maio de 2012, seis vezes por semana, das 9h às 17h, debaixo de quatro refletores gigantescos de luz, Marina se sentou numa cadeira e olhou para cada um dos que aguardavam na fila para se sentar diante dela. Juntos e a cada instante, autor e público criam e recriam a performance **A Artista está Presente**, obra permeada de múltiplos olhares, encontros, ápices e intensidades, no contato visual entre criador e criatura, e vice-versa.

Uma performance que permite várias camadas de análise: os corpos no interior do corpo-plateia; a multiplicação da imagem da artista, segundo cada olhar nela refletido; o espaço ritual e a eclosão do instantâneo na atmosfera aurática que envolve o MOMA, espaço de exibição das grandes manifestações da arte contemporânea; a obra inédita no interior de uma retrospectiva de 40 anos e, sobretudo, a performance dentro das artes. Todos estes ângulos de visão, de uma forma geral, circundam as expressões artísticas que fazem do corpo o seu objeto de criação (performance, *happening*, *body-art*) e nos possibilitam também um olhar mais atento sobre **PanAmérica**. Primeiro, porque a presença do corpo e a busca pela sensorialidade é uma constante na obra. Segundo, porque tanto as metamorfoses dos personagens, quanto as da própria forma literária, caminham no sentido da construção de um *happening*: uma espécie de ritual festivo, que oferece ao leitor um vasto banquete rítmico, permeado de estímulos sensoriais e de referências justapostas a mitos, ideologias e acontecimentos contemporâneos.

Neste processo, o corpo dos personagens e das multidões, as atividades fisiológicas, o inanimado, que devém carnalizado, ocupam o plano da narrativa. E,

sobretudo, o narrador personagem, sobre o qual nos questionávamos, no capítulo anterior ("onde ele está?"), apresenta-se, em vários momentos, ingerindo alimentos em quantidade pantagruélica ou dando vazão a suas necessidades fisiológicas.

Salta à vista a quantidade de vezes em que, por exemplo, o narrador personagem se alimenta ao longo da história que vive e relata. Trata-se de uma intensa antropofagia de referências, de um férreo e indigesto festival gastronômico composto de doces, biscoitos, pão, sanduíches, frango assado, coca-cola, cremes, balas, carnes mastigadas aqui e ali, conforme ele transita por restaurantes, bares e em torno de bandejas que surgem, do nada, cheias de alimento. Além disso, anuncia suas idas ao banheiro, chegando inclusive a defecar em uma latrina; toma banho repetidas vezes, descrevendo suas sensações debaixo d'água; e, sobretudo, faz sexo. O ato sexual é uma aventura que se encena e reencena a todo momento e é exercido sem quaisquer limites. Mulheres, homens e crianças; o corpo do outro é um espaço de explosão contínua da libido.

Apenas a título de exemplo, temos, já no segundo bloco da obra, o narrador cortando um longo pão com a faca e, logo depois, pedindo um frango assado e seguindo a imagem de Liz Taylor de biquíni e Marilyn Monroe com os seios à mostra. No terceiro bloco, o boxeador Cassius Clay (Mohamad Ali) ingere com uísque um sanduíche numa única mordida, enquanto o narrador descreve o corpo volumoso de uma Marilyn gorda, com "grandes dobras e volumes na barriga, nos seios e nas coxas", após o que escolhe doces em uma bandeja, come alguns e leva o resto para "dançarinas que se maquilavam". A todo o momento, o corpo se avoluma e transborda por várias unidades cênicas (fragmentos) que se despedaçam. Tais associações alimentares e corporais se articulam até formar a metáfora totalizadora – e muito bem humorada – de um grande ovo frito cósmico, associado, no último capítulo, a um imenso peixe, por onde corpos humanos circulam, a viajar em fuga, por sua carne esbranquiçada e pela trilha de seus espinhos. É espantosa, também, a quantidade de corpos que se espremem e surgem aqui e ali, decepados, em meio à guerrilha que se transforma numa guerra de dimensões apocalípticas.

Enfim, esse turbilhão de sensações e imagens se impõe como o princípio básico de construção da obra. E a narrativa rompe os limites de qualquer organicidade, ao dispor caoticamente suas cenas (mosaicos, fragmentos, unidades

narrativas etc), explodindo-as em violenta carga sensorial e simbólica, e exibindo em tridimensão as entranhas labirínticas do livro.

A explosão formal de **PanAmérica** faz parte de uma experimentação do mundo. Vale notar que tanto Marina Abramovic quanto Zé Agrippino fazem parte de uma geração de artistas que, apoiados em práticas de vida comunitária, vivenciaram experiências libertárias, estimuladas e exaltadas em seu tempo. Curiosamente, também, ambos construíram boa parte de seus trabalhos ao lado de parceiros que enriqueceram suas produções. No caso de Agrippino, sua parceria com a bailarina Maria Esther Stockler foi crucial. Juntos, em 1968, um ano após a publicação de **PanAmérica**, Agrippino e Maria Esther criaram o grupo teatral Sonda, que se constituiu dos grupos mais abertos à experimentação na época.

Em **O voo da borboleta**: a obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler, a pesquisadora Irlayne Regina Madazzio identifica questões pulsantes na produção cênica da dupla, como a influência do teatro laboratorial do diretor polonês Jerzy Grotowski; das ideias de Antonin Artaud, adotadas pelo grupo teatral norte-americano *Living Theatre*; do trabalho abstrato e performático do dançarino Merce Cunningham; da música aleatória de John Cage. A própria Maria Esther, em entrevista à pesquisadora, antes de seu falecimento em 2006, menciona a busca de um não-espetáculo e de uma forma de existência calcada na integração da "sobrevivência junto à arte". A procura, segundo Maria Esther, era por "aprofundar o teatro de origem" e fazer algo que não fosse "comercial" (MADAZZIO, 2005, fl. 88). A mesma postura anti-sistêmica que permeia **PanAmérica** é, grosso modo, assumida também pelos artistas da contracultura, que participavam de *happenings* e se reuniam em torno do vasto espectro da Tropicália, como vimos no primeiro capítulo. Essa postura, inclusive, levou a dupla Maria Esther e José Agrippino à África, em busca de uma estética vital, onde a arte e a vida se unem num espaço ritualístico, e mais: onde o ritual faz parte do cotidiano da multidão. É dentro dessa perspectiva e desse impulso que podemos compreender as metamorfoses propostas em **PanAmérica** e, mais do que isso, a dimensão corporal que se exhibe e manifesta na obra.

Além das reivindicações contextuais por libertação e liberdade, o corpo é investigado, desmembrado, observado em suas múltiplas potencialidades. O corpo e aquilo que o anima, as pulsões originais, reverberam uma essência mítica, que é

continuamente evocada, e se transforma em festa ritual, capaz de colocar para dançar as teorias apocalípticas e as múltiplas ameaças de desintegração da individualidade. Daí a grande valorização dos aspectos primitivos e ritualísticos, na busca e na proposição de uma integração corpo/obra no *happening*.

É sob esse ângulo, também, que podemos ler o contínuo esvaziamento dos mitos (cinematográfico, histórico etc) não apenas em **PanAmérica**, mas na obra cênica de José Agrippino como um todo. Como explica o diretor teatral Luís Fernando Resende, ator que foi dirigido pelo próprio Agrippino, além de ter sido seu assistente de direção em algumas peças do Sonda: "seus espetáculos [os de Agrippino] eram o próprio romance **PanAmérica**, no qual mitos eram desconstruídos a todo o tempo" (MADAZZIO, 2005, p.89). Resende lembra a ênfase no "fazer", no caso de seu diretor, ao mencionar que todas as vezes em que surgia uma indecisão, Agrippino dizia: "Não sei, vamos fazer".

Diante desse contínuo experimentalismo, que encontra respostas na própria ação, no próprio desafio do "fazer", fazer sempre, sem nenhum plano prévio definido, o analista e os críticos têm de tomar certos cuidados. Em virtude da radicalidade dos exercícios experimentais de Agrippino, Anatol Rosenfeld, em sua crítica a **O Rito do Amor Selvagem**, peça de 1969, dirigida pelo autor, afirma que

o crítico se vê num dilema: ou entrou na coisa, e nesse caso não pode criticar por lhe faltar a distância crítica (...) ou não entrou, também neste caso não pode criticar, por não ter participado no nível das intensões (sic) mais profundas do experimento". (1969 apud MADAZZIO, 2006, p.44)

PanAmérica evidentemente lança esse desafio. Não se trata de uma travessia pacífica, na medida em que a destruição e o caos são suas forças constitutivas. Os engates performáticos constituem caminhos de entrada na obra. Para que possamos compreender aonde eles nos levam e como se interligam na construção da narrativa, parece-nos coerente começar pela presença do corpo e dos corpos, assim como pela análise do universo semântico a eles relacionado, mostrando como a obra trabalha a sinestesia e a proposta de um narrador desvinculado de qualquer dimensão psicológica. Depois disto, parece-nos relevante o estudo do aspecto ritualístico do *happening*, explícito na própria construção de um

corpo narrativo alheio a qualquer tipo de organicidade. Por fim, julgamos adequada a análise de certas metamorfoses de mitificação, com base, sobretudo, em dois personagens centrais – Marilyn Monroe e Joe DiMaggio –, que muito pode nos dizer sobre as forças arquetípicas constitutivas da obra.

3.1. O corpo produtivo e o corpo do prazer

A sublevação do corpo na contemporaneidade é um dos temas analisados por Octávio Paz em *Revolução/Eros/Metaironia*, no qual o autor enfatiza a explosão dos corpos e da espontaneidade ante as construções de um futuro sistemático e organizado. Paz aponta para o descrédito generalizado "em relação ao futuro e seus paraísos geométricos", até porque, alfineta, na construção de um futuro utópico, "meio planeta se cobriu de campos de trabalho forçados". Nesse quadro – atualíssimo – o teórico encontra justificativas para o surgimento da busca, nas artes, por um outro presente, dotado de "valores corporais, intuitivos e mágicos". A valorização do presente, em detrimento da ideia de futuro, é acompanhada pela ênfase nas manifestações artísticas e coletivas. Paz explica que esse contexto é, também, fortemente marcado pela "afirmação da particularidade de cada grupo" em detrimento da "dissolução das classes em uma universalização dos homens". (2013, p. 156-58)

A "sublevação dos valores corporais e orgiásticos" é, segundo o autor, uma rebeldia contra duas grandes restrições que recaem sobre os ombros do homem contemporâneo: "a condenação ao trabalho e a repressão do desejo" (PAZ, 2013, p.159). O teórico lembra que o corpo humano, sob o Cristianismo, embora concebido como natureza caída, adquiriu possibilidades de ser afetado pela graça divina e transformar-se em corpo glorioso. Situação completamente distinta daquela que lhe é possibilitada pela contemporaneidade, em que ocorre a dessacralização do corpo pelo capitalismo: o corpo não é mais o espaço da disputa entre o bem e o mal, entre anjos e demônios. É, apenas e simplesmente, um instrumento de trabalho. Nesse sentido, explica Paz:

A concepção do corpo como força de trabalho levou imediatamente à degradação do corpo como fonte de prazer. O ascetismo mudou: já não era um método para ganhar o céu, mas uma técnica para aumentar a produtividade. O prazer é um gasto; a sensualidade, uma perturbação. (2013, p.159)

Em **PanAmérica**, o trabalho e o desejo atuam constantemente sobre os corpos e os divide em duas instâncias bem determinadas: os corpos produtivos e os corpos prazerosos. Os primeiros podem ser identificados na multidão anônima e despersonalizada, que está sempre desenvolvendo alguma atividade, na composição da máquina da indústria cultural e, também, da indústria de guerra. É assim que, como formigas anônimas, na estrutura do poder hollywoodiano, são caracterizados os "extras" e os figurantes. É o caso, por exemplo, dos cem anjos carregados por helicópteros, dos novecentos mil judeus, dos trezentos mil arqueiros, dos trezentos mil soldados com suas lanças etc. No polo oposto, embora em menor número, os acionistas de Hollywood, os generais imperialistas, os que detêm algum tipo de poder decisório compõem um outro espectro: o de corpos produtivos que efetivamente sustentam e mantêm o poder das indústrias cultural e de guerra.

Os corpos que trabalham são sempre apresentados, em **PanAmérica**, em plena atividade, mas de forma despersonalizada: garçons, cozinheiros, pedreiros, faxineiros, porteiros e toda a sorte dos profissionais que sobrevivem no "andar debaixo" da cadeia econômica. A multidão, por sua vez, é toda ela construída por traços externos e gerais puramente quantitativos: os heróis anônimos massacrados na guerrilha; os camponeses que se espremem nos ônibus; os índios bolivianos que se amontoam nos trens; os soldados ianques, com milhões de capacetes metálicos, cobrindo a pista dos porta-aviões. Em suma, uma massa de carne – multidão – que constitui o pano de fundo da obra, sempre em movimento; ora combatendo, ora fugindo, ora dançando.

Além desse corpo produtivo, existe também o outro corpo mencionado por Paz, o corpo do prazer. É ele que dimensiona e, de certa forma, humaniza o narrador-personagem, conferindo-lhe marcas de realidade. Se no capítulo anterior nossa questão era "onde está o "eu" em **PanAmérica**?", agora podemos afirmar que ele está naquilo que sente. Trata-se de um sujeito pulsante sensorialmente, no interior de uma obra experimental que se realiza no corpo e em relação a outros

corpos. Ante a ausência de subjetividade, de análise ou qualquer crítica da parte desse "eu", sua materialidade transborda e se depara, a todo momento, com um limite: o da materialidade do mundo e dos outros. É por meio dessa carnalidade, ora íntegra, ora em pedaços, e até mesmo em decomposição, que podemos captar a subversão do cogito. Longe de "penso, logo existo", impõe-se o "sinto, logo existo".

Sem nenhum traço psicológico, o narrador nos permite captá-lo apenas nas entrelinhas e por meio das sensações físicas que experimenta e descreve. A construção dessa corporeidade prazerosa e fluida é feita com maestria no quinto bloco de **PanAmérica**, quando se dá o primeiro contato sexual entre o narrador e a personagem Marilyn Monroe, que, ao mesmo tempo em que reúne toda a carga mítica de uma das mais cobiçadas atrizes de Hollywood, ganha a carne e a materialidade de uma mulher-corpo – e a transcende, posteriormente, num retorno arquetípico:

Eu e ela estávamos ali encostados na parede. Ela estava em silêncio e eu estava em silêncio. Eu sentia o corpo dela junto ao meu, os dois seios, o ventre, as pernas, e os seus braços me envolviam. Eu pensei que ela deveria sentir o calor que eu estava sentindo. Nós dois estávamos imóveis encostados à parede, e eu não recordo quanto tempo, mas nós estávamos abraçados e encostados ali há muito tempo. (PAN, p.61)

O quinto bloco tem início com uma marcação muito bem definida do espaço e dos corpos: "Eu e ela estávamos ali encostados na parede"⁶. Já na oração seguinte, temos o início da dança dos amantes, unidos no silêncio pela conjunção "e", elo de união entre as duas orações, diferenciadas apenas por "ela" e "eu": "Ela estava em silêncio **e** eu estava em silêncio". Um "e" que ganha materialidade na frase seguinte: "Eu sentia o corpo dela junto ao meu, os dois seios, o ventre, as pernas, e os seus braços me envolviam". Um elo que gera calor ("eu pensei que ela deveria sentir o mesmo calor que eu estava sentindo") e faz o narrador perder a noção do tempo ("se eram horas, dias, meses"), um instante que se estende ("há muito tempo").

⁶ Essa cena, inclusive, é tema-título da canção **Eu e ela estávamos ali encostados na Parede**, dos Doces Bárbaros.

Temos, assim, pedaços de corpos em fusão. Se nos blocos anteriores, o "eu" era arrastado pelos acontecimentos do mundo exterior, agora, ele se encontra protegido da "violência do mundo":

Nós dois esquecemos naquele momento que **nós dois** pretendíamos a paz dentro da violência do mundo, e sem perceber a chegada da paz **nós dois** estávamos alojados dentro dela. **Nós** não saímos da parede e a paz nos encontrou subitamente, não enviou nenhum sinal, e nós não procuramos a paz. (PAN, p.62)

Margem, membrana, invólucro, a parede assume o contorno de proteção e de uma interioridade imperturbável, quase uterina, onde a paz chega preenchendo anseios latentes ("pretendíamos a paz"), mesmo que não manifestos ("não procuramos a paz"). O lirismo da cena é enfatizado pela dança de "nós dois" em meio ao movimento criado pela justaposição de esquecer e encontrar, sem perceber, a paz. Esta permite, então, que a nudez brote: "Ela tirou o vestido e eu disse que ela deveria ter... Eu e ela nus" (PAN, p.62). As reticências da oração sugerem o aflorar da nudez. A partir de então, as palavras perdem qualquer importância. É o corpo que tem predominância sobre o discurso. "Eu e ela nus" funda uma outra dimensão: a construção detalhada do movimento dos corpos. Trata-se de uma dança que vai preenchendo o espaço pacífico no interior da parede:

Quando Marilyn Monroe levantou-se eu vi o seu corpo nu de baixo para cima: primeiro as pernas, depois a barriga, depois os seios, depois a cabeça e os cabelos. (PAN, p.62)

Aciona-se, a partir daí, a câmera cinematográfica e temos o desdobramento das técnicas do cinema e da literatura. O narrador dimensiona, uma a uma, as partes e os movimentos do corpo de Marilyn Monroe, sob uma perspectiva incomum: de baixo para cima. Ele dá a marcação do seu olhar ao leitor. Temos duas dimensões que se fundem em uma só imagem – Marilyn, o maior símbolo sexual do cinema, é entregue à fruição erótica do leitor. O corpo mítico de Marilyn, criado pelo *mass media*, e um corpo simplesmente feminino se unem, se integram e se desmembram diante do olho da câmera, que narra a dança sexual dos amantes.

Marilyn está, inicialmente, de pé e longe dos olhos do narrador, que apenas menciona seus cabelos. Então, ela se aproxima dele, aos poucos: "os braços estavam caídos ao longo do corpo", "colocou o pé na minha barriga", "se ajoelhou ao meu lado", "sentou sobre os calcanhares, as coxas unidas". Ao mesmo tempo em que o ritmo vai sendo construído na descrição objetiva dos movimentos, o narrador expressa seu desejo objetivamente: "segurei meu membro rijo entre os dedos", "me ajoelhei segurando o meu membro latejante", "aproximei a cabeça vermelha do meu membro do sexo de Marilyn".

Essa descrição por partes da cena potencializa e intensifica o olhar. Assim como a própria obra, formada por células narrativas, o corpo é desmembrado. Libertam-se pedaços do corpo, tanto do narrador, quanto de Marilyn, que voltam a se reunir pelo movimento da câmera e pelo erotismo da cena: um movimento de ação e reação, de contaminação do desejo, que ganha ritmo e se manifesta no interior da narrativa, a partir do enlace de orações repletas de aliterações e, sobretudo, de repetições contínuas das mesmas palavras. Temos o enlace do olhar cinematográfico com o lirismo da narrativa, das orações umas com as outras, pelas palavras e fonemas que se repetem, e, dos próprios amantes. Esses enlaces seguem num crescendo, na sequência dos verbos olhar, pisar, encostar, entumescer, ajoelhar, que culmina na expectativa do abrir. Mas, no momento em que Marilyn abre as pernas – lembremos que a dimensão mítica da atriz atua no imaginário do leitor – a narrativa traz um elemento completamente estranho ao léxico corporal e ao lirismo que vinha sendo construído: uma tampa de papel.

Eu rasguei com a unha a tampa de papel que era a virgindade de Marilyn Monroe, a tampa de papel estava pregada nos bordos do sexo de Marilyn onde não existiam pêlos. Eu rasguei com a unha a tampa de papel que era a virgindade de Marilyn Monroe, e depois introduzi o meu membro na vagina apertada e úmida. (PAN, p.62)

A tampa de papel é introduzida com uma força alegórica inesperada, provocando choque e estranhamento no receptor, conforme recomenda a cartilha vanguardista: um lacre, tal como vemos nas prateleiras dos supermercados, pregado "nos bordos do sexo de Marilyn onde não existiam pelos". A virgindade da deusa/mulher é enfatizada, bem como o movimento de sua ruptura – o rasgar com

as unhas é repetido por duas vezes na mesma oração e acentuado, sonora e sensorialmente: papel X pele, pelos, umidade. Note-se que, por meio da tampa de papel, **PanAmérica** chama a atenção do leitor tanto para a violação (rasgar com as unhas) implícita no ato sexual, como para a questão da virgindade, questionada pelos jovens dos anos 60, sobretudo, com a descoberta da pílula anticoncepcional no começo da década. Fixada como um lacre, a tampa que atesta a inviolabilidade do corpo pode ser compreendida, ainda, em sua configuração *pop*: os produtos à venda nos supermercados e também, evidentemente, do contrato social que pesava sobre o corpo feminino. Trata-se, portanto, de um elemento exterior ao corpo, que deve ser rasgado para que ele se liberte. Importante destacar que essa tampa surge em outros momentos da obra, quando uma criança aparece também com a tampa de papel no sexo, simbolizando a virgindade.

Rasgado o lacre, temos a imersão na mais plena corporeidade, construída por jogo cambiante de ação e reação. A narração detalhada prima pela descrição explícita das sensações que explodem de dentro para fora - "senti o gozo saindo pelo canal estreito do meu membro rijo preso entre as paredes da vagina"; pela manifestação da vertigem dos sentidos - "nós dois permanecemos girando em todos os sentidos" -; pelos corpos materializados em decorrência da repetição de certos termos nas orações: os constantes pronomes e o "depois" ligando uma frase a outra - "depois eu senti", "depois nós percorremos", "depois eu e Marilyn descansamos", "eu", "ela", "eu e ela", "eu e Marilyn"; pela ênfase num contínuo girar ("girando", "girando", "girando") mediante inserções curtas e diretas de palavras que se repetem, configurando uma ciranda fortemente rítmica. Como as partes desses corpos se fundem umas nas outras, as orações também se interpenetram.

Os corpos (e a narrativa) tornam-se, assim, o espaço por onde os amantes se percorrem - "nós percorremos o canto do quarto girando em todos os sentidos, eu em cima dela, ela em cima de mim" - e, nesse movimento, vão se recombinaando em posições as mais diversas: "eu sentei no ventre e terminei nos seus seios"; "deitei com a nuca junto ao seu sexo"; "giramos novamente e eu beijei a boca de Marilyn"; "continuamos girando e eu voltei a molhar os seios dela apertando-os contra o meu membro". A dança prossegue até a exaustão: "Marilyn soltou um gemido e eu caí em cima dela (...) extenuado e arfando". Uma narrativa construída à semelhança da dança-contato, surgida nos idos de 60, constituída pela "contínua troca dos papéis,

onde cada parceiro segue sustentando e sendo sustentado", como explica Annie Suquet em seu artigo *O corpo dançante: um laboratório da percepção*. A autora enfatiza que a dança-contato ressoou fortemente as utopias libertárias dos anos 60, na medida em que induzia a uma verdadeira transformação da vivência corporal nos palcos (2011, p.535).

Terminada a dança, uma breve pausa separa os amantes. Um intervalo preenchido por um erotismo fruto do jogo de luz claro/escuro e das oposições presença/ausência, emersão/submersão. A pausa nos remete a imagens próprias de um micro-rito de passagem que afeta os dois personagens. Primeiramente, o narrador caminha por um corredor escuro e se vê sozinho, sem Marilyn:

Marilyn Monroe levantou-se **nua** e eu disse que nós poderíamos procurar um outro **quarto**. Eu levantei-me em seguida e nós dois saímos **nus** e entramos no **escuro do corredor**. Instantes depois nós entramos em outro **quarto** e eu disse que aquele **quarto** estava bom. Ela deitou **nua** na **cama que estava encostada à parede** e eu disse que iria buscar os **dois travesseiros**. Eu atravessei o **corredor escuro** e voltei para o **quarto**, e apanhei os **dois travesseiros** que estavam sobre a **cama**. Voltei pelo **corredor escuro** e entrei no **quarto**. Marilyn Monroe não estava deitada na **cama encostada à parede**. Ela não estava no **quarto**. (PAN, p.63)

As repetições "nua/nus", "quarto", "cama encostada à parede", "dois travesseiros" se alternam e interpenetram no interior das orações, gerando o movimento, o ritmo, e intensificando a procura do narrador. À parede (interioridade pacificada) e ao lacre (ruptura da virgindade) soma-se, agora, o corredor. Do "canal estreito do membro rígido" na última passagem, somos levados ao corredor escuro que une os cômodos e os quartos. Uma segunda camada sensorial se instala: o próprio espaço, contaminado pelos amantes e pelo jogo rítmico – "levantou-se/levantei-me, travesseiros/atavessei, apanhei/voltei" –, é ampliado pelo jogo de luz e sombra: aparecer/desaparecer, claro/escuro, Marilyn presente/Marilyn ausente no espaço. Apesar da descrição praticamente explícita do ato sexual, todo o jogo que o sustenta é profundamente erotizado, e a ausência da parceira lembra a constatação de George Bataille de que a paixão traz sempre um "halo de morte". Em seu ensaio **O Erotismo**, Bataille explica que a ameaça de aniquilação da individualidade é própria da fusão amorosa:

toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo. (1987, p.14)

Neste sentido, tanto o corredor escuro, quanto a Marilyn reencontrada no banheiro na cena seguinte, flutuando na água da banheira, marcam um processo de desintegração – separação após a fusão dos corpos – dos amantes. No caso de Marilyn, uma desintegração que diz respeito à perda da virgindade, bem marcada na cena seguinte:

Eu saí do quarto e entrei no banheiro. Marilyn Monroe **flutuava mergulhada** na banheira e sorriu para mim quando eu entrei. Marilyn Monroe **flutuava na água da banheira**. A banheira era muito grande e **ela flutuava como se estivesse nadando**, e eu via a sua cabeça e seus cabelos fora da água e as duas nádegas redondas. Ela batia com os pés na água e movimentava lentamente os braços. Marilyn Monroe nua no centro da penumbra do quarto olhava para mim. (PAN, p. 63)

Sinestésica, Marilyn também passa por esse processo ritualístico. No caso, flutua numa banheira gigante e uterina. Uma espécie de piscina, um lago batismal, de onde ela, vênus das águas, surge desvirginada. Bataille aponta que, na concretização do erotismo - que tem por fim "atingir o mais íntimo do ser" –, a parte feminina está ligada aos símbolos da dissolução:

É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas para um parceiro masculino a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução. Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo (1987, p.14)

Mergulhada na água, o elemento de dissolução por excelência, as partes do corpo de Marilyn são eroticamente entrevistadas pelo narrador – cabeça, cabelos, nádegas; mas ela bate os pés e move os braços, sendo vista sob outro ângulo agora: de cima para baixo, em uma espécie de unidade forjada pela própria água. Assim, abruptamente, como um corte cinematográfico, a imagem muda: Marilyn se

encontra no centro da penumbra do quarto. O escuro do corredor e as águas claras da banheira se fundem numa penumbra que representa novo espaço, um novo momento de fusão entre os amantes.

Eu tocava o corpo dela de leve com meu corpo e ela tocava de leve o meu corpo com o corpo dela (...) Nós permanecemos nessa oscilação e **toques leves** durante **longo tempo**. Marilyn Monroe tocava as pontas dos seios no meu peito e eu segurava **de leve** a sua barriga e acariciava os pelos dela com os dedos. Eu me afastei para olhar o seu corpo e Marilyn deixou cair os braços **ao longo do corpo** e inclinou a cabeça para trás. Nós permanecemos nesse **toque mútuo longo tempo** enquanto eu ouvia a sua respiração **leve e ritmada**. Eu a empurrei contra a parede e passei a apertar e esfregar os seios de Marilyn com ambas as mãos. Marilyn Monroe gemia baixo e eu me ajustei entre as suas coxas e passei a me **movimentar lentamente** esfregando a cabeça do meu membro rijo entre os seus pelos. (PAN, p.63)

Um segundo ato do ballet é marcado pela dança engendrada pelo movimento de ação e reação dos corpos em uma mesma oração – "eu tocava o corpo dela com o meu corpo e ela tocava de leve o meu corpo"; e pelo léxico da leveza e da lentidão: "toques leves", "de leve", "leve e ritmada", "movimentar lentamente", "longo tempo", ao "longo do corpo", "toque mútuo longo tempo". Marca-se, ainda, a delicadeza dos gestos: "introduzi um pouco", "acariciar mutuamente". Assim, o novo quarto é preenchido pelos amantes, dentro da camada de proteção: "contra a parede", "escorregando pela parede". Nada escapa ao olhar do narrador e, finalmente, nesse processo de dissolução, um aceno (um dos poucos) que revela a interioridade afetiva, o plano emocional, quase como uma faísca, dimensionando a potência do encontro dos amantes:

Eu subi sobre ela e depois que eu estava dentro dela eu perguntei se ela me amava. Ela respondeu que estava tentando, mas às vezes era difícil e ela sentia que era difícil. Quando ela falava essa frase eu pensei que ela iria chorar novamente, mas ela não chorou. Depois eu e ela estávamos cansados e ela olhava para mim tranquila e infantil. (PAN, p.64)

Dentro dela, ou seja, em total integração, o narrador evoca o amor. É por meio de Marilyn, da sua dificuldade de amar e da dor que isso lhe provoca (choro),

que a interioridade se manifesta. O narrador apenas consegue falar sobre amor a partir da resposta de Marilyn. O amor é um questionamento, uma dúvida, uma resposta do outro. E a resposta vem sob contrastes: se o desejo dos corpos é pacífico, o amor é uma dor, embora apaziguada, logo seguida pela tranquilidade e o afastamento via retorno da imagem agora infantilizada da atriz. Ao jogo afetivo, descrito no mesmo plano do sexo, segue-se uma leve interrupção calcada na preocupação com o mundo exterior, cheia de sussurros – sala/saí, se/saído, sala/silenciosa:

Eu bati com a perna no guarda-roupa e pensei que eles deveriam ter ouvido da sala. Eu saí de cima dela e perguntei se os produtores já haviam saído, que a sala estava muito silenciosa. Ela levantou-se e disse que a luz da sala estava apagada. (PAN, p.64)

O leve vislumbre do lado de fora contrasta com a intensidade no interior da parede (membrana). A fusão se vê ameaçada pela suposição de um mundo exterior. A descrição que se segue é de mais um ato sexual, intensificado pela ameaça de serem descobertos, que termina com a extenuação dos corpos construída pela descrição objetiva das sensações: "parecia que ia escorregar e cair de joelhos"; "minhas pernas estavam fracas e as duas pernas tremiam"; "eu estava molhado de suor e fatigado".

Temos, a partir daí, uma reação imprevisível: o movimento obsessivo do narrador que começa a limpar os vestígios da fusão erótica. As ações higiênicas, descritas na mesma toada das ações anteriores, tomam conta da narrativa, como se quisessem apagar os vestígios do ato sexual, como se o narrador fosse higienizando a própria narrativa. Assim, o narrador limpa as coxas de Marilyn, o chão, a mala, o biquíni e a parede, que "guardava uma marca úmida de suor das costas e das nádegas dela". Sensorial, esse apagamento nos faz associar a "parede" ao corpo narrativo, uma narrativa contaminada pelos vestígios corporais dos amantes. Ao tentar escondê-los, porém, esses vestígios se tornam ainda mais pulsantes. Podemos identificar nessa obsessiva limpeza tanto um sentimento de ocultamento em relação ao olhar exterior que ameaça os amantes, quanto um sentimento de obscenidade. Segundo Bataille, a obscenidade é uma perturbação que reafirma a compreensão do desapossamento inerente à fusão amorosa:

A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada. Há, ao contrário, o desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra. Esse desapossamento é tão completo que no estado de nudez, que o anuncia, e que é o seu emblema, a maior parte dos seres humanos se esconde, mais ainda se a ação erótica, que acaba de desapossá-los, acompanha a nudez. (1987, p. 14)

Uma nudez, agora, limpa dos vestígios que a materializam e a denunciam, e do sentimento desse desapossamento de si. Assim, o narrador entra no banheiro e, após jogar a toalha na pia, aponta para o final da praia, "onde estava situado o rochedo e eu e ela continuamos caminhando". Não se trata, porém, de um simples corte cinematográfico: no fundo do banheiro se pode ver a praia. O que temos é um contágio entre interior/cômodo e exterior/natureza. Um transbordamento da paz/desejo, uma contaminação erótica, assumindo a proporção do espaço. A natureza passa a refletir o ato sexual dos amantes no movimento do céu e do mar. Conforme o "vaivém das ondas", agora o rochedo penetra o mar, a espuma branca explode para o alto e bate no rochedo, as pedras escuras parecem excrementos de um animal e a água verde do mar desliza sobre as pedras escuras, penetrando nos cantos das pedras e retornando ao mar. Há todo um movimento cíclico que envolve os amantes deitados na pedra, uma ilha de desejo, onde Marilyn se deita sensualmente diante do ir e vir de "grandes massas de água" que avançam e batem na pedra.

Após passar o bronzeador no corpo de Marilyn, o narrador deita-se a seu lado. Temos, a partir daí, uma nova perspectiva da câmara-narrativa:

A minha cabeça estava inclinada e eu via o rochedo como uma enorme massa de carne imóvel se introduzindo na água do mar. A espuma branca explodia para o alto e salpicava de pequenas gotas o dorso imenso de pedra. A água corria entre as pedras e se distribuía entre os vãos, e escorria fervendo para o mar. A imensa massa líquida verde continuava enviando lentamente a série de pesadas ondas que se aproximavam do rochedo. Eu olhava para as pedras, que pareciam ter uma consistência pastosa e pareciam ter sido jogadas do alto. (PAN, p.67)

Um contexto fortemente sinestésico transfere as sensações sexuais, das passagens anteriores que analisamos até aqui, experimentadas no interior do quarto, para o olhar do narrador diante da natureza. Trata-se de uma natureza fortemente erotizada, onde o desejo se manifesta com a força e a dimensão gigantesca da paisagem. Temos um movimento de contágio, portanto, que antes ocorria entre os corpos e os cômodos, e que agora transborda na paisagem carnalizada: rochedo/massa de carne; espuma branca explodindo/esperma/; dorso da pedra/corpo de Marilyn, pedras pastosas; água/vãos. Esse olhar que vem da interioridade do narrador também se dirige à personagem de Marilyn:

Depois o rosto de Marilyn Monroe estava muito próximo do meu e a pele branca irradiava a luminosidade do sol. Eu vi muito próximo dos meus olhos o nariz, a boca, os dentes, os olhos, os pelos da sobrancelha e os poros. O rosto era recortado pela luz azul e brilhante do céu. Ela movimentou a boca lentamente e eu vi os dentes aparecendo, a língua e depois os lábios se fecharam. Eu sentia a mesma desproporção da natureza, e o rosto de Marilyn Monroe iluminado pelo azul do céu, e eu via as dimensões gigantescas da boca, do nariz e dos olhos fechados (PAN, p.67).

Uma nova perspectiva da câmera sobre Marilyn: não é apenas a Marilyn do *mass media*, tampouco o corpo na penumbra do quarto após o banho batismal; é agora a soma dessas duas dimensões sob a força da natureza que incide fora e dentro de Marilyn. O resultado é uma super Marilyn Monroe, de proporções gigantescas⁷. Uma Marilyn múltipla, sobre a qual incidem as forças da natureza, o desejo sexual e, também, do *mass media*. Uma Marilyn reconstruída pelo jogo de luz, "pele branca", "luminosidade do sol", "luz azul e brilhante do céu", "iluminado pelo azul do céu"; e também pelo ritmo, por meio da repetição de "nariz, boca, dentes, olhos, pelos da sobrancelha e os poros" e "boca, nariz, olhos fechados", num grande *close-up* do rosto gigantesco de Marilyn Monroe, no centro da narrativa, que se transforma em uma gigantesca tela de cinema.

Temos, portanto, todo um trabalho com os corpos, calcado no movimento do olhar do narrador e no jogo rítmico (repetições, ação e reação), que tece as partes

⁷ Curiosamente, trata-se de uma Marilyn muito mais próxima do obsessivo olhar da Nouvelle Vague (vide Anna Karina em **Une femme est une femme** de Jean Luc Godard), movimento do qual José Agrippino era crítico.

do corpo na construção de uma totalidade ao fundir homem-mulher/ homem-natureza. Note-se que a ruptura dos cerceamentos corporais, na exaltação, justamente, da dimensão erótica e corporal da experiência humana é pacífica.

Mas o corpo, ao longo da obra, não é apenas espaço de fusão e encontro amoroso. O amor é também uma das intensidades possíveis do corpo que, tal como um caleidoscópio, é o espaço de múltiplas combinações. Fonte de sensações, o corpo em **PanAmérica** é o caminho por meio do qual elas se multiplicam na narrativa e são anunciadas pelo narrador. De uma forma geral, cada unidade cênica se apresenta dotada de intensidades sensoriais, como unidades forjadas pela explosão da imaginação num espaço narrativo que engloba o real e o surreal, o cotidiano e o extraordinário, lançados no texto com a mesma naturalidade e objetividade.

Octávio Paz analisa a importância que as imagens adquiriram na contemporaneidade, esclarecendo que a "condenação ao prazer também abrangeu a imaginação" (2013, p.159), porque o corpo além de ser um "manancial de sensações" é, sobretudo, um manancial de imagens. Para a ideologia da produção, tanto as sensações quanto a imaginação representam um perigo:

Em nome do futuro completou-se a censura do corpo com a mutilação dos poderes poéticos do homem. Assim, a rebelião do corpo é também rebelião da imaginação. Ambas negam o tempo linear: seus valores são os do presente. O corpo e a imaginação ignoram o futuro: é um caminho rumo a presente, rumo a esse agora em que a vida e morte são duas metades de uma mesma esfera. (PAZ, 2013, p.159)

Contra essa "mutilação dos poderes poéticos do homem", **PanAmérica** se insurge com sua profusão sensorial e imagética. As imagens explodem nas unidades narrativas, pulsando intensidades que, como estrelas, brilham em meio ao cosmos narrativo. Um cosmos sem trama ou uma lógica, um cosmos-caos onde as cenas permanecem dispostas, sem direção ou porquês definidos, ora justapostas, ora lado a lado, ora contaminadas. A crítica do futuro operada pelos artistas modernos, como lembra Paz, faz-se notar por meio dessa dança da imaginação. É num turbilhão imaginativo que o narrador personagem circunscreve sua errância, numa fusão de

tempos – cotidiano, ilusório e mítico – por onde dançam fragmentos corporais e ecos e alusões mágico-míticas.

Em **PanAmérica**, nem mesmo a morte tem validade absoluta. Personagens como Marilyn e DiMaggio morrem e ressurgem páginas depois, enquanto super-heróis, escancaram sua natureza mítica e ficcional, que lhes possibilita romper com os limites da condição humana. Um dos exemplos mais eloquentes da profusão da imaginação em **PanAmérica** é a competição entre Joe DiMaggio e Carlo Ponti, numa disputa pela posse de Hollywood, cujo vencedor será aquele que conseguir comer mais bois. A competição se dá publicamente e é construída a partir de imagens hiperbólicas e cômicas, como um cortejo composto de 1.263 homossexuais do gineceu de DiMaggio; 255 juízes e 742 advogados que julgam e avaliam a disputa. Um total de 4.733 bois são assados para o evento. A ênfase do concurso gastronômico recai sobre os participantes e, também, sobre a atriz Sophia Loren. Os três ascendem à condição mítica, num processo de super-mitificação com contornos grotescos, que, evidentemente, esvaziam o mito original do *mass media*, com o qual essas personagens são primeiramente identificadas.

A violência se manifesta na cena já a partir da descrição das regras - "qualquer um dos dois que vomitasse seria desclassificado"/"todo alimento ingerido deveria sair pelo cu" (PAN, p.231) e na descrição detalhada do trabalho de preparação dos bois:

Os negros cozinheiros **martelavam** a cabeça de quinze bois e **passava maçaricos** de nitrogênio sobre os **bois** mortos. O couro dos bois Todo alimento ingerido deveria sair pelo cu e os **bois** eram remetidos à mesa por carrinhos. DiMaggio e Carlo Ponti **avançaram furiosamente** para os dois primeiros **bois** e começaram a trabalhar mais rapidamente incentivados pelos gritos e aplausos da multidão caótica de acionistas. Os cozinheiros negros **martelavam violentamente** as cabeças dos **bois** e em seguida outro grupo de cozinheiros **tostava os bois mortos passando a chama azul do maçarico** sobre a **carcaça dos bois**. Uma nuvem de fumaça se elevava para as abóbodas da Bolsa de Valores e escapava das janelas. A multidão de advogados, juízes, acionistas italianos e americanos, a banda de música, os sacerdotes e os 1.263 homossexuais do gineceu de DiMaggio tossiam e cuspiam sobre os que se encontravam no andar de baixo (PAN, p. 231).

No trecho acima, temos os corpos produtivos (negros cozinheiros e a multidão de advogados, juízes, acionistas italianos e americanos, músicos, sacerdotes e os servos de DiMaggio). Todos sustentam a competição que, em suma, traduz duas forças econômicas da Sétima Arte do período: o cinema norte-americano e o cinema italiano. A descrição do abate dos bois reforça a violência da competição pela repetição insistente de palavras (em negrito) somada ao frenesi do massacre sensorialmente construído a partir dos gritos e da fumaça. Uma fumaça que se eleva até as "abóbodas da Bolsa de Valores"; ou seja, a Bolsa de Valores – sistema nervoso do sistema financeiro – que ganha a condição mística de um templo. Um churrasco de proporções míticas em que a comilança pantagruélica se transforma em teste e condição para a vitória do melhor. Uma clara referência ao "peixe come peixe" do mercado financeiro, no qual uma empresa maior "come" a menor. No caso, o poder de compra se relaciona a quem comer o maior número de bois. "A manada de bois", sentido figurado da expressão, remete à população que se torna massa de manobra.

Carlo Ponti devora 1.259 bois, DiMaggio 1.171 e Sophia Loren, uma espécie de hiper matrona italiana, dotada de 400 tetas, esguicha leite abundante para o seu marido. Este, por sua vez, passa a jorrar "merda líquida esguichando para os lados", enquanto a multidão espremida na Bolsa de Valores corre. DiMaggio perde e se desintegra diante da multidão, "dissolvido em milhões de fragmentos". Em seguida, uma revoada de órgãos sexuais masculinos e femininos alados avançam, ameaçadores, sobre a multidão.

Em síntese, o que temos? Um corpo que não defeca, mas jorra "merda líquida" e esguicha leite, um corpo que se expande no grotesco, uma liberação hiperbólica de excrementos e de órgãos genitais compondo uma multidão alada e voraz que ataca e voa livre pelos céus da imaginação, absolutamente liberta de quaisquer limites e constrições de ordem moral ou de qualquer outro tipo. Este é o universo em que **PanAmérica** se insere e para onde a obra puxa o seu leitor tomado por essa náusea diante de uma civilização caótica e em auto-deglutição.

Em outras partes de **PanAmérica**, o corpo – esse conjunto de humores, suores, sangue, salivas e excrementos – é sempre um corpo violentado e mutilado. As armas deceparam e mutilam, pedaços humanos lotam trens, mares, submarinos e galpões. A carnalidade se coloca como pano de fundo da obra, enquanto prolifera a

fusão com procedimentos técnico-formais de outros sistemas semiológicos, na construção da narrativa que se transforma, ela mesma, em uma tela, mas com relevo e peso. Em *O corpo e as artes visuais*, Ives Michaud faz uma reflexão importante para entendermos o papel que o corpo assume nas artes contemporâneas. Especificamente, a partir dos anos 50, ele ressalta o surgimento de dúvidas em relação às identidades ou múltiplas identidades do sujeito: uma das questões, como vimos no capítulo anterior, proeminentes em **PanAmérica**. Neste sentido, o corpo surge como o "último ponto de ancoragem a que é possível apegar-se":

É o ponto de ancoragem a que é possível referir-se para se apreender como sujeito, gerir-se, manipular-se, transformar-se, ultrapassar-se como pessoa ou indivíduo entre os outros - seja por cirurgia, terapias, drogas ou virtude estoica. É também o ponto de ancoragem, a testemunha que permite constar, registrar e medir com objetividade desencantada, sinistra ou indiferente, as mudanças, as transformações e as tensões induzidas pela reflexividade social, e o tempo que continua passando no eterno presente do atual". (2011, p.564).

Tal ancoragem, em **PanAmérica**, é claramente observável, na medida em que sua objetividade desencantada redimensiona e instaura esse eterno "presente do atual". Não há um antes ou um depois, mas apenas o movimento contínuo de ação e reação, a dança do tempo-presente, que se inscreve na jornada contínua do narrador e cujo ponto de apoio são os corpos que ele consegue tocar e nos quais esbarra constantemente. Além disso, o *happening* de José Agrippino provoca também um diálogo sinestésico travado entre a narrativa e o corpo do leitor, no espaço-tempo delimitado da leitura.

Outro aspecto enfatizado por Michaud nas produções performáticas, entre as décadas de 50 e 70, quando da eclosão dos *happenings* e das ações corporais que compõem a chamada *body art* é o ressurgimento do espírito dadaísta que aqueceu a contracultura, levando a experiências de fusão entre poesia, coreografia e música. Uma inspiração dadá que traz à pauta, em consonância com toda a revolução sexual e comportamental do período, temas relativos à "orgia, ao excesso, a transgressões ligadas à violência, ao sexo, à regressão e à destruição". (2011, p.562) Todos já encontrados e exemplificados em citações anteriores.

Em **PanAmérica**, tanto a ilógica dadá, quanto a violência - assassinatos, desmembramentos, miséria, prostituição infantil - e tabus da época, como a homossexualidade, são recorrentes. Nádegas brancas e voluptuosas estão à disposição dos acionistas de Hollywood, dos altos oficiais do Exército e do próprio narrador-personagem, além de referências a casais homossexuais no universo das plêiades hollywoodianas. A obra, porém, trata o desejo homoerótico com absoluta naturalidade e objetividade, tal como no caso da fusão dos amantes heterossexuais. Em uma de suas passagens, merece destaque ainda a alusão ao desejo não saciado, com a descrição de reações físicas decorrentes da não completude do ato sexual. Confira-se abaixo:

Quando eu **entrei** no alojamento um soldado adolescente da divisão aeroterrestre estava deitado na minha cama. Eu **me aproximei** da cama onde estava o adolescente deitado de calção e beijei o seu pescoço. Eu **estava excitado** e **sentia o corpo** do soldado adolescente e a sua voz grave e baixa. O soldado sorriu e olhou o teto. Eu **falei baixo** que ele era lindo e o adolescente sorriu novamente. (PAN, p.90).

O adolescente simplesmente surge na cama do narrador-personagem e o desejo é, novamente, apresentado como algo tranquilo e natural, facilmente constatável na repetição das palavras, no sussurro, no sorriso, e em toda uma construção harmoniosa em torno dos dois personagens. A excitação caminha num “crescendo” (vide termos em negrito no trecho), mas, ao invés de ter o seu pico na consumação do ato, ela é contida e realizada na dor de sua latência:

Eu segurei o calção do adolescente e puxei o calção para baixo. Eu abri as nádegas do soldado nu e, deitado numa das camas do alojamento, eu esfregava o meu membro rijo entre as suas nádegas. O soldado escapou dos meus braços e eu fiquei segurando na cama o meu membro que latejava. Eu fui agachado tremendo até o chuveiro e abri a água quente. A água quente do chuveiro caía sobre mim e eu ainda segurava meu membro rijo e latejando. Eu pensei comigo que eu poderia me masturbar, eliminando o desejo e a tensão em que eu me entrava. Eu recolhi os obuses que estavam depositados na encosta do morro arredondado e coberto por obuses e um grande número de obuses era dourado e possuía inscrições de nomes. (PAN, p.90)

Interessante destacar o corte abrupto, apesar da continuidade do léxico da virilidade, que une "membro rijo" e "obuses dourados", "nádegas" e "morro arredondado", a própria latência da excitação com a possibilidade de explosão de grande número de obuses na encosta. Em suma, a projeção da intimidade corporal, em vias de explodir para um mundo exterior onde tudo está prestes a ser detonado. Note-se o transbordamento entre as cenas na narrativa, embora as imagens – adolescente e bomba – não estabeleçam a princípio nenhuma semelhança. O enlace se dá, justamente, na latência, nas entrelinhas, no plano simbólico jogado na narrativa, no salto da justaposição das duas imagens aparentemente contrastantes, cabendo ao leitor capturar – e sentir – a potência do que é represado. No caso do amor homoerótico, encontramos no trecho citado, uma referência velada à repressão exercida pela sociedade sobre o corpo dos indivíduos, repressão ainda bastante forte na época em que a obra surgiu, e que evoca a luta das minorias que, como vimos, torna-se tema frequente dos trabalhos produzidos pela Marginália.

Além disso, **PanAmérica** também aborda temas tabus como a pedofilia e a prostituição infantil. Em certos momentos, a narração denuncia, literalmente, a dimensão do subdesenvolvimento brasileiro. Ao ser convidado por uma menina de dez anos para ir até sua casa, o narrador-protagonista negocia o corpo da garota com a irmã de 15 anos, entra na casa sob o olhar desaprovador da tia da menina, faz sexo com a criança e sai se despedindo de todos. "A menina de dez anos estava na esquina sorrindo e esperando por mim", anuncia o narrador-personagem. A negociação se dá em um dos poucos diálogos diretos de **PanAmérica** e acontece num dos cadernos da menina:

"Função variável - Lugar variável"

"Ah!... você estuda matemática", acrescentei depois de ler o lugar onde eu poderia encontrar a menina de dez anos.

Ela respondeu: "Sim", e sorriu.

(PAN, p.236)

Tanto a irmã mais velha quanto a menina são identificadas pela faixa etária – "menina de dez anos" e "irmã de 15 anos" – que, por sua repetição constante, dimensiona o tabu social. Soma-se a isto, o olhar desaprovador da tia que leva o

narrador a confessar seu constrangimento. A prostituição acontece no quarto, no interior da casa das garotas, sob a convivência da tia, que faz o almoço, e com toda a família na sala, onde estão o pai, a mãe, os irmãos e os avós. Dentro do quarto, a narração é explícita e o ato sexual é construído intercalando a brincadeira sobre a cama - "ela soltava pequenos gritinhos e sorria para mim", "eu e a menina rolávamos na cama"; "depois eu e a menina de dez anos levantamos nus e dançamos no quarto" –, e a descrição crua do ato sexual – "eu introduzi o dedo na vagina úmida da menina de dez anos e senti que era muito apertada". A criança maculada surge em outras partes da obra, na figura de outras meninas, inclusive, uma de sete anos. De uma forma geral, elas encarnam a imagem de um anjo diabólico: "ela movimentava a língua sacudindo os seios pequenos para cima e para baixo". (PAN, p. 238)

A pedofilia é denunciada pelas referências à idade, ao próprio ato sexual e, também, pela indiferença conivente da família, além da imagem inusitada do narrador entrando na sala onde os familiares ouvem outra menina tocar Chopin ao piano. Duas imagens justapostas que geram um contraste: a menina que se prostitui em oposição à que toca piano. A situação de miséria é reforçada por outra imagem, ainda na mesma linha de violência e denúncia, referente ao momento em que o narrador deixa o lar/bordel:

Entrei na privada estreita e o negro que morava na privada saiu. Eu fui obrigado a agachar abaixando as calças porque só existia um buraco cheio de água que servia de privada. Eu me esforcei para sair um pouco de merda, mas saí da privada e o negro, que esperava na porta, entrou novamente na privada que era sua casa. Eu montei no muro e olhava o quintal e a menina de quinze anos, que ainda se mantinha de pernas abertas. (PAN, p.239)

A justaposição violenta das imagens, que termina com as pernas abertas da garota de 15 anos – cafetina da irmã e que como ela se prostitui –, dá a dimensão da miséria e, ao mesmo tempo, da hipocrisia que reina no interior familiar. Não se trata, porém, de uma miséria apenas mencionada ou denunciada pelo narrador, que nada tem a ver com ela. Ao contrário, ele usufrui dela, participa da miséria que expõe ao leitor ao avançar pelos cômodos da casa, ao fazer sexo com a criança, ao defecar na latrina. A presença estranha de um negro habitante da latrina nos leva,

evidentemente, a compreender a imagem no seu sentido figurado – um homem que vive "na merda". A narrativa materializa a fala cotidiana por meio de uma situação absolutamente surreal, a de um homem que habita um vaso sanitário.

Temos, portanto, num mesmo plano, a questão do negro miserável e a da prostituição infantil, dando, assim, o tom do nosso subdesenvolvimento aliado à construção surrealista da imagem que engendra uma forte crítica. Uma crítica que se recusa a ser discursiva ou binária. O inferno é materializado, sem qualquer interdição moral e, assim, jogado no rosto do leitor, com todas as suas contradições, incongruências e absurdos.

Em nossas análises até aqui, pudemos observar a construção de várias unidades cênicas que compõem **PanAmérica**. Evidentemente, sabemos de antemão que, por mais que desejássemos, é impossível esgotar a totalidade dessas unidades, trabalhando, uma a uma, sua carga formal, simbólica e alusiva. Podemos, porém, dar uma ideia do modo como elas se articulam no todo da narrativa. Para tal, fundamentais são as contribuições dos teóricos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, em **Mil Platôs**, sobretudo no que diz respeito à construção rizomática da narrativa, dotada de múltiplas intensidades que se manifestam ao longo da obra.

3.2. O corpo narrativo

Deleuze e Guattari, em seu estudo sobre a esquizofrenia e o capitalismo⁸, estabelecem um conceito precioso para nossa compreensão da obra, sobretudo, no que diz respeito à sua composição mosaical: a noção de estrutura rizomática que, longe de obedecer a uma hierarquia vertical e arborizada (com raízes, caules, folhas

⁸ Dois temas, aliás, que nos são caros, na medida em que o próprio autor fez de sua **PanAmérica** um testemunho das transformações promovidas pelo capitalismo tardio nos Trópicos, às quais incorpora os sintomas de sua própria esquizofrenia, que começa a se manifestar a partir dos anos 80. Em **O Anti-Édipo**, Deleuze e Guattari estabelecem uma forte crítica à forma como a psicanálise trabalha com a esquizofrenia. "Como foi possível figurar o esquizo como esse farrapo autista, separado do real e cortado da vida?" e complementam: "ele, que instalava nesse ponto insuportável em que o espírito toca a matéria, e dela vive cada intensidade, consumindo-a?". (2010, p.35)

etc) se desenvolve, tal como a erva daninha, a partir de múltiplas ramificações. Segundo os autores, num "mundo que deveio caos",

o livro permanece sendo imagem do mundo, caosmo-radícula, em vez de cosmo-raiz. Estranha mistificação, esta do livro, que é tanto mais total quanto mais fragmentada. (2011, p.20)

Esse livro caosmo-radícula, explicam, é construído por uma escrita rizomática. Mas voltemos à imagem da erva daninha (rizoma), cuja haste é subterrânea e cujas ramificações se dão de forma caótica. Nela não há nenhuma estrutura verticalizada ou hierárquica; cada uma das ramificações (multiplicidades) se relaciona num mesmo grau de importância com as demais, enquanto todas operam sua expansão de acordo com as circunstâncias e determinações advindas do ambiente externo. Uma ramificação estabelece, assim, conexões com a próxima num sentido horizontalizado, sem obediência a nenhuma lei; não havendo nenhuma hierarquia ou organismo prévio que determine sua forma.

Com essa imagem em mente, voltemos agora a **PanAmérica**. Tal como no rizoma, a narrativa é formada por várias unidades (fragmentos) distribuídas de forma caótica. O que se mantém constante é a errância contínua do narrador-protagonista no interior de uma narrativa marcada pela ampliação gradativa da ilogicidade e da imaginação, num espaço que corresponde a nossa Panamérica: um território não definido na obra, mas que se revela no título e nas referências espaciais (Hollywood, Cristo Redentor, índios bolivianos), como um pedaço caótico e miscigenado do continente americano, todo ele feito de contrastes, conflitos, misturas, choques e encontros sem limitação alguma.

Como explicam Guattari e Deleuze, a literatura em si constitui um agenciamento maquínico, que reúne diferentes multiplicidades compostas de "linhas de articulação ou segmentariedade", "estratos", "territorialidades" e, ao mesmo tempo, "linhas de fuga" e "movimentos de desterritorialização e desestratificação", "velocidades de escoamento", "retardamentos relativos", "viscosidades", "precipitações e rupturas". Nesse agenciamento maquínico

cadeias semiológicas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas etc, colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. Os agenciamentos coletivos de enunciação funcionam, com efeito, diretamente nos agenciamentos maquínicos e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos. (1995, p. 22)

O próprio título **PanAmérica**, por exemplo, indica o agenciamento entre a máquina literária e a máquina engendradora de utopias de Hollywood e da guerrilha latino-americana. A presença de cadeias semiológicas de variada natureza é expressa na obra pela multiplicidade das técnicas utilizadas, que operam uma contínua fusão entre cinema, bricolagem, dança, música, teatro, fazendo com que o livro ocupe diferentes suportes a partir de todo um trabalho de construção dessas imagens e, também, do ritmo da linguagem narrativa.

Segundo os autores, enquanto "pequena máquina literária", o livro estabelece relações com outras máquinas presentes no mundo - como a máquina de guerra, a do amor, a revolucionária etc. Daí que "escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir". (2011, p. 18-19) O que importa, afirmam Deleuze e Guattari, são essas conexões e agenciamentos entre as máquinas, essas multiplicidades postas em evidência que transbordam no jogo rizomático, no interior do livro e, sobretudo, entre o livro e o mundo.

Os autores enfatizam, ainda, que a escrita rizomática eclode nas literaturas norte-americana e inglesa, sobretudo, na primeira. Segundo eles, "tudo o que aconteceu de importante procede do rizoma americano", citando os exemplos do "*beatnik*, *undergroud*, subterrâneos, bandos e gangues, empuxos laterais sucessivos em conexão imediata com um fora". Movimentos, como vimos, que estiveram presentes no caldeirão antropofágico que alimentou a contracultura brasileira. De uma forma geral, os autores apontam que essa literatura, além da inglesa,

manifestaram este sentido rizomático, souberam mover-se entre as coisas, instaurar uma lógica do E, reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo. Elas souberam fazer uma pragmática. É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade (1995, p.49).

PanAmérica faz rizoma com o mundo, reunindo num mesmo plano todas as contradições e oposições que permeiam sua contemporaneidade com suas diversas máquinas. Tudo cabe na obra: a ciência, a política, a guerrilha, Hollywood, as técnicas do cinema, da música, da dança, da performance, da bricolagem, da pintura etc, a violência, o sexo, a amizade, os mitos arquetípicos e os da modernidade. Em suma: não há leis, não há moral, regras ou limites. Tudo pode ser lançado do mosaico e se lançar sobre ele. Trata-se de um caldeirão em efervescência de um "bruxo antropofágico", em que nem mesmo as dicotomias ideológicas nele sobrevivem, já que a guerrilha e o *mass media*, as múltiplas linguagens e técnicas de diferentes sistemas semiológicos ocupam o mesmo plano na horizontalidade desierarquizante da narrativa.

Mas, como se dá o movimento desse rizoma- narrativa?

Segundo os teóricos, o rizoma se expande a partir de duas linhas: uma de segmentaridade que o puxa para a territorialização; e a de fuga, que o faz fugir da organicidade. A expansão do rizoma acontece quando a linha de segmentariedade explode em uma linha de fuga e isso se dá conforme novas conexões que vão sendo estabelecidas com o "fora", o mundo exterior. (1995, p.25)

Em **PanAmérica**, esse duplo movimento também pode ser identificado. As unidades narrativas (cenas, fotogramas, retalhos, colagens, justaposições) estabelecem, cada uma, ao seu modo, conexões com diferentes agenciamentos coletivos. Ao longo da obra, cada unidade pulsa sua intensidade, brevemente territorializada, mas, logo desemboca em outra e mais outra, num processo de contaminação desterritorializante e rizomática. Basta fazermos um apanhado dos excertos analisados até aqui – a batalha dos guerreiros medievais, a cama-teia de Joe DiMaggio, o ataque das borboletas, a dança erótica dos amantes, a comilança, os obuses dourados, a latrina habitada no fundo do quintal para identificarmos essas unidades que se amalgamam em diferentes multiplicidades, dotadas de intensidades sensoriais justapostas, que produzem forte impacto no receptor.

Mas, ao longo de toda a obra, paralelamente à marcha progressiva da ilogicidade desconectiva, as unidades se mantêm igualmente conectadas por meio de uma costura rizomática que, em **PanAmérica**, é tecida por micros transbordamentos que se interseccionam entre as unidades cênicas, como podemos identificar no excerto abaixo, inserido na obra, repentinamente, e que se refere a um

passeio do protagonista com o ator Marlon Brando, na avenida beira-mar de uma cidade qualquer.

O narrador sente um "vento quente soprando do mar" e experimenta o contraste com o "frio e a neblina [que] deveriam sair da terra". Contata-se, no caso, a inversão de uma ordem: "Eu pensava que o calor todos os dias saía da terra, mas naquele dia era o mar que enviava calor" (PAN, p. 252). Na oração seguinte, um casal de camponeses surge:

A camponesa recolhia flores do outro lado da mureta e estava mergulhada na **água do mar** até a cintura. A camponesa e o camponês olharam para mim e me entregaram uma **flor amarela** e grande. Eu apertei a flor na mão espremendo o excesso de **água**, como se fosse uma toalha. Eu disse para a camponesa, que estava do outro lado da mureta mergulhada na água do mar, que a **água** estava quente. A camponesa olhou para mim, ela usava um lenço cobrindo os cabelos, e disse que **água do mar** era quente e que eu sentia frio porque eu estava fora da **água**. Eu concordei com a camponesa, me despedi e me afastei da mureta e da camponesa e do camponês que colhiam flores no **mar**. Eu caminhava na calçada procurando apressar o passo para não pisar na **água que escorria** pela calçada e pelas ruas. Depois eu passei com Marlon Brando na frente do supermercado e perguntei se ele não queria comer alguma coisa. O ator respondeu um não seco e eu entrei no supermercado. Momentos depois eu retornava trazendo um pão doce. Eu parti o pão doce e vi que o pão era recheado com um **creme amarelo**... (PAN, p.205)

Este é apenas um dos vários exemplos de como determinadas imagens e situações são praticamente jogadas no meio da obra, sem lógica ou sentido algum que as defina. Trata-se de uma micro-unidade, absolutamente sensorial (quente/frio, seco/úmido, aroma/sabor, textura da flor/textura do pano, amarelo da flor/amarelo do creme) que promove uma transformação da paisagem - da realista (avenida beira-mar) em surrealista (flores sendo colhidas no mar) – e também seu transbordamento. Temos aí uma conexão entre as máquinas literária e pictórica (o surrealismo), abrindo a perturbação da ordem lógica (linha de fuga), que se insere perfeitamente na ilogicidade crescente entre os blocos narrativos, estabelecendo contrastes e discordâncias gritantes.

Esse mar, onde se pode colher flores, está inserido como um quadro isolado, pregado na parede-narrativa, conforme o protagonista avança em sua errância, ao

lado de Marlon Brando (este também um foco de agenciamentos). O caráter rizomático é também transferido para a água que avança pelas calçadas e pela rua. A própria narrativa é essa água. Além disso, associações são estabelecidas por meio da cor - o amarelo da flor e o amarelo do creme (da cena posterior) transforma-se em cor tátil e gustativa: o tato do amarelo úmido e quente dentro da água no amarelo saboroso e doce do creme. Note-se que essas ramificações entre as unidades se dão a partir de uma construção horizontal, onde cada unidade ocupa o mesmo grau de importância. A narrativa rizomática compõe, assim, um traço que desemboca num outro, permeado por um jogo de proximidade e afastamento da lente cinematográfica, por uma fusão de técnicas, sobreposição sinestésica de imagens, colagens sobrepostas que vão constituindo, a cada instante, novas possibilidades de interação no livro-agenciamento.

Essa costura rizomática, que podemos identificar entre as unidades cênicas, manifesta-se nos 20 blocos que compõem a obra pela tecedura do eu, absolutamente corporal do narrador personagem, sem nenhum fio subjetivo ou psicológico. A construção desse narrador sensorial também metaforiza a expansão do rizoma: ele apenas age e existe em resposta às sensações do mundo exterior e do que acabou de realizar na cena anterior. Nada pré-determina seus atos, nenhum plano, nenhuma ambição; apenas reage a estímulos e, ao fazê-lo, provoca outros. Toma decisões, como diretor cinematográfico, ao sabor dos obstáculos e problemas que surgem; entra na guerrilha sem saber de que lado está ou se pretende nela permanecer e, da mesma forma, torna-se um combatente da guerra apocalíptica, reagindo ao acaso dos embates do exército inimigo.

O narrador de **PanAmérica** revela-se livre de qualquer destino definido ou já traçado. Tem memória curta, que apenas "compreende o esquecimento como processo", identificando-se, assim, com o "rizoma coletivo, temporal e nervoso", que corresponde à própria construção rizomática da narrativa. (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p.35) Como explicam os autores:

os indivíduos são todos intercambiáveis e se definem somente por um estado a tal momento, de tal maneira que as operações locais se coordenam e o resultado global se sincroniza independente de uma instância central. (2011, p.37)

Enquanto "indivíduo intercambiável" pelo fora e, também, "definido pelo estado a tal momento", o narrador-protagonista de **PanAmérica** nunca é estável, na medida em que sua existência se fundamenta na fruição sensorial do instante, em consonância com a exterioridade que o cerca.

O que se impõe na narrativa é o movimento vertiginoso que a tudo engloba e a manifestação dessa carne que a tudo contamina. Assim, os corpos se apresentam para serem fruidos, amados, tomados, amassados, desmembrados e até assassinados. A narrativa abarca essas desterritorializações, obedecendo ao aceno (plano de fuga) das multiplicidades, que, ao mesmo tempo, estão territorializadas no agenciamento-livro e na contínua errância do narrador-personagem que experimenta – e materializa – a intensidade em cada das unidades constituintes da obra.

Isto posto, interessa-nos, agora, tentar compreender como as multiplicidades que objetivam a desterritorialização do rizoma, a organicidade e ao mesmo tempo a dissolução do organismo, podem levar àquilo que Deleuze e Guattari conceitualizam como "corpo sem órgãos":

O corpo sem órgãos não é um corpo morto, mas um corpo vivo, e tão vivo e tão fervilhante que ele expulsou o organismo e sua organização (...) O corpo lento sem órgãos é um corpo povoado de multiplicidades. (2011, p.56-57)

O corpo sem órgãos, explicam os autores, não corresponde a um corpo original, tampouco a uma totalidade perdida. O corpo sem órgãos é "o corpo sem imagem", o plano que servirá de superfície "para o registro de todo o processo de produção do desejo". O corpo sem órgãos é o ovo, "atravessado por gradientes que marcam os devires e as passagens".

Um aceno dessa instância surge, de forma muito bem humorada, em **PanAmérica**, a partir da imagem do ovo cósmico, definido pelo narrador como a causa das perturbações lógicas na narrativa. Acompanhemos, agora, uma dessas perturbações, sob o ângulo da composição rizomática:

Quando eu saí do cinema a bilheteria encerrada na caixa de vidro **suava** escorrendo **suor** pelas mãos, pernas e cabelos. Um homem de terno caído na calçada **murchava** escorrendo **suor** de seu corpo. Eu comecei a **suar** e as minhas calças e camisa estavam pregadas no corpo e uma **poça de água** cercava os meus pés. O homem

estava **murchando** dentro do terno e a **água que escapava** do seu corpo **escorria** para a rua. A névoa amarelada e transparente permanecia imóvel nas ruas iluminadas e eu continuava **suando**. O homem caído à minha frente estava completamente **murcho** e a pele e o terno cobriam os ossos. As minhas pernas dobravam e eu caí de costas. (PAN, p.240)

A bilheteria, dotada de mãos, pernas e cabelos, suave. "Um homem de terno caído na calçada", por sua vez, murchava e se diluía. O próprio narrador protagonista teme sua dissolução: "uma poça de água cercava os meus pés". Após observar a dissolução alheia e sentir o calor, começa então a sua: ela contagia as ruas e atinge o narrador que cai de costas. "No céu, uma pequena névoa amarelada e transparente" é o único elemento que não escorre na narrativa, a água escapa e murcha tudo e a todos. Na sequência da descrição dessa tela surrealista, surge, de repente, a figura de um Tarzan dos trópicos: "Tarzan rolou no chão levantando pó e lutando furiosamente". (PAN, p.240) Algo absolutamente ilógico e contrastante com a imagem já delirante que a antecede, mas a finalidade de tudo isso fica clara: o derretimento da bilheteria e dos homens X a explosão de energia de Tarzan, rolando e lutando do chão, numa conexão que só se torna possível por meio das técnicas de fusão utilizadas no cinema (bilheteria); o Tarzan pode rolar, afinal, ele é o Tarzan das telas, como se todo o cinema tivesse derretido, e ele e sua fera se encontrassem livres no interior de um espaço que é, ao mesmo tempo, solo/real e tela/ficção:

Numa placa vertical a fotografia de dois metros de altura de uma **pequena multidão excitada** observando a luta. A **multidão da fotografia de dois metros de altura e dez de largura** mantinha estática os sorrisos e a excitação e todos observavam imóveis e atentos a furiosa luta de Tarzan rolando no pó. Tarzan se agitou e os músculos das suas costas e de seus braços ficaram tensos. Tarzan rolou como se estivesse segurando uma fera, reteve os vigorosos braços a forma vazia, e rolou levantando o pó e urrou heroicamente debatendo-se no solo (PAN, p.240).

Uma multidão, em uma fotografia gigantesca (ficção ou realidade?) observa - estática – a luta de Tarzan e os seus movimentos corporais. O jogo de oposições cria a tensão e a expectativa: pequena multidão excitada x fotografia estática de dois metros de altura e dez de largura; todos imóveis observando x Tarzan que se

movimenta; o homem selvagem, o rei das selvas, de dorso musculoso e braços tensos, detém uma fera e urra. Ele espetaculariza a força do selvagem sobre a natureza (fera) em sua dança (espetáculo), ao mesmo tempo em que se contrapõe ao derretimento do narrador-protagonista, o homem não-selvagem da cena, e à imobilidade da multidão na foto gigantesca.

A multidão adquire, a seguir, voz e conversa ruidosamente - "ouvi as frases interrompidas por um zumbido da boca e da língua" –, são "homens, mulheres, crianças e velhos" que compõem a fotografia, que agora ganha corpo e vida:

O rosto e o corpo formavam uma placa bidimensional e depois a boca sorria e apareciam os dentes brancos e gengiva vermelha. (PAN, 241)

Mas, o vento chega, agitando, também, a estática névoa amarela do início da cena. Tal como o calor/suor capaz de dissolver os homens, a força do vento substitui o suor como elemento desagregador, a dissolver, desta vez, as imagens e também a confundi-las:

O preto do cabelo escorria na direção do vento, e o vermelho das gengivas manchava os dentes e o rosto. As figuras dos homens, mulheres, crianças e velhos que se encontravam no parque aumentaram de tamanho levadas pelo vento, e os traços apareciam confundidos e dissolvidos (PAN, 241).

A violência do vento é tamanha, que essas imagens acabam se misturando até chegarem a uma composição indefinida entre o dentro e o fora, o animado e o inanimado: "a multidão se confundia dissolvida no parque em várias cores". E, após esse amálgama/colagem de contornos variados, surge a chuva. Uma chuva de corpos:

Era uma chuva de homens, mulheres e crianças que caíam. Eu me aproximei de uma criança que havia caído de cima do prédio e essa criança parecia uma boneca de pano, e o som que ela produziu ao bater na laje foi o de uma boneca de pano. (PAN, p.242)

Então, de bidimensionais, as imagens passam à tridimensionalidade. A partir da paisagem constituída por uma bilheteria, em dissolução, filme do Tarzan, homem caído no chão e cartaz de uma multidão no parque, a narrativa se apropria das sensações térmicas e constrói um movimento que nos remete ao próprio processo natural da chuva, do suor e do vento, que passam a ser canais de transmutação entre inanimado e animado, e vice e versa. Do suor (calor) evaporado, no caso, dos homens diluídos, temos um processo anunciado pelo vento: a chuva dos corpos. Uma chuva que nos faz voltar aos movimentos iniciais de Tarzan, ao controle mágico do selvagem sobre a natureza, que é desvirtuado por **PanAmérica**, permitindo-nos associar a dança da chuva do indígena à luta heroica do Tarzan mitificado pelo cinema. Uma operação de fusão que enriquece a ambos e os redimensiona num novo espaço ritualístico: o da própria narrativa.

Ressalte-se a dimensão do movimento de construção da imagem e o modo como um mito se transmuta em outro, religando o mito do indígena ao mito cinematográfico, cuja operação aciona uma verdadeira máquina de transmutação de corpos: papel (foto) em corpos (multidão) e corpos em plástico (boneco), num movimento que redonda numa dança/colagem sensorial, assegurada pela repetição das palavras, pelo suor, vento e chuva, cujo efeito é ora de dissolução, ora de unificação sob o influxo de uma enorme força ritual. Neste ponto, em meio a tantas metamorfoses, **PanAmérica** tenta encontrar uma justificativa para todo esse processo:

Eu pensei que aquelas perturbações poderiam ter origem no ovo frito cósmico. (PAN, p.243)

Uma imagem, evidentemente, que nos remete aos ovos do surrealista Salvador Dali, o mais *pop* dos pintores contemporâneos, adorado por astros de rock e de Hollywood, um pintor que, como poucos, fez do seu personagem um produto do *mass media* e caiu no gosto popular. Os ovos de Dali, no entanto, nos abrem para essa dimensão uterina, de constantes partos e nascimentos - seja o Sol que nasce dos ovos partidos; seja o ovo uterino de onde brotam novas civilizações.

Evidentemente, o ovo frito cósmico não é o corpo sem órgãos, até porque, como explicam Deleuze e Guattari, o corpo sem órgãos não tem imagens. Além

disso, na narrativa, o ovo frito cósmico surge e, depois, ocorre a referência a um peixe cósmico. Em **PanAmérica**, o ovo frito cósmico apenas acena para essa instância capaz de promover o caos e possibilidades de vários devires, desterritorializações e transformações. Uma instância propulsora de multiplicidades latentes, isentas de qualquer lógica. Sua presença apenas permite vislumbrar essa dimensão sem órgãos em que está em movimento, essa representação corpórea (sem que isso se constitua num organismo) do plano de consistência onde se ancoram todos os devires da narrativa. É por causa do ovo cósmico que todas as perturbações estão ocorrendo, explica o narrador:

Nós três vimos milhares de minúsculas cabeças na multidão sendo iluminadas por uma luz branca e todos olhavam em pânico para cima do prédio em que nós estávamos. Eu disse para Burt que o ovo frito cósmico, semelhante a uma galáxia, deveria estar passando e que a multidão apontava para o ovo frito cósmico, que irradiava uma luz branca e produzia um som grave e que aumentava. Eu, Burt Lancaster e o policial do Departamento de Ordem Política e Social procurávamos nos estender na janela e olhar para cima; mas o ovo frito cósmico passava atrás do prédio em que nós estávamos e nós só vimos uma parte da luminosidade branca que deveria ser a clara do ovo frito cósmico. (PAN, p.243)

Vale frisar que este aceno do ovo frito cósmico é dado no penúltimo bloco do livro, antes do capítulo derradeiro. O ovo cósmico, portanto, acena para a dimensão de um espaço de devir do ato criador. "Devir", segundo os teóricos franceses, não implica imitar, muito menos identificar, tampouco corresponde a "instaurar" ou "produzir uma filiação" com alguma coisa. Devir é compreendido como uma linha de fuga, uma porta da desterritorialização. É através desses devires que a haste do rizoma escapa da organicidade. O devir é o movimento que vai preencher o corpo sem órgãos da multidão. Trata-se, na palavra dos autores, do "vasto domínio das simbioses que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes". (1995, v.4, p. 19)

O devir diz respeito, também, à perturbação da ordem da maioria - compreendendo-se por maioria o homem-branco, adulto-macho. Em suma, a imagem do homem instituída como majoritária, a partir da qual se operam as categorizações das minorias. Assim, os devires, que se estabelecem, em

comparação com essa imagem são sempre devires minoritários: o devir-animal, o devir-mulher, o devir-negro, o devir-criança. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, v.3, p.50). Segundo os autores, "escrever é atravessado de devires". Daí que todo escritor "é um feiticeiro porque vive o animal como a única população perante a qual ele é responsável de direito" (2012, v.4, p.21). E já que o ovo frito cósmico passou pelos céus de **PanAmérica**, sigamos com os devires da obra.

3.3. O corpo no devir

Dentre as metamorfoses dos corpos presentes em **PanAmérica**, nada é tão chocante quanto as mutações operadas nos personagens Marilyn Monroe e Joe DiMaggio. Bastante conhecidos do grande público, são ambos ícones da cultura norte-americana globalizada – ela, uma das maiores vedetes hollywoodianas; ele, um dos mais famosos jogadores de beisebol norte-americano – apresentados ao mesmo tempo com suas características no âmbito privado, tal como surgem nas colunas da imprensa, e também desmitificados, ao assumir corpos novos e desconhecidos. Assim como na vida real, eles também se casam na obra, e DiMaggio, um ciumento inveterado, agride a frágil Marilyn, sequestrando-a ou correndo atrás a dela a todo momento. Ocupam, deste modo, um espaço mítico no *hall* das estrelas do *mass media*, mas também dele se afastam, num processo que os aproxima da vida ordinária das pessoas comuns. Por fim, assumem uma outra condição: os mitos de Hollywood adquirem a energia arquetípica dos mitos ancestrais, no caso, a Grande Mãe/ Marilyn e o Guerreiro/Leão/DiMaggio.

Em **Cultura de Massas do Século XX: neuroses**, Edgar Morin aponta que, com o progresso da cultura de massas, sobretudo da imprensa de massa, as estrelas de cinema - e podemos incluir DiMaggio na constelação – que já haviam sido promovidas a divindades, passaram por um novo processo: "de inacessíveis e sublimes, elas desceram à terra" e começaram a participar da vida cotidiana dos pobres mortais. Adquiriram assim uma dupla existência, a de seres sobre-humanos, pelo papel que encarnam no Olimpo do *mass media*, alimentado-os inclusive pela

imprensa, e a de seres comuns, que têm sua vida privada devassada também pela imprensa de massa, interessada em extrair dos grandes astros a sua "substância humana" para, deste modo, poder identificá-los com a multidão. Segundo Morin, esse novo Olimpo é "o produto mais original do novo curso da cultura de massas", porque os "deuses" começam a ser "magnetizados no imaginário e no real", até se tornarem modelos de imitação, personas dotadas de uma dupla dimensão: mítica (o mundo da projeção) e humana (o mundo da identificação). (1997, p.106)

Assim, as vedetes – Marilyn inclusa no glamoroso *hall* – dominam a cultura de massa, estabelecendo comunicação direta com os seres comuns e sem brilho, por meio da projeção e da identificação: os grandes deuses de mídia realizam "os fantasmas que os mortais não podem realizar, mas chamam os mortais para realizar o imaginário". (1997, p.107) Tornam-se, deste modo, "condensadores energéticos da cultura de massa", porque ao mesmo tempo em que permitem ao público se comunicar com a natureza divina do Olimpo ao qual pertencem, dão origem a uma nova classe de eleitos, que se imiscui na vida cotidiana de cada um, diferenciando-se do espaço fechado e inacessível da alta burguesia e das aristocracias do passado. A plêiade de estrelas do *mass media*, segundo Morin, é mais mitológica do que a das sociedades aristocráticas, apesar de mais próximas do dia-a-dia da humanidade, impondo-se como modelos de "autorealização da vida privada":

Eles [os olímpianos] fazem os três universos se comunicarem: o do imaginário, o da informações, o dos conselhos, das incitações e das normas. Concentram neles os poderes mitológicos e os poderes práticos da cultura de massa. Nesse sentido, a sobreindividualidade dos olímpianos é o fermento da individualidade moderna. (1997, p.109)

Explica o autor que, como toda cultura, a de massa elabora suas normas e seus modelos, e sua eficácia reside no fato de esses modelos "corresponderem às aspirações e necessidades" da vida cotidiana. Marilyn Monroe e Joe DiMaggio incorporam, portanto, no interior do *mass media*, projeções e identificações, ao se imporem como "fermentos da individualidade moderna" e como possibilidades de devir. No caso específico de Marilyn, o devir-mulher passa por toda uma transformação do imaginário feminino no cinema e, sobretudo, do corpo da mulher na contemporaneidade.

Em *Telas, O Corpo do cinema*, o historiador e jornalista Antoine de Baecque, ex-redator chefe do **Cahiers du Cinéma** e atual do **Libération**, explica que o corpo surge nas primeiras telas do cinema sob o signo do burlesco e do monstruoso – o corpo dos grandes criminosos e de suas vítimas, dos estragos causados pelo alcoolismo e, também, da pornografia da *Belle Époque*. Essa primeira etapa é calcada numa representação corpórea nos moldes do circo, do parque de diversões, de toda uma concepção de espetáculo com cambalhotas e rupturas da linearidade, povoadas de acrobacias, mímicas, teatro e dança. Somente com o advento dos estúdios é que passa a haver uma beleza corporal mais padronizada. Temos, nesse período, o surgimento da mulher fatal, a *vamp*, a mulher dominadora, de destino trágico, esculpida pelo poder "de vida e morte". Após a I Guerra, em meio às promessas do "sonho norte-americano", a *vamp* vai sendo substituída pela sucessão de divas. Estas, por sua vez, serão substituídas pelas *pin-ups*, o sonho dos soldados durante a II Guerra Mundial, com suas poses e ingenuidade abrasiva. Como explica o autor,

O sonho da primeira guerra foi uma mulher-diabo, mulher-desejo, fatal, exótica, sofisticada. O da segunda, uma boa mocinha bochechuda e de nádegas enormes, própria ao *American way of life*, nascida da saudável excitação dos estudantes e dos militares (2011, p.493).

Entre os anos 40 e 50, a onda do *pin-upismo* determinou a pose feminina nas telas e nas fotografias. É, nesse contexto, que a personalidade marcante de Rita Hayworth, a *pin-up* por excelência, alarga o bom mocismo de seu tempo e prepara o terreno para o advento de Marilyn Monroe, que passa de "cativante loura idiota", no início da sua carreira, a diva mundial. Marilyn surge, portanto, num momento em que a imagem da mulher dominadora e devastadora havia sido substituída pela sexualidade glamourosa, compondo o Olimpo explicitado por Morin, com seu halo de fragilidade e inocência carregada de sensualidade. É este corpo, que preenche os sonhos das mulheres e dos homens, em todo o mundo, que será substituído pela beleza natural das atrizes da *Nouvelle Vague*, que se recusam às poses, aos estúdios e às convenções plásticas de Hollywood. Elas instituem o corpo da mulher tal como é: um corpo que passa a se tornar "a prova de verdade do cinema". (DE

BAECQUE, 2011, p.498)

Essa pequena retrospectiva é importante para iniciarmos nosso mergulho nas mutações de Marilyn Monroe, porque essas dimensões todas do feminino perpassam sua construção na obra. Marilyn Monroe está fortemente presente, em **PanAmérica**, num misto de *pin-upismo* e diva cinematográfica, com suas poses, sua ingenuidade e fragilidade cercada de *flashes* e da multidão:

Marilyn estava sendo filmada e fotografada por um grande número de repórteres, que corriam na margem do canal. Marilyn mantinha a cabeça elevada, o corpo ereto e segurava com a mão esquerda as rédeas douradas presas ao golfinho que puxava o seu barquinho, semelhante a uma biga grega. (PAN, p.49)

Marilyn faz pose, está rodeada de golfinhos em seu barquinho no interior de um parque, sendo vista e apreciada pela multidão. Esse aspecto *pin-up* é reproduzido ao longo da narrativa: Marilyn sorri, brinca com o narrador-protagonista, faz dezenas de poses para a câmera, é levada aqui e ali, anda no Jaguar do narrador, foge das multidões. Sua fragilidade e delicadeza são constantemente trabalhados na sua caracterização, e anunciam o encantamento do olhar do narrador sobre ela:

E o seu profundo orgulho e desprezo por aqueles que a admiravam de baixo se transmitia para mim, e eu e ela continuávamos subindo as escadas conversando a respeito da casa que nós iríamos comprar, e eu me sentia seguro e Marilyn Monroe era a mulher que eu desejava profundamente para mim, e que todos desejavam e ela me pertencia. (PAN, p. 59).

Todos desejam Marilyn, mas ela pertence ao narrador. A "condensadora energética" dos desejos masculinos vai se casar com o protagonista, é a mulher que ele deseja e ama. Mas, essa mesma atriz vai se fundindo, ao longo da narrativa, com os contornos e traços próprios de uma mulher de carne e osso. Vale lembrar que apenas por meio de Marilyn conseguimos conhecer um pouco da interioridade do narrador. Sua paixão só se manifesta quando ela está presente:

E eu repeti para ela que **meu amor era eterno**, e que eu não a conhecia. Ela continuava suplicando numa voz fraca que eu repetisse que **eu a amava muito**, e eu repetia, caminhando no escuro e transportando o seu corpo nu nos meus ombros, que **eu a amava muito**. (PAN, p.45)

Note-se, aqui, a paixão metaforizada pela declaração repetida de um amor eterno e intenso, associado à leveza e fragilidade (voz) do corpo nu da amada, transportado pelo narrador amante por um caminho escuro e incerto, como todo amor, a contrastar com a pele e os cabelos brancos de Marilyn, que brilham na escuridão. A essa dimensão encantatória, que permanece viva ao longo de toda a obra, no olhar do narrador sobre a heroína, acresce-se a construção da fisicalidade de Marilyn. Um corpo que vai ganhando, progressivamente, as formas de uma mulher normal e, até mesmo, formas exageradas, que não pertencem à atriz. Em determinados momentos, inclusive, surge uma Marilyn cheia de defeitos: com um dos seios murcho ou um corpo volumoso e cheio de dobras.

O seu corpo era muito gordo e a gordura formava grandes dobras e volumes na barriga, nos seios e nas coxas (PAN, p.53).

Essa Marilyn humanizada, namorada do narrador protagonista, caminha com ele debaixo da chuva, faz amor em uma escada no cinema e até mesmo em uma cama com duas baratas ao lado. Trata-se de uma Marilyn que come, que foge da multidão em busca de paz. Uma Marilyn que morre (mas depois retorna) e vai ganhando a dimensão cotidiana de uma mulher mais próxima da mulher real. Ela é, sobretudo, uma mulher sexualizada que, a partir do 5º bloco, como já vimos, vai experimentar sua sexualidade e desfrutar das energias do narrador protagonista. Esse idílio amoroso, porém, será interrompido por uma ameaça: a inserção do oponente Joe DiMaggio na narrativa.

Com todos os símbolos fálicos e viris de um herói mítico, DiMaggio, ao contrário de Marilyn, entra na obra, mas, só depois de muita luta, é que sua natureza humanizada efetivamente se impõe. Vejam como DiMaggio é apresentado:

A multidão se levantou e todos cantaram o hino da chegada de

DiMaggio. O herói DiMaggio, de capacete dourado, brilhava ao sol e o atleta agigantou a sua foice de prata e a sua capa de seda vermelha. DiMaggio mantinha a cabeça elevada e era levado sobre o palanque por dez negros eunucos. DiMaggio abaixou a foice de prata e as trombetas e os tambores cessaram e em seguida a multidão finalizou o hino e deu um hurra! (PAN, p.84)

Aqui, o personagem aparece com toda a sua estatura heroica de jogador de beisebol; sua força de atleta é elevada à enésima potência e envolta em símbolos que anunciam a chegada de um grande guerreiro: capacete, foice, capa, carregado por eunucos, sob o prelúdio ritualizado das trombetas e dos tambores. Tudo isso identifica em DiMaggio a dimensão da máquina de guerra, concebida por Deleuze e Guattari, como uma máquina de força, que se distingue da máquina do Estado em sua natureza. DiMaggio é a força nômade da máquina de guerra que escapa da organicidade do Estado; suas ações são intempestivas, ele é o oposto da organicidade, é o indivíduo-rei na máxima potência, o chefe e não o governante, o guerreiro e não o homem político. Como explicam os autores, ele se relaciona com

o logos, o filósofo rei, a transcendência da Ideia, a interioridade do conceito, a república dos espíritos, o tribunal da razão, os funcionários do pensamento, o homem legislador e sujeito. É pretensão do Estado ser imagem interiorizada de uma ordem do mundo e enraizar o homem. Mas a relação de uma máquina de guerra com o fora não é um outro "modelo", é um agenciamento que faz com o que o próprio pensamento devesse nômade, que o livro devesse uma peça para todas as máquinas móveis, uma haste para um rizoma. (2011, p.48)

O espaço onde o dionisíaco e o apolíneo se confrontam, onde DiMaggio implanta sua haste, é o ponto de fuga pelo qual a ordem do mundo será perturbada. Após sua entrada triunfal, DiMaggio exerce total perturbação em seu entorno: degola quarenta guardas que ocupam o alambrado, num único movimento de foice, esquarteja os espectadores e elimina os juízes, fotógrafos, repórteres, cinegrafistas. DiMaggio tudo pode, ele é o símbolo da virilidade e da violência desgovernada. Seu falo é imenso – tem dois metros de comprimento. Assim, ele violenta Marilyn Monroe e a sequestra, levando-a em sua arraia gigante, para desespero do narrador-protagonista, cravado de amor pela heroína. Temos, portanto, o tema mítico do sequestro, a força opressora do oponente mais forte, a donzela que é tirada dos

braços do herói. Toda uma construção ficcional, que funde seu plano mítico com os resíduos da indústria cultural, num jogo de oposições surrealistas, tal como podemos observar na saída triunfal do herói:

Os ianques chegaram transportando mísseis-terra e estacaram diante da imensa fogueira extinta de automóveis. Os tanques ligaram os seus gigantescos holofotes e iluminaram com seus jatos de luz a gigantesca arraia que subia para o céu escuro. (PAN, 88)

DiMaggio não precisa de aviões, mísseis-terra, nem de toda a parafernália dos ianques. Sua máquina de guerra é mais poderosa do que o corpo militar do Estado: ele voa numa arraia gigante. É o guerreiro do desde-sempre mítico, sua ordem é extra-humana. É o super-herói revisitado encarnando o arquétipo da virilidade. É o próprio devir-guerreiro carnalizado na narrativa, no comando da máquina de guerra desgovernada e alheia às ordens do Estado. Deleuze e Guattari ponderam que a máquina de guerra, embora não seja uma máquina do Estado, pode, em determinados momentos, ser mantida sob controle por ele. Daí que o personagem do guerreiro está sempre na situação de "tudo trair e de nada compreender". A preocupação do Estado é conservar e controlar essa força que pode colocá-lo em xeque. (2012, v.5, p.15)

Mas, DiMaggio é incontrolável. Ele é o desgoverno no interior da narrativa, o elemento propulsor das explosões da imaginação, o falo gerador de multidões, prenhe de possibilidades caóticas em sua virilidade desgovernada. Tanto que, após uma de suas mortes, (como herói sobre-humano que é, ele sempre retorna), seus testículos cortados são suspensos e exibidos na grande Feira de Nova York. O resultado é bombástico. Diante de Churchill (o homem de Estado) – o "gordo" homem público que tosse e solta "violentos peidos" -, os testículos de DiMaggio começam a latejar e explodem, liberando bilhões de espermatozoides que começam a voar desordenadamente:

A nuvem negra de espermatozoides zuniu no espaço destruindo todos os pavilhões da Grande Feira de Nova York e a multidão em pânico corria pelas ruas na direção da ONU. Os bilhões de espermatozoides formaram um redemoinho negro sobre o lago artificial da feira, e giravam zumbindo a uma velocidade supersônica.

O redemoinho foi-se introduzindo lentamente no lago artificial até desaparecer. (PAN, p.185)

O caos provocado pelos espermatozoides de DiMaggio atinge e dilui a Feira de Nova York e a multidão corre em direção à ONU, símbolo da organização civilizatória e anti-guerra. Da mesma forma, podemos atribuir à guerrilha, que percorre as páginas de **PanAmérica**, essa mesma força anti-estatal da máquina de guerra. E ao próprio narrador-personagem, que escapa de todas as dicotomias ideológicas e exerce sua função militar completamente desligado de qualquer sentido – sendo capaz de trocar de lado, como o guerreiro que trai o Estado – a mesma força que impulsiona para a haste, o plano de fuga, do rizoma. Trata-se de elos que promovem, no interior da narrativa, o agenciamento entre a máquina literária e máquina de guerra do mundo.

DiMaggio também é o plano de fuga, por onde a haste do devir-animal se anuncia. Em um dos duelos com o protagonista, disputas empenhadas na posse de Marilyn, DiMaggio se metamorfoseia, obviamente, no rei da selvas:

DiMaggio se transformou num leão e galopou pesado, saltou sobre mim, e eu me atirei no rio e nadava fugindo do leão que rugia rondando a margem. O leão lançava as patas dianteiras para frente e batia as patas de trás. Eu virei o corpo aterrorizado e nadava de costas olhando o animal feroz que rugia me perseguindo. (PAN, p.173)

As características do leão são detalhadas pelo narrador numa longa fuga da fera, preenchida pelo pavor de ser devorado. E a luta prossegue pelas páginas de **PanAmérica**, como se estivéssemos numa deliciosa sessão da tarde, a assistir um filme de aventuras, com todos os percalços do embate homem-animal e cenas clichês, como a fuga pelo rio e a fera rugindo na margem. Seu fim, porém, é determinado: dentro um Oldsmobile, nos moldes do velho cinema hollywoodiano - a indústria que, além dos mitos, fabrica e vende carros de sonho – o narrador consegue atropelar a fera. Então, por conta do choque, DiMaggio volta à condição de atleta, de jogador de beisebol, recuperando sua humanidade, "cambaleando e gemendo", apertando "contra o pescoço um lenço ensopado de sangue" e "virando

uma garrafa de uísque na boca". No plano humano, a paz entre os dois oponentes é quase possível:

Eu e ele com os braços pendidos junto ao corpo dobramos o joelhos e caímos extenuados. Eu e ele levantamos o braço saudando um ao outro, e depois nos levantamos com o resto de nossas forças e nos abraçamos. (PAN, p.175)

É o fim do primeiro *round* na disputa pelo coração de Marilyn Monroe. Uma disputa que só será dissipada, efetivamente, quando ela se metamorfosear e apresentar toda a força de sua natureza telúrica.

A cena, de forte apelo imagético, pode ser dividida em três partes. A primeira, sob a descrição objetiva de um parto, é pontuada pela dicotomia ação feminina x impotência masculina:

Marilyn Monroe **gemeu** ao meu lado, levantou-se e eu e ela caminhamos apressados na praia. Eu olhei a barriga estufada e redonda e o **rosto, que se contraía de dor**, e Marilyn Monroe retirou o vestido e, por baixo, ela ainda levava a calcinha, e ela arrancou com dificuldade a calcinha e ficou nua abraçada à árvore. Ela **gemia e contraía o rosto**. Eu me aproximei, mas eu não poderia fazer nada naquele instante e se eu soltasse uma frase seria inútil. (PAN, p.237)

A dor de Marilyn, construída pela repetição de "gemeu" e "contraía o rosto", soma-se à consciência do narrador de que nada poderia ser feito naquele instante. A quantidade de detalhes apresentados – descrição da barriga, dificuldade de se livrar da roupa - prolongam a dor da mulher e as dificuldades que é obrigada a enfrentar no momento do parto. Ao mesmo tempo o desespero do protagonista é bem pontuado pela justificativa do narrador, impotente diante da cena: "se eu soltasse uma frase seria inútil". A partir daí, temos a intensificação da dor e a proximidade entre a mulher que dá a luz e a árvore (natureza):

Eu vi a barriga branca e estufada de Marilyn Monroe e ela **apertava a barriga contra a árvore**. Marilyn Monroe se **agarrou ao tronco** com ambas as mãos, apoiou os dois **joelhos na árvore** e permaneceu suspensa e gemendo. (PAN. p. 215)

As reações corpóreas também são minuciosamente descritas e acompanham a tentativa do narrador de participar do parto:

Eu me ajoelhei junto ao sexo dela, que se projetava para baixo, e via que as **contrações** do sexo dela correspondiam ao **ritmo dos gemidos**. No sexo de Marilyn Monroe apareceu a cabeça da criança protegida por uma **membrana**. **Escorria um líquido** e eu procurava amparar a queda da criança quando ela se desprendesse do ventre de Marilyn Monroe. Ela continuou gemendo e realizando um grande **esforço físico** para expulsar a criança. A cabeça esférica protegida pela membrana **brotou rasgando e abrindo o sexo de Marilyn**. Eu uni as duas mãos formando uma concha, pensando que a criança deveria cair naquele instante. Mas ela continuava gemendo e contraindo o ventre para expulsar a criança. Marilyn Monroe contraiu violentamente o corpo suspenso e soltou um grito enquanto a criança escorregava para fora, caindo nas **mãos sujas de sangue e líquido**. Marilyn levantou um pouco o corpo e comeu os figos silenciosamente como uma criança, e depois pediu mais água. Eu trouxe o copo, ela bebeu a água e eu deposei o copo na grama. O parque estava imerso na penumbra e a luz dos postes iluminava as árvores. (PAN, p. 215-16)

Na segunda parte, a beleza do repouso após o parto em meio à natureza - a mulher nua e o homem com as mãos ensanguentadas, os figos e a água, a árvore e a grama – contrasta com a total ausência de menção à criança recém-nascida. Esta, porém, surge, não enquanto unidade, fruto da dimensão arbórea que acaba de ser descrita, mas como multiplicidade rizomática (multidão):

Eu soltei um urro de dor quando **minúsculos fetos** de orelhas triangulares e dentes pontiagudos saíam correndo da fenda aberta da minha barriga. Eu agitei o corpo gritando de dor e a **multidão minúscula** de fetos rosados e transparentes corria arreganhando os pontiagudos e afiados dentes. O ruído de ódio que a **multidão de fetos** produzia correndo no meu corpo e me mordendo formava um grande tumulto, e eu gritei saltando para cima e batendo com as mãos nos **ferozes fetos** que me mordiam. Os minúsculos olhos vermelhos dos fetos brilharam, e eles correram uns por cima dos outros fazendo uma enorme algazarra. Eu bati com as mãos e pisei com os pés os **corpos moles e rosados** de quatro centímetros de altura, e a velocidade e o grande número de **fetos transparentes de dentes pontiagudos** correndo uns sobre os outros e mordendo o meu rosto. (PAN, p. 216)

A multidão de fetos é descrita a partir de repetições de suas características e

de suas ações. Trata-se de fetos (potências de vida) que mordem o narrador, desgovernados, na mais completa desordem. Os fetos materializam a ausência de organicidade e o caráter caótico e transgressor da narrativa. São forças desagregadoras, que mordem e provocam repulsa, com suas "orelhas triangulares", "dentes pontiagudos" e "olhos vermelhos".

Por fim, o terceiro momento do parto de Marilyn anuncia sua metamorfose final:

Primeiro eu vi sair de seus pés nus, que estavam sobre o asfalto da avenida, as **raízes que fraturaram o asfalto da avenida**, as **raízes que fraturaram o asfalto** e se introduziram no solo. Os pés brancos da atriz lançaram **raízes no asfalto** e naquele instante ela soltou um **horrível grito**. Marilyn Monroe agachou sobre os joelhos, abriu as pernas e lançou um **horrível lamento**, e de sua vagina vermelha escapou em grandes hordas o exército de fetos. A multidão minúscula de fetos abandonou o útero de Marilyn Monroe armada de lanças e espadas. (PAN, p. 217)

A cena aterrorizadora e vertiginosa, repleta de verbos de ação, marca a transmutação da Marilyn do *mass media* e mulher em uma deusa ctônica. São os pés da atriz – transformados em raízes, num devir-terra – que rasgam o asfalto. De seu sexo sai um exército de fetos de olhos vermelhos e odiosos. Uma multidão propagadora do caos, que segue atacando a cidade e matando homens e mulheres.

Eu vi o enorme sexo se abrir e surgiu uma esfera vermelha com um orifício no centro. A cabeça vermelha e úmida pulsava violentamente, a esfera vermelha era a ponta do útero de Marilyn Monroe. O útero continuou a pulsar e sair para fora dos gigantescos lábios vermelhos e úmidos, e o útero crescia esférico entre as altas coxas de Marilyn. O imenso útero se abriu no orifício e passou a envolver esfericamente os pés de Marilyn. Eu me encontrava entre as altas coxas de Marilyn Monroe e já estava coberta pela imensa abóbada vermelha que naquele instante envolvia o corpo de Marilyn. O útero de Marilyn continuava a crescer e me envolvia juntamente com o corpo de Marilyn. (PAN, p. 217-18)

O corpo de Marilyn se avoluma de forma gigantesca, e seu útero ocupa o centro da cena, como uma espécie de altar dessa deusa terrível, capaz de engendrar a vida com todos os seus devires de caos e destruição. A representante

do daimonismo, tal como o conceitua Camille Paglia, em **Personas Sexuais**: "o daimonismo da natureza ctônica é o segredo indecente do Ocidente" (1992, p.17). A autora aponta para os "aspectos daimônicos da mulher", que dizem respeito à sua proximidade com as forças ctônicas, um tema recorrente na mitologia e que representa "a incontrolável proximidade da natureza", repudiada pelo contexto civilizatório.

Paglia menciona a contraposição entre os rituais dionisíacos e a cultura apolínea, pontuando que, no caso dos primeiros, forjados em sociedades agrárias ou de caça que dependiam da natureza, a "femealidade era cultuada como um princípio imanente de fertilidade". A Grande Mãe representa uma femealidade que engloba a "ambivalência moral" tanto da criação, quanto da destruição:

O grande adversário de Apolo, Dionísio, governa o ctônico, cuja lei é a femealidade procriadora (...) O dionisíaco é a natureza líquida, um pântano miasmático que tem como protótipo o poço estagnado do útero (PAGLIA, 1992, p.23)

Paglia afirma, ainda, que o cinema trouxe essa dimensão telúrica para as telas por meio da figura da mulher fatal, a *vamp*. Nesse sentido, o vampirismo de Marilyn se revela nos múltiplos dentes dos fetos que saem do seu útero. Um vampirismo que, em última instância se relaciona com o mito da vagina dentada dos índios norte-americanos:

Metaforicamente, toda vagina tem dentes secretos, pois o macho sai com menos do que ao entrar. A mecânica básica da concepção exige ação do macho, mas apenas passiva receptividade da fêmea. O sexo, como uma transação mais natural que social, é pois na verdade uma espécie de drenagem da energia masculina pela plenitude feminina. (1992, p. 24)

Marilyn adquire, na cena, o gigantismo desse poder telúrico, em relação ao qual o narrador é apenas um elemento externo, um espectador passivo, assustado e até sob ameaça de ser devorado. A multidão de fetos arreganha os pontiagudos e afiados dentes, os minúsculos olhos vermelhos brilham, correm uns por cima dos outros. A essa multidão devoradora, segue-se outra ameaça, o tamanho do corpo de

Marilyn, que se transforma, agora, numa gigantesca multidão armada de lanças e espadas: uma máquina de guerra que sai do interior do corpo feminino.

Tal como o jorro de espermas de DiMaggio, Marilyn dá à luz ao caos e não a uma criação organizada. E, ao fazê-lo, liberta a dimensão dionisiaca e ctônica do feminino. Seu devir-mulher se completa, mas trata-se de um devir primitivo, alheio a quaisquer determinações culturais impostas pela civilização apolínea. O devir-mulher em Marilyn é ditado pela corporeidade, pelas relações cíclicas com a natureza e pelo poder devastador e dionisiaco que reside em seu útero, imenso planeta vermelho de carne e umidade.

Nada permanece do *pin-upismo*, e da infantilidade inocente da atriz. Ela, inclusive, é evocada duas vezes na descrição da cena, sem atender ao apelo do narrador. Temos duas construções e concepções de mito justapostas na obra: a Marilyn atriz hollywoodiana, cultuada pela mídia e pela multidão submissa ao poder mitificante da indústria cultural; e a Marilyn deusa ctônica, que nos remete a nossa ancestralidade arquetípica. Ambas podem, evidentemente, fundir-se na construção da bruxa Marilyn Monroe dos quadrinhos, mas a dimensão telúrica do feminino é a que se impõe na narrativa pelo deslocamento do mito Marilyn Monroe.

O contraste entre o telúrico e o *pin-upismo* gera um estranhamento crescente entre ambas as Marylins no que diz respeito às concepções culturais que imperam sobre o feminino. A metamorfose expressa o "esvaziamento do arrebatamento mitológico na sociedade de massas", tal como define Edgar Morin:

a cultura de massa produz seus heróis, seus semideuses, embora ela se fundamente naquilo que é exatamente a decomposição do sagrado: o espetáculo, a estética. Mas, precisamente, a mitologização é atrofiada; não há verdadeiros deuses; heróis e semideuses participam da existência empírica, enferma e mortal. Sob a inibidora pressão da realidade informativa e do realismo imaginário, sob a pressão orientadora das necessidades de identificação e das normas da sociedade de consumo, não há grande arrebatamento mitológico, como nas religiões ou nas epopeias, mas um desdobramento ao nível da terra. O Olimpo moderno se situa além da estética, mas não ainda na religião. (1997, p.118)

É em função da liberação dessa força, esvaziada pelo Olimpo moderno, que as imagens heroicas de Marilyn Monroe e Joe DiMaggio são trabalhadas. Eles

encarnam forças ancestrais e arquetípicas do masculino e do feminino. Forças que, em última instância, revelam-se dionisiacas em contraste com a organicidade da cultura apolínea. Grávidos de multidões, espermatozoides e fetos, eles são máquinas de devires múltiplos, em franca oposição com a organicidade do corpo arbóreo: Marilyn pare multidões e não uma criança. Desencadeiam, assim, a explosão imaginativa da cadeia lógica e dão expressão corpórea às forças caóticas (linhas de fuga) e de desterritorialização que percorrem a narrativa.

Diante da imagem dionisiaca de DiMaggio e de Marilyn – que passa a perseguir o narrador personagem e será confrontada por isso – o narrador, que ocupava a posição de guerreiro da máquina de guerra da guerrilha, sofre o último deslocamento. Com a metamorfose telúrica da amada, ele imerge numa guerra apocalíptica. Podemos relacionar a perseguição dos deuses do caos ao narrador com o papel que ele desempenha na própria manutenção da narrativa. Como vimos anteriormente, cabe a ele o elo que mantém a expansão do rizoma na narrativa. Ele é o "eu" que, com os cambiantes devires que encarna, ainda mantém a unidade entre os vinte blocos que compõem a obra.

No movimento crescente do caos, o narrador também deve ser combatido pelo que representa em termos de organicidade do livro. Sua morte é o ápice da utopia transgressora da linguagem; e o experimentalismo da obra aspira a uma total desintegração de sua organicidade. Tal desintegração se dá no final, com a iminente dissolução da ordem narrativa e também de todo o planeta.

O mundo apresentado, no final da obra, é desolador. Trata-se da mais completa fragmentação:

O grande incêndio de napalm atingiu os últimos ocupantes do bloco flutuante formado por cães e Karl Marx ao longe e era coberto por uma nuvem de fogo. Os dois blocos se encontraram e partiram em quatro pequenos blocos formados de motocicletas, porta-aviões, bicicletas, máquinas de lavar roupa, flechas e espadas (...) Eu olhei para o grande bloco de violinos, do presidente Kennedy, do primeiro-ministro De Gaulle, de Hitler e do reverendo Luther King deslizando através dos outros blocos flutuantes que avançavam para a frente, e esse bloco se imobilizou e passaram flutuando no espaço homens, mulheres, animais, pássaros e peixes. (PAN, p.258)

Agora, não há mais repetições ou elos entre as orações: incêndio de nalpam, cães, Karl Marx, nuvens de fogo se chocam e liberam motocicletas, porta-aviões, bicicletas, máquinas de lavar roupa, flechas e espadas, numa total combustão de todos os produtos da indústria moderna. As unidades cênicas que compunham a narrativa e seus blocos estão soltos, chocam-se uns com os outros, dando origem a outros menores e cada vez mais fragmentados. Em meio a esses blocos flutuantes insinuam-se desvãos intervalares: o entre barthesiano em plena escuridão cósmica.

Então, a Terra surge:

Apareceu a curvatura da Terra, o mar brilhante e azul, as nuvens brancas e as montanhas. A Terra se elevava velozmente aproximando-se. A cidade imersa na bruma, e os edifícios pontiagudos se elevavam transportando-se rapidamente para onde eu estava. E depois eu via as ruas aparecendo através da bruma, os automóveis e as minúsculas cabeças em movimento. E a cidade se aproximava veloz e eu via os vidros dos edifícios. (PAN, p. 258)

A última imagem da obra traz o olhar exterior do narrador sobre a própria narrativa em pleno caos, composta por fragmentos soltos, desencaixados e exteriores ao planeta. A lente cinematográfica inova e anuncia a total subversão da narrativa: não é o narrador que se aproxima da Terra, pelo contrário, é o planeta que se eleva veloz em sua direção. Assim, o narrador, ao livrar-se das brumas do apocalipse cósmico a ponto de poder visualizar a cidade, os edifícios, as ruas, os automóveis e as pessoas, gera uma falsa impressão de queda ou de retorno à organicidade (planeta): não é ele quem está se aproximando da Terra, mas a Terra que está indo veloz em sua direção. Uma queda às avessas, que aos poucos vai se delineando a partir da descrição do que ele é capaz de ver, em meio ao cosmos-caos onde se encontra.

PanAmérica é finalizada, assim, com o narrador prestes a ser atingido pela Terra, um bloco no espaço narrativo, em meio a vários deles libertos pela imaginação caótica de José Agrippino. Uma nova ordem se insinua no *happening* final, fora da obra, no espaço em que o narrador supostamente se salva, quando o leitor fecha o livro.

Mas, o leitor atento vai constatar que foi apenas a testemunha de um Apocalipse ficcional, que o remete novamente ao início da obra, quando o narrador emitia instruções para a filmagem de *A Bíblia*. "Será tudo parte de um filme?"; a narrativa se mantém, assim, em plena suspensão. Obra aberta, obra-cosmos, caósmica, que, mais uma vez, entrega ao leitor a decisão final. A única assertiva que, enfim, podemos fazer é que, se nos reinstalarmos no *happening*, experimentaremos outras intensidades, sempre novas, ainda inéditas.

Considerações Finais

Quase meio século nos separa do lançamento de **PanAmérica** e das questões que impulsionaram suas páginas. Inquietações que, felizmente, não são datadas, porque se movimentam em uma ampla esfera: a da liberdade. As forças do caos, os corpos prenhes de devires, os deuses e mitos da cultura de massas, tudo o que compõe **PanAmérica** está sob o signo dessa força libertária que atua num processo de dessacralização dos poderes que constituem o mundo e, em última instância, a própria narrativa.

PanAmérica nos engaja no *happening*. Um *happening* de corpo e alma, de arte e vida, a partir daquilo que diz sem dizer.

PanAmérica atíça o olhar. Sua lente hiperbólica e sensorial nos ensina a ir além das dicotomias de qualquer espécie: ideológicas, estéticas, comportamentais. Um olhar capaz de esvaziar os poderes que sufocam as energias do imaginário. Um olhar voraz que se apropria da imagem não para encerrá-la numa torre de marfim, mas para liberar as intensidades de uma possante imaginação criadora.

PanAmérica desnuda o escrever. A despersonalização que opera nos personagens nos ensina a democratização do jogo criativo, onde autor e leitor estão engajados num mesmo processo lúdico. Uma narrativa que se consiste em abrir caminhos e não em fechá-los. Uma escrita inquieta que não se conforma em ser apenas livro, precisa ser cinema, música, foto, dança, quadrinho.

PanAmérica penetra fundo no sentir. O erotismo inunda tudo, sem travas, e abre os corpos e as mentes, escorrendo pelas variadas técnicas de múltiplas formas de expressão; destitui o poder autocrático dos signos em seu voo anárquico, tecendo o ritmo e a expectativa ante ao imprevisto, engajando o leitor numa experimentação sensorial da narrativa. E, de quebra, permite o acesso à fruição de desejos contidos e inacessíveis.

PanAmérica movimenta o criar. Uma criação alada, liberta de quaisquer imperativos, que se afirma como vida na sensorialidade que propulsiona e no compromisso experimental que transcende o suporte em que pulsa, vibrante e solto.

Uma concepção de arte-vida em busca da vida na arte, que a liberta e se impõe como um convite de fruição do instante, onde a vida é e se afirma.

E, sobretudo, **PanAmérica** é uma didática de leitura. Seu *happening* é um pulsante caminhar pela tessitura ora porosa, ora áspera, da narrativa. Uma festa de mortais projéteis verbais. Um circular indiferente e irônico pela guerrilha. Um deitar-se ao lado das estrelas do Olimpo midiático e cinematográfico. Um escorregar por entre os vãos do ilógico e do *non-sense*, para descobrir que a literatura é um caosmos, repleto de devires, e também um querer ser, sem jamais ser, em cada uma das possibilidades de ser.

Poeta do caos, bruxo do Embu, guru do Tropicalismo, demiurgo e tantas outras definições que, esperamos, ainda estão por vir, todas valem para José Agrippino.

Aqui, arriscamos apenas o nosso sopro contra a nuvem que paira sobre **PanAmérica**. O grande *happening* permanece flutuando no caosmos literário, com sua latência transgressora, rumo a uma deliciosa utopia: o dia em que, efetivamente, suas intensidades puderem pousar nas páginas da crítica e também, por que não, nas salas de aula, provocando seu curto-circuito nas cercas elétricas que azeitam nossa docilidade superciliosa e bem comportada.

PanAmérica e José Agrippino ainda estão aí, por descobrir, à espera da ousadia de nossas caravelas de sonho e liberdade.

Referências bibliográficas

Obras de José Agrippino de Paula

DE PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. 3ª ed. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.

_____. **Lugar Público**. São Paulo: Editora Papagaio, 2004.

Obras sobre José Agrippino de Paula

BEAUVAIS, Yann. *A gente saía de manhã sem ter ideia*. In: **Lugar Comum. Rio de Janeiro**: LABTeC/ESS/UFRJ, n.28, maio-ago 2009. Disponível em: < <http://bit.ly/1y6hxrl> >. Acesso em 10 jun 2014.

BENTO, Carlos Henrique. *Pan e latina América: o delírio épico de José Agrippino de Paula*. In: **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.12, n.1, jan./jul., 2008. Disponível em: < <http://bit.ly/1ounLPM> >. Acesso em: 10 jun 2014.

CASTANHEIRA, Daniel Fernandes. **O lugar público de Agrippino. Trânsito e espacialidade na cidade-qualquer**. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://bit.ly/1ounU5K>. Acesso em: 10 jun 2014

CUNHA, Juliana Andrade. **Sujeito e cultura na virada dos anos 60**: contribuições para o debate a partir de PanAmerica epopéia de José Agrippino de Paula. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

DE MORAES, Felipe Augusto. **A arte-soma de José Agrippino de Paula**. 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-04082009-222835/pt-br.php> >. Acesso em 10 jun 2014.

HOISEL, Evelina. **Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas**. Bahia: Civilização Brasileira, 1980.

MADAZZIO, Irlainy Regina. **O Voo da Borboleta**: A obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-04082009-222835/pt-br.php> >. Acesso em 10 jun 2014

MORRE o escritor e cineasta José Agrippino de Paula. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 6 jul. 2007, Suplemento Cultural. Disponível em: < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,morre-o-escritor-e-cineasta-jose-agrippino-de-paula,16199> >. Acesso em: 10 jun. de 2014.

VELOSO, Caetano. Um irracionalista radical. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 16 dez. 2001, Ilustrada. Disponível em: < <http://acervo.folha.com.br/fsp/1984/12/16/21/> >. Acesso em: 10 jun. 2014.

Bibliografia Geral

ARMSTRONG, Nancy. *A moral burguesa e o paradoxo do individualismo*. In: MORETTI, Franco (org). **O Romance: A Cultura do Romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BANHAM, Peter Reyner. *Veículos do Desejo*. Tradução comentada de Luiz Florence. **Revista Veneza**, 25 fev. 2001. Disponível em: < <http://revistaveneza.wordpress.com/2011/02/25/veiculos-do-desejo/> >. Acesso em 10 jun. de 2014.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermiro, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

_____. **O Prazer do Texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIM, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Traduções de Maria Luiz Moite, Maria Amélia Cruz e Manuel Aberto. Lisboa: Relógio d'água, 1992.

BRETON, David Le. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Tradução de Marina Appenzeller. 6ª ed. Campinas: Papirus, 2013.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CANETTI, Elias. **Massa e Poder**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

CARDIM, Leandro Neves. **Corpo**. São Paulo: Globo, 2009.

CHOMSKY, Noam. *Estou com os manifestantes do Brasil*. **Canal Ibase**, 18 jun 2013. Disponível em: < <http://www.canalibase.org.br/chomsky-estou-com-os-manifestantes-do-brasil/> >. Acesso em 10 jun. de 2014.

CORREA, José Celso Martinez. Rio de Janeiro: **Revista Civilização Brasileira**, v.20, 1979. Entrevista concedida a José Arrabal.

_____. **O Rei da Vela: Manifesto do Oficina**. In: **O Rei da Vela**. São Paulo, 1967. Programa do espetáculo. Disponível em: < <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/o-rei-da-vela-manifesto-oficina#sthash.5sonlURw.dpuf> > Acesso em: 10 jun. de 2014

DE BAECQUE, Antoine. *O corpo do cinema*. In: CORBIN, Alain et al (org). **História do corpo: as mutações do olhar**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 4ªed. Petrópolis: Vozes, 2011

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1**. Tradução de Luiz B.L.Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2.** 2ª ed., v.1. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, v.1, 2011.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2.** 2ª ed., v. 3. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2.** 2ª ed., v.4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2.** 2ª ed., v.5. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DOWBOR, Ladislau. **A Formação do Terceiro Mundo.** 15ª edição revista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995. Disponível em: < <http://dowbor.org/blog/wp-content/uploads/2012/06/2002-ftm-revis%C3%A3o-nova.doc> >. Acesso em: 10 jun 2014.

_____. **Formação do Capitalismo no Brasil – Ensaio Teórico.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 2010. Disponível em: < <http://dowbor.org/blog/wp-content/uploads/2012/06/formcap1.rtf> >. Acesso em: 10 jun 2014.

_____. *Hannah Arendt, além do filme.* Site Ladislau Dowbor, ago 2013. Disponível em: < <http://dowbor.org/2013/08/hannah-arendt-alem-do-filme-agosto-2013-3p.html/> >. Acesso em: 10 jun 2014.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália Alegoria Alegria.** 4ª ed. Cotia SP: Ateliê Editorial, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder.** Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

GÁSPARI, Hélio. **A Ditadura Envergonhada.** São Paulo, Cia das Letras, 2002.

HOBSBAWM, Eric. **Tempos Fraturados: cultura e sociedade no século XX.** Tradução de Berilo Vargas. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960 / 70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Disponível em: < <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/impressoes-de-viagem/> > Acesso em: 10 jun 2014

HORKHEIMER, M., e ADORNO, T. W. **Dialética do Esclarecimento**: Fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 19857.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Cultura-Mundo**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

MICHAUD, Yves. *O corpo e as artes visuais*. In: CORBIN, Alain et all (org). **História do corpo: as mutações do olhar**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 4ªed. Petrópolis: Vozes, 2011

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 9ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

PAGLIA, Camille. **Personas Sexuais**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

PAZ, Octavio. **O Arco e A Lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Os Filhos do Barro**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SANCHES, Aline. **Máquinas, corpo sem órgãos e pulsões**: um diálogo entre o Anti-Édipo de Deleuze e Guattari e a metapsicologia freudiana. São Carlos: UFSCAR, 2008. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, 2008. Disponível em: < <http://www.dfmc.ufscar.br/uploads/publications/4f05cf37ab4cc.pdf> >. Acesso em: 14 jun 2014.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. In: **O Pai de Família e outros estudos**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

_____. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*. In: **Martinah versus Lucrécia**. São Paulo: Cia Letras, 2012.

SILVA, Mírian Cristina Carlos. **Comunicação e Cultura Antropofágicas**: mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana. Porto Alegre: Editora Sulina, Sorocaba: EDUNISO, 2007.

SIMON, Roberto. Papéis revelam ação anterior à Operação Condor. **O Estado de S.Paulo**, 8 out 2013. Política. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/nacional,papeis-revelam-acao-anterior-a-operacao-condor-,1083502,0.htm>. Acesso em 10 dez 2013.

SUQUET, Annie. *O corpo dançante: um laboratório da percepção*. In: CORBIN, Alain et all (org). **História do corpo: as mutações do olhar**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 4ªed. Petrópolis: Vozes, 2011.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. **Popismo: os anos sessenta segundo Warhol**. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Referências audiovisuais

AKERS, Matthew. **Marina Abramovic: The artist is present**. Direção de Matthew Akers. Estados Unidos, 2012. 1h46min. 35 mm. color. son.

CARAX, Leos. **Holy Motors**. Produção de Martine Marignac et all. Direção de Leos Carax. França, 2012. 35 mm. 115 min. Color. Son.

CHNAIDERMAN, Miriam. **Os Passeios no Recanto Silvestre**. Produção de Reinaldo Pinheiro. Direção de Miriam Chnaiderman. São Paulo, 2006. 35 mm, 15 min. color. son. Disponível em: < <http://curtadoc.tv/curta/artes/passeios-no-recanto-silvestre/> >. Acesso em: 10 jun 2014

MEIRELLES, Lucila. **Sinfonia PanAmérica**. Direção de Lucila Meirelles. São Paulo, 1988. Vídeo. U-Matic, 15 min. color. son. Disponível em: < <http://vimeo.com/51527727> >. Acesso em: 10 jun 2014.

SESC. **EXÚ 7 Encruzilhadas**. São Paulo: Selo SESC, 2011. DVD/CD. DVDSS0011/11, 64 min. CDSS 0028/11, 58 min. color. son. Disponível em: <http://bit.ly/1lpGgwF> Acesso em: 10 jun 2014.

TAVARES, Camilo. **O Dia que durou 21 anos**. Direção de Camilo Tavares. Brasil, 2012. 78 min. 35 mm. color. son.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67**. Direção de Renato Terra e Ricardo Calil. Brasil, 2010, 35 mm, 85 min. color. son.