



A escrita filmica de uma epopeia pop

The filmic writing of a pop epic

Tatiana Carlotti

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

tcarlotti@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8778-1564>

Resumo: O presente artigo busca analisar a construção da escrita fílmica no romance *PanAmérica*, obra do escritor paulistano José Agrippino de Paula, publicada em 1967, em meio à ditadura militar. Num primeiro momento, estabelecendo as filiações artísticas da obra, nós analisaremos dois procedimentos experimentais centrais à promoção de efeitos de sentido próprios da linguagem visual do cinema na linguagem verbal. Para tal, contaremos com as contribuições pioneiras sobre a obra de Evelina Hoisel (2014), sobre a cultura de massas e o cinema de Hollywood de Edgard Morin (1998) e os conceitos de intermedialidade de Irina O. Rajewsky (2010). Num segundo momento, analisaremos a atualidade da proposta estética de Agrippino de Paula, e como ela se sustenta com o passar do tempo, a partir dos conceitos de *pós-produção* e *cultura do uso* do crítico e curador de arte Nicolas Bourriaud (2009).

Palavras-chave: literatura contemporânea; intermedialidade; pós-produção; ditadura militar; cultura de massas.

Abstract: This article seeks to analyze the construction of filmic writing in the novel *PanAmérica*, a work by São Paulo writer José Agrippino de Paula, published in 1967, during the military dictatorship. Firstly, establishing the artistic affiliations of the work, we analyze two experimental procedures centered on the promotion of effects of meaning proper to the visual language of cinema in verbal language. To this end, we will rely on the pioneering contributions on the work of Evelina Hoisel (2014), on mass culture and Hollywood cinema by Edgard Morin (1998) and the concepts of intermediality by Irina O. Rajewsky (2010). Then, we analyze the actuality of Agrippino de Paula's aesthetic proposal, and how it sustains itself over time, based on the concepts of post-production and culture of use by critic and art curator Nicolas Bourriaud (2009).

Keywords: contemporary literature; intermediality; post-production; military dictatorship; mass culture.

Nos capítulos finais de *PanAmérica*, romance de José Agrippino de Paula, a Estátua da Liberdade caminha pelas ruas de Nova York pisoteando a multidão apavorada. Vez ou outra, a gigante de concreto para e ergue um punhado de pessoas do chão, sorri e as devora. A faceta monstruosa – e cinematográfica – do estandarte da democracia estadunidense é uma entre as várias alegorias no romance brasileiro sobre a ingerência norte-americana no continente durante a Guerra Fria, promovendo ditaduras em países como Brasil (1964-1985), Argentina (1966-1973), Chile (1973-1990), Uruguai (1973-1985), Paraguai (1954-1989) e Bolívia (1964-1980), para citar apenas as nações-alvo da Operação Condor.

Publicado em 1967, o romance traz os embates e os atores (ficcionais ou não) de sua contemporaneidade, em particular os ícones da indústria cinematográfica dos Estados Unidos, dispostos em um cenário que vai assumindo proporções cada vez mais apocalípticas, em meio à guerra entre o Norte e o Sul. Naquele ano, no Brasil, o Gal. Costa Silva, um dos articuladores do golpe que depôs o presidente João Goulart (1961-1964), assumia o comando do país; e era promulgada uma nova Constituição que não apenas reiterava os retrocessos democráticos dos Atos Institucionais anteriores (AI-1, AI-2, AI-3 e AI-4), mantendo suspensas as eleições diretas para presidente, governadores e prefeitos, como instituía a pena de morte para os chamados crimes de segurança nacional. Frente a esse cenário de crescente silenciamento, a cultura se insurgiu e gritou como e enquanto pode contra as violações cometidas por mais de duas décadas pelo Estado militar. *PanAmérica* é parte desse grito.

Ao analisar a produção cultural do período, Ridenti (2014) destaca de 1967, as estreias de Zé Celso com *O Rei da vela*, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri com *Arena conta Tiradentes*, Plínio Marcos com *Navalha na carne*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Homens de papel* e *Quando as máquinas param*. Na literatura, *Quarup* de Antonio Callado, *Pessach, a travessia* de Carlos Heitor Cony; *Ópera dos mortos* de Autran Dourado. No cinema, Glauber Rocha estreava *Terra em transe*; José Mojica, o eterno Zé do Caixão, *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, e Luís Sérgio Person, *O Caso dos irmãos Naves*.

Enquanto isso, a classe média brasileira, economicamente alavancada por uma breve e circunscrita bolha de prosperidade, vendida como ‘milagre brasileiro’, adquiria o aparelho televisor que substituiria as leituras, as

conversas e os jogos da sala de estar, dando corpo às vozes do rádio. Na TV TUPI de 1967, Cleyde Yáconis interpretava a heroína de *Éramos Seis* (dona Lola), romance de Maria José Dupré, em um período de contaminações da literatura na incipiente teledramaturgia nacional. A literatura também estava na Música Popular Brasileira como atestam as canções finalistas do III Festival da Música Popular na TV Record: *Ponteio* de Edu Lobo, *Roda Viva* de Chico Buarque, *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso e *Domingo no Parque* de Gilberto Gil. O mesmo Gil que meses antes participara, arrastado por Elis Regina, na lendária *Passeata contra a Guitarra Elétrica*. O ano 1967 foi também o período da exposição de *Tropicália*, do artista plástico Hélio Oiticica, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Inspirada na arquitetura das favelas cariocas, a “instalação penetrável” trazia um televisor ligado em seu interior. Num mesmo plano, subdesenvolvimento e modernidade. Sístole e diástole, a pulsação cultural do período.

Como aponta Hollanda, negando-se a discutir se a revolução seria “socialista-proletária” ou “nacional-popular ou burguesa”, a Tropicália questionava a própria ideia de tomada de poder da esquerda. Ao mesmo tempo em que rechaçava a tacanhez autoritária, com sua militarização do cotidiano (HOLLANDA, 2004, p. 70-72). Daí o humor corrosivo, a sátira, o deslocamento de signos, a inversão de hierarquias e outras ferramentas discursivas de que dispunham escritores, músicos e artistas como Agrippino de Paula, que nunca aceitou a alcunha de “guru do tropicalismo” dada pelos cantores baianos, embora circulasse entre os artistas da Tropicália e seu desdobramento posterior, a Marginalia.

Multiartista, dotado da habilidade de manusear diferentes linguagens, entre 1965 e 1970, ele produziu intensamente. Seu primeiro romance *Lugar Público* (1965) foi prefaciado por Carlos Heitor Cony; *PanAmérica* (1967), o segundo, por Mário Schenberg. Ambos destacando a originalidade e a transgressão formal aos padrões literários. Em 1968, ano de intensa produção, Agrippino de Paula migrava da linguagem verbal do romance para o teatro e o cinema. Com a bailarina e companheira Maria Esther Stockler, com quem havia fundado o grupo teatral Sonda, encenava *Nações Unidas e Tarzã, Terceiro Mundo*; e levava para o cinema, nos redutos da cultura *underground*, o clássico *Hitler, Terceiro Mundo* com as participações ilustres de Ruth Escobar e Jô Soares, entre outros. Agrippino também esteve à frente, naquele ano, da produção e roteiro do show *O Planeta dos Mutantes* (1968).

Essa pulsão criativa seria coibida pela escalada da opressão com o AI-5, de 13 de dezembro de 1968. Ainda assim, em 1970, Agrippino e Maria Esther encenavam *O Rito do Amor Selvagem*. No ano seguinte, após passarem uma noite no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), Agrippino e Maria Esther partiam para a África, onde registraram cerimônias religiosas e outras manifestações culturais locais em curtas-metragens, como o belíssimo *Candomblé no Tongo* (1972), filmado por Agrippino com sua Super 8, no Sudoeste do Níger. De volta ao Brasil, meses depois, eles se fixaram na Bahia até o ano de 1980, quando a saúde mental de Agrippino de Paula começou a apresentar oscilações, levando-o a morar com familiares em Embu das Artes, no interior paulista. Desde então, amigos e admiradores se alternam na missão de reavivar a sua produção artística.

Frente ao desconhecimento do autor e de sua potente obra artística, vale destacar os principais esforços nesse sentido. Em 1986, a editora Liberarte publicava a segunda edição de *PanAmérica*. Em 1988, a *videomaker* Lucia Meirelles, então curadora do acervo do multiartista no Museu da Imagem e Som (MIS), expunha os filmes de Agrippino e o curta-metragem de sua autoria *Sinfonia PanAmérica*. A partir de 2001, Sérgio Pinto de Almeida, da editora Papagaio, e amigo do autor, passou a reeditar os romances de Agrippino que, naquele período, dizia que voltaria a filmar caso tivesse uma câmera Super 8. A psicanalista e cineasta Miriam Chnaiderman registra o episódio no premiado curta-metragem *Passeios no Recanto Silvestre*, de 2006. Um ano depois, poucos dias antes de completar seus 70 anos, Agrippino sofreria um infarto.

Em 2009, os manuscritos mimeografados de *Nações Unidas*, peça de 1968, foram traduzidos e publicados na França. Em 2013, o SESC-SP promoveu um seminário sobre o artista, lançando uma compilação de toda sua obra visual e musical, em um box intitulado *Exú 7 Encruzilhadas*. O encarte desse material traz vários testemunhos de colegas ou artistas influenciados por Agrippino. Tom Zé, por exemplo, define o escritor paulistano como “um olho que pula do cérebro”. Arnaldo Antunes o sintetiza como “um óvni que encarna ao mesmo tempo mito e modernidade”. Jorge Mautner o denomina “hipermonge-primitivista”. Carlos Reichenbach, por sua vez, dele destaca a “compreensão do demiurgo”.

Em 2017, por ocasião dos dez anos da morte de Agrippino, Lucia Meirelles lançava o apaixonante documentário *Rito do Amor Selvagem*,

com imagens de época e depoimentos dos que participaram ou assistiram ao espetáculo de 1970, a última peça de Maria Esther e Agrippino, concebida (o próprio título indica) como um ritual do amor selvagem. Em 2019, finalmente, a peça de *Nações Unidas* (de 1968) foi lançada pela editora Papagaio. Também vale destacar o papel de escritores contemporâneos, como Joca Terron e André Santana, na divulgação da obra do autor. Apesar desse histórico, a massa crítica sobre o multiartista avança devagar.

O principal estudo sobre Agrippino de Paula permanece sendo o doutorado da professora Evelina Hoisel (UFBA), defendido em 1980, sob orientação de Salviano Santiago. Republicado em 2014 pela editora da UFMG, sob o título *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*, a análise pioneira de Hoisel aborda as duas obras a partir da perspectiva sobre a indústria cultural dos teóricos de Frankfurt (Theodor Adorno e Max Horkheimer) e Walter Benjamin. Ela também traz, nesse último livro, uma discussão sobre a pós-modernidade e a lógica cultural do capitalismo tardio, por teóricos como Fredric Jameson; e a fortuna crítica sobre Agrippino, citando duas pesquisas, em particular, a de Juliana Andrade Cunha, *Sujeito e cultura na virada dos anos 60: contribuição para o debate a partir de PanAmérica, epopeia de José Agrippino de Paula* (2007) com base na noção de imaginário de Cornelius Castoriadis; e o estudo que acena a influência e atualidade de Agrippino de Décio Torres Cruz, intitulada *O pop: literatura, mídia e outras artes* (2003).

Dado o breve panorama acima, nós iremos observar no território intermediário de *PanAmérica*, como é construída a escrita fílmica do romance. Num primeiro momento, nós analisaremos dois procedimentos experimentais centrais à promoção de efeitos de sentido próprios da linguagem visual do cinema na linguagem verbal do romance. Para tal, contaremos com as reflexões sobre o romance de Hoisel (2014), sobre a cultura de massas e o cinema de Hollywood de Edgard Morin (2018), e sobre os conceitos de intermedialidade de Irina O. Rajewsky (2012). Num segundo momento, vamos analisar a atualidade da proposta estética de Agrippino de Paula, e como ela se sustenta com o passar do tempo, a partir dos conceitos de *pós-produção* e *cultura do uso* do crítico e curador de arte Nicolas Bourriaud (2009).

“Um olho que pula do cérebro”

Uma “epopeia contemporânea do imperialismo americano”, com raízes na realidade histórica, mas contada a partir de uma elaboração mitológica que tem no cinema a sua principal inspiração. É assim que o físico, político e crítico de arte Mário Schenberg apresentava *PanAmérica* em seu prefácio de junho de 1967, considerando o surgimento dessas novas mitologias como “um dos aspectos mais importantes da vida do século XX” (PAULA, 2001, p. 12). Do outro lado do Atlântico, submetido aos mesmos fenômenos, o antropólogo e sociólogo Edgard Morin chegava a mesma conclusão, considerando o aparecimento dessa nova mitologia “o produto mais original do novo curso da cultura de massas” (MORIN, 2018, p. 100).

Observando as forças e os principais agentes desse projeto, Morin destacava como inédito a criação de uma nova cultura, caráter universalizante, uma “nova colonização da alma humana, produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial e propagada pelas técnicas da difusão maciça” (MORIN, 2018, p. 3-4) dotada de seus próprios valores e seus próprios deuses. No Olimpo dessa colonização, ele aponta as estrelas de cinema, atletas, líderes políticos que, contrariamente aos deuses de outrora, passam a assumir dupla função: são *sobre-humanos* no papel que representam, mas demasiadamente *humanos* em suas vidas privadas, em geral escancaradas com fins comerciais. Ora sagrados, ora profanos, esses mitos irão mobilizar as frustrações e os desejos por meio de mecanismos de projeção e de identificação atuando como “condensadores energéticos da cultura de massa” (MORIN, 2018, p. 100).

Disseminando normas e modelos de autorrealização da vida privada, esses novos deuses, por ele chamados de “olimpianos”, os ícones do *mass media*, serão mais eficazes conforme corresponderem às aspirações e necessidades da vida cotidiana do mundo capitalista. Em suas palavras:

Eles fazem os três universos se comunicarem: o do imaginário, o das informações, o dos conselhos, das incitações e das normas. Concentram os poderes mitológicos e os poderes práticos da cultura de massa. Nesse sentido, a sobre-individualidade dos olímpianos é o fermento da individualidade moderna. (MORIN, 2018, p. 101)

Em *PanAmérica*, os habitantes desse novo Olimpo, ofertados como “modelos de autorrealização” serão mobilizados como personagens

planas do romance. Marilyn Monroe, Joe DiMaggio, Harpo Marx, Jonh Wayne, Marlon Brando, Tio Patinhas e seus sobrinhos, Elizabeth Taylor e tantos outros, atuarão numa superprodução chamada “A Bíblia”, mais ou menos próximos do signo que encarnam no plano referencial. E passarão, transformados personagens da obra, por uma série de deslocamentos semânticos. Como aprofunda Morin, o imaginário se estrutura segundo arquétipos, na medida em que

existem figurinos-modelos do espírito humano que ordenam os sonhos e, particularmente, os sonhos racionalizados que são os temas míticos ou romanescos. Regras, convenções, gêneros artísticos impõem estruturas exteriores às obras, enquanto situações-tipo e personagens-tipo lhes fornecem as estruturas internas (MORIN, 2018, p. 16).

Ao trabalhar com esses figurinos-modelos, peças-chaves do maquinário ideológico ocidental, Agrippino de Paula os desloca da cadeia semântica do leitor, libertando-os (ou procurando libertá-los) da formatação da indústria cultural. Uma arma poderosa que o escritor emprega aos moldes do que ensina Roland Barthes em suas *Mitologias* (2003).

Diz o pensador que um mito é sempre constituído a partir de uma cadeia semiológica prévia que compõe a nossa consciência significante, por isso, a melhor “arma contra o mito talvez seja mitificá-lo a ele próprio e produzir um mito artificial” (BARTHES, 2003, p. 203-05). É justamente o que faz *PanAmérica* com os signos pré-fixados dessa nova colonização: constrói e desconstrói sentidos usando o material prévio no imaginário cultural, como veremos, logo adiante, acontecer com a personagem Marilyn Monroe que assume o papel da *pinup*, da namorada, da Vênus na banheira, da deusa ctônica e tantos outros.

Insistimos neste aspecto, porque se trata de um procedimento central não apenas desta, mas em praticamente toda a obra do multiartista, que opera sua alquimia semântica sobre popstars, políticos, obras cinematográficas, episódios históricos, expressões idiomáticas, teoremas científicos. Tudo é absolutamente passível de transmutação e recombinações em meio ao delírio figurativo da narrativa. Tudo é passível de devorado e deglutido em sua fome antropofágica que Hoisel classifica como “ato de violência”, uma reação contra os valores opressores da família burguesa de outrora e os valores dessa indústria cultural (HOISEL, 2014, p. 59). Uma postura estética,

política e ética em consonância com as produções *pop tropicalistas* a ele contemporâneas que buscarão responder, a partir do deboche e da crítica cáustica, às profundas transformações do capitalismo global e à iminente entrada dos produtos dessa nova indústria cultural, que chega com muito mais força no Brasil a partir do Golpe de 1964, mexendo com os anseios de uma sociedade mais rural do que urbana, desigual e estratificada pelos valores de 400 anos de um brutal colonialismo europeu, seguido por dois séculos de exploração imperialista e subdesenvolvimento, aprofundados por 21 anos de asfixia militar, financiada e sustentada pelos Estados Unidos na *última* entre as muitas experiências autoritárias do Brasil.

Esse é o território onde desembarcarão os deuses do *mass media* nem *PanAmérica* e tantas outras produções da Tropicália que irão evidenciar esse tensionamento entre o arcaico e moderno. Além dela, a arte experimental de Agrippino dialogará, e fortemente, com as experimentações do cenário underground internacional. Em *O voo da borboleta: a obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler*, a pesquisadora Irlayne Regina Madazzio, ao analisar a produção do Grupo Sonda, aponta as influências do teatro laboratorial de Jerzy Grotowski, das experimentações do *Living Theatre* de Judith Malina e Julian Beck; das performances de Merce Cunningham; da música aleatória de John Cage. Traz depoimentos da bailarina e coreógrafa Maria Esther que menciona a busca da dupla naquele momento por uma forma de existência inspirada na “sobrevivência junto à arte” e por realizações que não fossem comerciais (MADAZZIO, 2006, p. 35), ecoando o anticapitalismo e as formas de vida do pensamento hippie, cuja lógica associativa e negação das hierarquias influenciaria o horizonte dos hiperlinks e das conexões tecnológicas da atualidade.

Entre as inovações artísticas do período, a que mais se destaca na produção de Agrippino, notadamente é a arte *pop*, que surge nas nações mais ricas do globo, os Estados Unidos e a Inglaterra, refletindo às transformações do capitalismo operadas no cotidiano ocidental do pós-Guerra. Embora apareça nos anos 1950, o *pop* ganhará impulso a partir dos anos 1960, conferindo escala ao *ready made* de Duchamp ao colocar em circulação, nos museus e galerias de arte, os objetos e produtos descartáveis da sociedade de consumo (embalagens, latas de supermercado, slogans publicitários). Andy Warhol, ícone do movimento, destacava em suas memórias que para além da percepção de um novo futuro, o *pop* abria uma

nova forma de se olhar o presente. “Quando se pensava *pop*, nunca mais se podia ver os Estados Unidos do mesmo jeito outra vez”, complementando que, contrariamente ao restante da sociedade norte-americana, que via as mudanças acontecerem apegadas às referências sociais e culturais do passado, os artistas *pop* viajavam pelas estradas do país e caminhavam por suas cidades absolutamente deslumbrados com os *outdoors* e os ícones do *mass media*. (WARHOL; HACKETT, 2013, p. 54-55).

No Brasil, avalia Celso Favaretto (2007, p. 48), o *modus operandi* da arte *pop* esteve na base da vitalidade tropicalista com seu deboche, sua paródia, sua dessacralização e embaralhamento de hierarquias *PanAmérica* pode ser considerada uma das mais bem acabadas expressões dessa influência na literatura brasileira, e Agrippino de Paula, um de seus maiores alquimistas. Mas a obra vai além, entre o moderno e o pós-moderno, a radicalidade de seu fazer estético encanta, desafia e, longe de qualquer anacronismo, encontra o seu lugar ao lado das experimentações intermediárias da contemporaneidade.

Dividido em vinte blocos sem parágrafos, o romance é narrado em primeira pessoa (“eu”), em um “agora” e um “aqui” sem passado ou futuro. Com exceção do tempo, bem delimitado, narrador, personagens, cenário e a própria lógica narrativa do romance tradicional – pela qual o sujeito deslocado de sua posição inicial, por uma falta ou um desejo, parte em busca das competências necessárias em busca de um objeto de valor (BARROS, 2002) – são implodidos. Predomina a visualidade sobre a narração de cenas justapostas guiadas por uma lógica associativa que mobiliza as principais figuras e temas do maquinário de desejos da Guerra Fria: o cinema hollywoodiano.

Esse delírio narrativo é possibilitado por uma narração objetiva e telegráfica. Em *PanAmérica*, inexistem digressão psicológica, inexistem fluxos de consciência, inexistem traumas ou memórias, sequer diálogos diretos entre as personagens existem. O romance é o que acontece com esse narrador, o cenário é o que ele consegue ver enquanto caminha, sem história ou expectativas de futuro. Ele apenas descreve o que vê e o que faz a partir de uma radical exterioridade, como um telespectador que observa o mundo e a si mesmo dentro dele sem qualquer ponderação moral, política, ética. O narrador de *PanAmérica*, ao contrário dos narradores que surgem sob a ditadura, jamais julga, tampouco defende causas ou ideologias. Recusa-se

a dar conselhos, em total subversão ao narrador benjaminiano, mas nada o impede de contar a história de seu tempo: a de um país violento e em plena repressão, em um mundo teleguiado por máquinas e ícones vendedores de identidades e desejos de consumo.

De modo geral, podemos traçar uma espécie de enredo conforme as posições ocupadas por esse narrador, tão plano quanto as personagens ícones, e submetido aos mesmos deslocamentos semânticos: do 1º. ao 7º. bloco da obra, ele é um diretor cinematográfico que filma uma megaprodução, “A Bíblia”, nos estúdios de Hollywood, namora Marilyn Monroe e transita entre as beldades e os poderosos do Olimpo do *mass media*. Do 8º. ao 12º., ele se torna um soldado do Exército ianque, perseguido e obrigado a fugir após assassinar um adido norte-americano, responsável pelas ditaduras na PanAmérica. A partir do 13º capítulo, ele encena hiperbólicas aventuras com os ícones do *mass media*, em uma narrativa que galga em termos de ilogicidade, inclusive, abalando a construção dos parágrafos e de suas frases.

A temática do cinema é, portanto, o foco em *PanAmérica*, mas o romance vai além nesse sentido. Como salientava Schoenberg, em prefácio à obra, Agrippino toma do cinema não apenas as figuras mitológicas, mas “uma técnica de narração por imagens que funde a realidade com o onirismo, fugindo a qualquer análise psicológica” (PAULA, 2001, p. 13). Que tipo de narração é essa? Como o autor constrói seus efeitos de sentido da mídia cinematográfica no romance literário? É o que veremos agora, analisando três excertos do romance, a partir das contribuições de Irina Rajewsky em *A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade* (2012).

Em seus estudos sobre o fenômeno da intermedialidade – interação entre duas ou mais mídias –, Rajewsky (2012, p. 58) identifica três possibilidades de cruzamentos intermidiáticos: (1) a *transposição midiática*, quando acontece a transformação de uma mídia em outra mídia, por exemplo, nas adaptações de textos literários para o cinema e, neste caso, uma mídia não afeta a composição da outra; (2) a *combinação de mídias*, quando acontece a combinação de várias mídias como o caso da ópera, em que todas (teatro, música, dança) colaboram, cada qual ao seu modo, construindo uma estrutura plurimidiática; e (3) as *referências intermidiáticas*, quando uma mídia se refere à outra mídia dela distinta, por exemplo, quando o texto literário faz referência a certo filme, gênero fílmico ou ao cinema

em geral, por meio da escrita fílmica. Em nossa hipótese, este é o caso de *PanAmérica*. Além das referências ao universo cinematográfico e vários gêneros do cinema, sua narrativa é um exemplo de escrita fílmica.

Naturalmente, a literatura nunca será cinema, dadas as coerções materiais e midiáticas da linguagem verbal. O que a escrita fílmica permite, porém, é a aproximação dessas duas linguagens, sugerindo os efeitos de sentido de uma na outra. Como explica Rajewsky (2012, p. 68), ao contrário do que se vê na combinação de mídias, nas referências intermediáticas “as formas diferentes de articulação da mídia não se mesclam”, elas suscitam “correspondência e semelhança com elementos, estruturas e práticas representacionais” criando, no caso de *PanAmérica*, a ilusão cinematográfica e instaurando um *como se*.

É justamente esse *como se* que iremos observar a partir da análise de dois procedimentos experimentais da composição da obra: (1) a construção de sua arquitetura paratática, capaz de recriar sonora e imagetivamente a pulsação de um maquinário industrial; e (2) o deslocamento semântico de suas personagens, base do seu delírio figurativo. Para exemplificá-los, traremos três reimpressões do signo Marilyn Monroe: a Marilyn *pinup*, a Marilyn mulher-mãe e a Marilyn ctônica.

A pulsação industrial

A referencialidade intermediática em *PanAmérica* evoca no leitor a sugestão de estar por trás de uma câmera de cinema, assistindo a um filme ao lado do narrador, que é protagonista da aventura. O livro, naturalmente, jamais será um filme. Como reitera Rajewsky (2012, p. 68), nos casos de referencialidade intermediática, apenas uma mídia convencionalmente distinta vai se revelar em toda sua especificidade física e midiática. No entanto, ao contrário das especificidades midiáticas, é possível incidir sobre as especificidades do gênero, afinal

As especificidades genéricas e as normas prescritivas e restritivas que regem um gênero baseiam-se unicamente em convenções que podem ser parodiadas, enfraquecidas ou ultrapassadas sem muitos problemas; as especificidades midiáticas, por sua vez, implicam uma série de restrições materiais e operativas que podem, sim, ser alvo de brincadeiras, mas sem que o emprego dos meios e instrumentos midiáticos respetivos as abalem. (RAJEWSKY, 2012, p. 68).

A compreensão da escrita fílmica em *PanAmérica* passa, portanto, pela compreensão do funcionamento dessa especificidade genérica subvertida por Agrippino.

Na linguagem cinematográfica é possível identificar vários tipos de montagem, conforme a maior ou menor visibilidade das mudanças de planos entre as cenas. O *raccord*, por exemplo, não marca a transição entre os planos, garantindo a “continuidade da narrativa visual” (AUMONT; MARIE, 2013, p. 136); tampouco o *plano sequência*, como o termo indica “um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência” cinematográfica (AUMONT; MARIE, 2013, p. 231). Outros tipos de transição, no entanto, optam pelo contrário. Recusando a transparência, eles destacam as mudanças e afirmam a descontinuidade entre esses planos, como é possível assistir no cinema de Eisenstein que concebia o filme como um

... sistema coerente de fragmentos, mais exatamente, um sistema de sistemas, que atravessa todos os fragmentos, cada um dos sistemas parciais – a cor, o som, o contraste preto/branco, a dimensão de plano etc. – devendo ser, precisamente, determinado para levar ao sentido do conjunto (EISENSTEIN *apud* AUMONT; MARIE, 2013, p. 136).

A afirmação da descontinuidade também se reflete na construção de *PanAmérica*. Ao analisarmos o texto, com lupa, e a partir de seu nível mais básico, o nível frástico, é possível identificar a criação de períodos interdependentes e justapostos, em uma afirmação da descontinuidade, com orações curtas e predominantemente paratáticas. Soma-se a isso uma obsessiva iteração do sujeito da ação, marcado em negrito no excerto abaixo:

O **Jaguar** contornou os carros e eu passei por um ônibus. Quando eu percorria uma das ruas de Hollywood **Marilyn** Monroe acenou para mim. **Eu** realizei uma pequena manobra e parei o carro um pouco à frente. **Marilyn** correu para mim sorrindo e disse; “Lindo!” **Eu** sorri para Marilyn e estalei os dedos convidando-a para entrar. **Marilyn** não percebeu o meu sinal, mas já se encontrava dentro do carro ao meu lado e beijou-me a orelha. **Eu** voltei a acelerar o carro e passei à frente de uma série de carros. **Marilyn** saltava no banco e pedia que eu fosse para a avenida beira-mar. **Eu** contornei a praça e dobrei a esquina e **Marilyn** Monroe emitiu um grito agudo e infantil quando viu o mar à sua frente. O céu estava azul e um vento fraco batia na

areia branca. **O Jaguar** deslizou pela avenida e subiu uma pequena encosta, entrando na avenida que contornava os penhascos. **Marilyn** continuava emitindo gritos agudos e infantis e de tempos em tempos me beijava a orelha. **Marilyn** apertou o acelerador sobre o meu pé. **Eu** senti que **Marilyn** desejava mais velocidade, e apertei mais o acelerador. **O carro** deslizava zunindo entre as curvas e a mureta de pedra que servia de divisão entre a avenida e o mar passava veloz. **Eu** continuei apertando o acelerador e percebi que **Marilyn** sentia medo; ela se encolheu no canto do banco e seu cabelo louro voava levado pelo vento. **Marilyn** gritou, e eu apertei o freio e o **Jaguar** estacou subitamente. **Marilyn** foi levada para frente e bateu com a cabeça de leve no para-brisas. “Ai... louco!”, disse **Marilyn** e saiu do **Jaguar** batendo a porta. (PAULA, 2001, p. 40-41, grifos nossos).

É possível observar acima a estrutura frástica; sujeito + verbo + objeto (S+V+O). Com poucas exceções, as orações se complexificam. No geral, a parataxe predomina construindo uma arquitetura estável que se reproduz ao longo das mais de trezentas páginas do romance. Uma arquitetura coerentemente desmanchada nas páginas finais, com a supressão dos verbos que enunciam o caos e o contexto apocalíptico da bomba-atômica.

A essa estrutura paratática, insistimos, soma-se a iteração pronominal do sujeito da ação no início de cada período produzindo uma inevitável cadência rítmica pela repetição, sobretudo desse “eu” no começo e meio de cada parágrafo, ao longo das mais de 300 páginas do romance, evocando o ritmo contínuo de um maquinário industrial, potencializado pelas figuras e temas do universo cinematográfico que são trabalhadas no plano de conteúdo da obra. A essa evocação soma-se a própria ideia de saturação desse “eu” e dos demais sujeitos repetidos à exaustação na narrativa, transformada em um maquinário de reimpressão das marcas e ícones dos *mass media* e, sobretudo, desse “eu”, simulacro “de si”, esvaziado a cada impressão. E não para por aí: a justaposição das orações e períodos no nível frástico corresponderá à justaposição temática das unidades cênicas que são paratáticas também em termos semânticos, na medida em que não obedecem a um percurso narrativo bem definido. A lógica que orienta a combinação dessas cenas é associativa e busca afirmar a descontinuidade no plano de conteúdo.

O resultado é uma montagem de várias cenas justapostas, *como se fossem takes* em uma somatória infinita de figuras e temas. Daí a mais absoluta imprevisibilidade, é impossível imaginar o que irá acontecer, a

linearidade é implodida. A experiência é visual e sinestésica entre cenas ora mais abstratas, ora mais figurativas, ora reais, ora míticas, que mantêm entre si uma relativa interdependência. O que relaciona, por exemplo, o ataque das borboletas contra o protagonista e os trabalhadores que colhem flores entre as ondas de um oceano, para além do lirismo e da potência imaginativa, é, puramente, a associação visual: a sugestão das cores, a leveza das asas e das flores que boiam, o movimento das águas, e não a lógica de uma trama com começo, meio e fim. Esse é o modo como Agrippino dribla as coerções do gênero romance até onde lhe permitem os limites materiais e midiáticos da linguagem verbal. O resultado é uma deslumbrante polifonia visual, e “ao fundo” é possível sentir a pulsação dessa máquina de reimpressão contínua do capitalismo industrial.

Pulsação potencializada por uma segunda subversão aos cânones literários: a radical despersonalização do narrador, esse “eu” continuamente reimpresso, e de suas personagens icônicas. Vejamos, a partir de agora, como esse processo acontece a partir de três reimpressões do signo Marilyn Monroe. E, na sequência, como o romance atravessa o tempo e dialoga com a produção artística contemporânea, a partir dos conceitos de *pós-produção* e *cultura do uso* de Nicolas Bourriaud.

Da bela à fera

No excerto anterior do romance, o signo Marilyn Monroe surge em plena consonância com a *pinup* do cinema norte-americano. Jovem e infantil, alegre e frágil, leve e bela. Marilyn faz pose e atua com seu cabelo loiro ao vento ao sabor das estereotípias hollywoodianas e dos desejos masculinos. Estereótipos implodidos pelo contexto hiperbólico desse “eu”, tão irreal quanto os demais atores, que dirige o maior objeto de consumo, o Jaguar; ao lado do maior objeto de desejo sexual de sua geração. Essa construção hiperbólica se soma à paisagem idílica e eles contornam penhascos, correm à beira-mar, como se protagonizassem uma das inúmeras cenas em conversíveis do cinema norte-americano.

A descrição objetiva, por sua vez, potencializa a escrita filmica, além de criar uma dupla posição desse narrador sobre os acontecimentos, afinal, embora ele esteja ali, protagonista da cena, esse “eu” nada sente e fala sobre si como quem filma um outro. Até mesmo o Jaguar, que ganhará

asas e alçará voo no final dessa cena, ganha *status* de personagem, ao lado da atriz, ambos ícones de desejos de consumo.

Neste excerto, também é possível observar como o humor é trabalhado a partir da aproximação dos opostos e da quebra de expectativas, por exemplo, quando o símbolo sexual bate a cabeça no para-brisa como qualquer pobre mortal do planeta. Temos, portanto, uma escrita fílmica em termos de estrutura, potencializada pela referência intermidiática em termos de gênero (*pinup*, carro, cenário) e do manejo das estereotípias, arquétipos e formas fixas de representação dos corpos femininos nas telas de cinema.

No artigo *Telas. O Corpo do cinema*, o historiador e crítico Antoine de Baecque (2011), ex-redador-chefe do *Cahiers du Cinéma*, conta que nos primórdios da arte cinematográfica, o corpo humano aparecia sob a égide do burlesco, do circense, do monstruoso. Abundavam os corpos de grandes criminosos e de suas vítimas, os corpos deformados pelo alcoolismo e outros excessos, os corpos da pornografia da *Belle Époque*. Somente com o advento dos grandes estúdios, surge o corpo feminino condensador de um padrão único de beleza universal: uma forma animada por diferentes ethos.

Nesse primeiro momento, os corpos femininos são os corpos da mulher fatal, a *vamp*, a dominadora punida com destino trágico, como a Cleópatra de Theda Bara. Essa imagem poderosa e trágica, habitada por uma sucessão de divas, do cinema mudo ao falado, será revertida durante a II Guerra Mundial, e substituída pela ingenuidade abrasiva das *pinups*, tal qual a representação acima de Marilyn Monroe, soltando seus gritinhos e se encolhendo de medo no interior do possante Jaguar. Nas palavras de De Baecque,

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 (DE BAECQUE, 2011, p. 493).

Entre os anos 1940 e 1950, o *pin-upismo* determinou as formas de existir desse corpo, e a pose feminina nas telas e nas fotografias com a marcante Rita Hayworth preparando o terreno para o advento Marilyn Monroe que, por sua vez, passaria da “cativante loura idiota” à diva glamourosa. Enquanto isso, na Europa, o corpo feminino ganhava novos

contornos com a *Nouvelle Vague*, passando a ser apresentado sob a tônica da sexualidade natural (DE BAECQUE, 2011, p. 498), com uma jovem Brigitte Bardot descabelada e descalça, abolindo as poses ou as inserindo propositalmente e de forma exagerada para demarcar a diferença.

Essa reconfiguração da sexualidade natural, em oposição à *pinup*, pode ser observada abaixo, sob nova reimpressão do mesmo signo Marilyn, em novo deslocamento semântico. Vale destacar que, no quinto capítulo da obra, sem economizar nos termos e descrevendo as minúcias do sexo feminino, Agrippino constrói um ato sexual entre o narrador e Marilyn a partir da musicalidade e da dança dos corpos. Não à toa, um trecho desse capítulo foi musicado pelos Doces Bárbaros na canção *Eu e ela estávamos ali encostados na parede*, de 1976. Lembremos que se trata de um romance de 1967, quando o controle sobre o gozo feminino se dava pela repressão e ocultação; e não pela formatação e exposição atuais.

O fato é que essa mesma Marilyn que faz sexo também engravida e não só engravida como dá à luz, atada às forças da natureza, como vemos no excerto abaixo:

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. 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**. 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**. (PAULA, 2001, p. 217, grifos nossos).

No excerto acima, a estrutura paratática permanece idêntica (S+V+O), a diferença é que agora os termos repetidos informam a dor (gemido) e a agonia impotente desse narrador – “eu não poderia fazer nada naquele instante” e “se eu soltasse uma frase seria inútil” –, exilado por sua restrição genérica (é um homem) da fusão telúrica com as forças da natureza, construída no binômio Marilyn-Árvore. A narrativa filmica, por sua vez, vai construindo essa “contração” (termos em negrito) que começa no

rosto e chega ao sexo, de perto, observado pelo sujeito. E aqui, um adendo à obsessiva (e encantada) descrição de todas as minúcias desse parto, com seus órgãos sempre hiperbólicos e sua materialidade biológica: membranas, líquidos, sangue, sujeira, tal como ela se revela na sequência abaixo.

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 depusitei o copo na grama. O parque estava imerso na penumbra e a luz dos postes iluminava as árvores. Eu a beijei várias vezes no rosto, e perguntei se ela queria dormir. Ela movimentou a cabeça levemente num gesto afirmativo, fechou os olhos, e encolheu o corpo. Eu me encostei na árvore e permaneci imóvel ao lado dela. Ela resmungou uma frase e eu me aproximei do seu rosto para ouvir o que ela dizia de olhos fechados. Ela repetiu numa voz tênue que eu não deveria deixar que ela dormisse até tarde. (PAULA, 2001, p. 218, grifos nossos)

Apesar da descrição objetiva, calcada na materialidade e na visualidade plástica desse nascimento, e do fato de não haver, em nenhum momento, um juízo de valor, a cena mantém o seu lirismo na descrição dos atos, perpassada por um pujante lirismo atado à visão idílica dessa árvore/natureza em contraposição à maternidade asséptica dos hospitais. Marilyn pare e come figos, bebe água e adormece, é cuidada, amada, descansa em paz.

Essa visão arbórea e ordenada do mundo sofrerá forte abalo na sequência:

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. (PAULA, 2001, p. 218, grifos nossos).

A unidade arbórea (mãe/árvore) anterior é substituída pela construção rizomática dessa multidão desgovernada e hiperbólica, com fetos animalizados que instauram as forças desagregadoras da ordem natural, trazendo novas relações intermediáticas com as histórias de quadrinhos, os filmes de aventura e de terror, afinal, os fetos invadem os prédios e atacam as pessoas ruas, com seus olhos vermelhos, orelhas triangulares, dentes pontiagudos. Enquanto isso, Marilyn Monroe sofre mais uma reimpressão.

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. Os fetos rosados de dez centímetros de altura corriam uns sobre os outros nos cantos das lojas e entevam nos bueiros da avenida. Marilyn Monroe jorrava multidões de fetos rosados e vermelhos, que deslizavam encolhidos pelas ruas e subiam uns sobre os outros e cobriam homens e mulheres destruindo-os com os seus afiados dentes. O jorro de fetos na vagina de Marilyn aumentou e a minúscula multidão verde e transparente subiu nas paredes dos prédios. 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. (PAULA, 2001, p. 219, grifos nossos).

De *pinup* à *vamp*, de bela à fera, a musa de Hollywood não solta mais gritinhos efusivos, ela se transmuta em uma superpoderosa deusa tônica. Seus pés são raízes que fraturam o asfalto. Seu útero expele hordas e hordas de soldados que estarão, a partir de então, acelerando a ilogicidade que atinge seu ápice no último capítulo do romance. Uma deusa capaz de gerar a vida com todos os seus devires de caos e destruição. Nas palavras de Camille Paglia (1992, p. 17), em *Personas Sexuais*, “o daimonismo da natureza tectônica é o segredo indecente do Ocidente”. Além de metaforizar “aspectos daimônicos da mulher”, um tema recorrente na mitologia, a *vamp*, que guarda íntimas relações com as deusas telúricas, aponta para a incontrolável proximidade da natureza repudiada pelo contexto civilizatório. Deusas que evocam “uma femalidade capaz de conter a ambivalência moral tanto da criação quanto da destruição” (PAGLIA, 1992, p. 23).

Somada à descrição objetiva, o excerto acima acena para novas combinações intermidiáticas a partir do movimento desse útero – que desce e sai do corpo – envolvendo as personagens enquanto planeta-útero de dimensões hiperbólicas. Destaca-se, também, a construção visual, em nenhum momento pornográfica, desse “enorme sexo”, “gigantes lábios vermelhos e úmidos”, “vagina vermelha”, “altas coxas”, emulando na linguagem verbal as aproximações e distanciamentos de uma câmera cinematográfica.

Procuramos demonstrar até aqui como a escrita fílmica em *PanAmérica* é construída no romance, em pelo menos, dois de seus procedimentos centrais: (1) a construção de sua arquitetura paratática, capaz de recriar sonora e imageticamente a pulsação de um maquinário industrial; e (2) o deslocamento semântico de suas personagens, base do seu delírio figurativo, analisando três reimpressões do signo Marilyn Monroe: a Marilyn *pinup*, a Marilyn mulher-mãe e a Marilyn tônica. Vejamos agora, como essas experimentações continuam na ordem do dia, a partir das contribuições de Nicolas Bourriaud, em *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* (2009).

Vislumbres contemporâneos

Cerca de sessenta anos nos separam da publicação de *PanAmérica* e das vanguardas estéticas, políticas e comportamentais que influenciaram sua composição experimental. Uma proposta artística que se distancia da “busca pelo novo” que caracteriza a produção modernista, e nos permite diferenciar, na leitura de poucos parágrafos, Oswald de Mário, Rosa de Clarice, Lígia de Hilda e assim por diante. Diferentemente desses criadores (de enredos, personagens, linguagens), a criação de Agrippino de Paula parte da combinação de elementos e de referências pré-existentes na cultura. As reimpressões de Marilyn Monroe enquanto ícone ou referência a cenas, marcas, mitologias, estereótipos, por exemplo, essa é a sua matéria-prima. Objetos e signos culturais sobre os quais opera sua alquimia de desconstrução e reconstrução. E nisso reside o papel central, como *modus operandi*, das relações intermediárias presentes não apenas em *PanAmérica*, mas em todas as suas obras publicadas, como *Lugar Público* (1965) e *Nações Unidas* (1968).

O que está em jogo é exprimir as mutações de um capitalismo cada vez mais globalizante e autoritário; e suas transformações tecnológicas, em particular, o cinema, por onde chegam os valores e os novos modos de vida disseminados pela indústria cultural. Fenômenos que o multiartista tematizou e investigou em suas obras ao adotar uma postura essencialmente intermediária, problematizando esteticamente questões profundamente contemporâneas. Muitas delas, e aqui elencaremos duas, levantadas por Nicolas Bourriaud, em seu estudo *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* (2009).

Crítico e curador de arte, ao analisar obras recentes de arte contemporânea, produzidas a partir da década de 1990, Bourriaud nos ajuda a compreender o quão atual é a proposta estética em *PanAmérica*. Ele trabalha com o conceito de pós-produção, terminologia extraída do universo audiovisual, e que significa o uso de produtos ou objetos culturais pré-existentes. “Não se trata mais de fazer tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos da produção”, aponta (BOURRIAUD, 2009, p. 13). Nesse contexto, explica Bourriaud, a realidade é a montagem ancorada sobre uma outra realidade, o que permite múltiplas versões do real, a partir de um mesmo material.

Essa postura tem como consequência deslocar o lugar o artista na sociedade. Aos moldes do DJ e do programador, o artista na contemporaneidade passa a operar a desprogramação e a reprogramação do mundo já existente (BOURRIAUD, 2009, p. 14), atuando como um grande proponente de itinerários pelo universo cultural em seu jogo referencial. Em sua avaliação, os artistas contemporâneos

não consideram mais o campo artístico (e poderíamos acrescentar a televisão, o cinema e a literatura) como um museu com obras que devem ser citadas ou “superadas”, como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar. (BOURRIAUD, 2009, p. 13).

Como os artistas analisados hoje por Bourriaud, Agrippino de Paula já acenava que a pergunta não era mais “o que fazer de novidade”, mas “o que fazer com isto?”. Por trás dessa pergunta, destaca o filósofo (2009), está a dissolução das fronteiras entre o consumo e a produção artísticas, que ganha forte impulso com as atuais tecnologias e novas práticas da conectividade.

Frente a essas transformações, os artistas vêm desenvolvendo uma nova cultura, uma “cultura do uso” que concebe a arte como um “término provisório de uma rede de elementos interconectados”, composto a partir de infinitas contribuições e resultante de uma negociação entre o artista e o público (BOURRIAUD, 2009, p. 17). Uma cultura que pretende transformar o status da obra de arte, que passa a ser muito mais colaborativa, e do próprio artista, que se torna um distribuidor de enredos.

Agrippino de Paula, com sua escrita fílmica, é um dos precursores na literatura brasileira desse movimento. E o paradoxo nisso tudo – além do absurdo ostracismo de sua obra – é que em sua reimpressão do material simbólico da Guerra Fria, ele traz questões de imensa atualidade. A começar pela despersonalização contínua desse “eu” que narra. Como não repensá-la frente à exacerbação do narcisismo pelas novas tecnologias?

Ao definir o multiartista como “um olho que pula fora do cérebro”, Tom Zé está absolutamente correto. Um olho que conseguiu se fixar no futuro em meio ao fascismo que, de tempos em tempos, nos lança ao passado. E talvez seja essa, além da imensa potência de sua literatura, com todos os temas tabus que corajosamente ela insere, a sua maior subversão.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

BARROS, Diana. *Teoria do Discurso: Fundamentos Semióticos*. São Paulo: Humanitas/FLLCH/USP, 2002.

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

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CANDOMBLÉ no Dahomey. Direção: José Agrippino de Paula. [S. l.: s. n.], 1974. Super-8, COR, 22min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2F-6ugtqxTk&feature=youtu.be>> Acesso em: 01 abr. 2023.

DE BAECQUE, Antoine. Telas. O corpo do cinema. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org). *História do corpo: as mutações do olhar*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p.481-507).

EU e ela estávamos ali encostados na parede. Letra: José Agrippino de Paula. Co mposição e interpretação: Doces Bárbaros, 1976. Publicado pelo canal Caetano Veloso. Disponível em: <https://youtu.be/g2aYp_jHEHM> Acesso em: 04 maio 2023.

EXÚ 7 Encruzilhadas. São Paulo: Selo SESC, 2011. Dez músicas inéditas e dois filmes de Agrippino de Paula. DVD/CD. DVDSS0011/11, 64 min. CDSS 0028/11, 58 min. color. son.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

HITLER Terceiro Mundo. Direção: José Agrippino de Paula. [S. l.]: Sonda, 1968. 35mm, BP, 90min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HAVNYu5diNM>>

HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PASSEIOS no Recanto Silvestre. Direção: Miriam Chnaiderman. Produção: Reinaldo Pinheiro. São Paulo: Sequência Um, 2006. 35 mm, 15 min. color. son. Disponível em: <<http://curtadoc.tv/curta/artes/passeios-no-recanto-silvestre/>>. Acesso em: 13 mar. 2023.

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

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. (org.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 51-74.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à Era da TV*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2014.

RITO do amor selvagem. Direção: Lucila Meirelles. Produção: Marcos Moura. São Paulo: SESCTV 2019. Disponível em: <<https://vimeo.com/558772342>> Acesso em: 10 jan. de 2023.

SINFONIA PanAmérica. Direção: Lucila Meirelles. São Paulo: [s. n.], 1988. Vídeo. U-Matic, 15 min. Disponível em: <<http://vimeo.com/51527727>>. Acesso em: 10 abr. 2023.

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