

PANAMÉRICA: “UM GESTO DE RADICALIDADE”, UMA EPOPEIA XAMÂNICO-HOLLYWOODIANA

Cleilson Queiroz Lopes (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UNIRIO)

Resumo:

Este artigo tem como objetivo refletir sobre a obra literária “PanAmérica” de José Agrippino de Paula (2001), principalmente quando, em sua narrativa hollywoodiana, assume um risco e no arisco de suas características, comete um gesto de radicalidade. Neste texto, analisarei o romance “PanAmérica” sob a ótica dos trabalhos de Viveiros de Castro (2015) e Oswald de Andrade (1928), respectivamente na imanência xamânica do primeiro e na força antropofágica do segundo. Esta “odisseia do discurso do corpo”, da cultura de massa e dos novos mitos que aqui se apresenta, soa potente como um forte grito no movimento tropicalista. Dessa forma, mergulho na correnteza para, com certeza, perder-me e achar-me em espaçosos momentos de respiração.

Palavras-chave: *Odisseia; Xamã; Antropofagia.*

Abstract:

This article aims to reflect on the literary work “PanAmérica” by José Agrippino de Paula (2001), especially when, in his Hollywood narrative, he takes a risk and by affirming your characteristics, he makes a gesture of radicalism. In this text I will analyze the novel “PanAmérica” from the perspective of the works of Viveiros de Castro (2015) and Oswald de Andrade (1928), respectively in the shamanic immanence of the first and the anthropophagic force of the second. This “body discourse odyssey,” of mass culture and the new myths presented here, sounds potent as a loud cry in the tropicalist movement. In that way, I dive into the stream, to be sure, to lose myself and find myself in spacious moments of breathing.

Keywords: *Odyssey; Shaman; Anthropophagy.*

Antes de iniciar o debate, quero com objetividade alertá-lo de que não tratarei aqui apenas de literatura, mas também, sob outras perspectivas, passearei por entre a obra “PanAmérica” de José Agrippino de Paula (2001) sem nenhum tipo de censura. É na tentativa de buscar uma equidade, o *tête-à-tête*, que este artigo-ensaio-ficção, mete-se a não somente mergulhar na citada obra, mas revirá-la ainda mais, numa sagaz relação que não se manifesta como dialética, pois esta não cabe aqui, mas como o devir das forças em jogo, das várias perspectivas devorando-se mutuamente. Nesse meandro é que agora peço licença para mergulhar no rio. Se por hora mostrar-me sem fôlego, peço paciência, o rio é tortuoso e com alguma resistência conseguirei tomar o ar novamente. Se a corrente em que Agrippino escolheu estar é forte e violenta, é na tormenta que eu também mergulho, dito isto, no primeiro parágrafo engulo o orgulho da calmaria.

A irreverente Epopeia “PanAmérica”⁴⁵, de acordo com Caetano Veloso (2001), configura-se como “um gesto de radicalidade”. A sagacidade de José Agrippino de Paula (2001) ainda guarda o seu poder de impacto, mesma válvula que estimulou os posteriores movimentos do compositor, cantor e cineasta Caetano. Com a força da vanguarda que apresentava: o uso do pronome “eu” repetidas vezes; a superprodução bíblico-hollywoodiana; a inserção de personagens conhecidos da cultura de massa como Marilyn Monroe, Che Guevara e o Papa, são recursos que o auxiliaram na construção de uma epopeia que consegue extrapolar as próprias referências do que é narrado. É justamente esse o fardo que carrega o leitor de “PanAmérica”. O de ser puxado ininterruptas vezes para fora da obra, sem que com isso desligue-se ou perca-se das perspectivas já conquistadas. Esta é a manobra utilizada por Agrippino para a construção dos “discursos do corpo”: entre a tropicália e a Pop Art, brinca o menino e sem nenhuma moralidade conduz o leitor entre ficções e possíveis realidades.

É importante ressaltar desde já que esse “eu” utilizado pelo autor não é psicologizado, pelo contrário, é plural e fragmentado, nas palavras de Caetano (2001) ele é “rico de variedade e intensidade mas desprovido de sentido” (VELOSO, 2001, p. 8). Esse “eu-poroso” não apresenta uma potência de construção de um herói, mas com resistência e por um outro prisma, possibilita a Agrippino a elaboração de um não-herói. Para Caetano, “é o não-herói (não o anti-herói) pós-moderno literariamente realizado, com uma firmeza que parecia não ser possível no tão pré-moderno e tão cordial Brasil da metade dos 60” (VELOSO, 2001, p. 8). *Insights* do herói clássico também aparecem como lembranças e, depois, esfumaçam-se. Uma clara referência é a cena em que o narrador é mordido por um leão no calcanhar, evidente alusão à Aquiles e a Ilíada. Agrippino consegue numa só mordida, abocanhar dois carrascos. Engole o herói e o leão com apenas um passo, uma movimentação.

Sobre uma literatura que se expandia a partir dos fantasmas da salvação na década de 60 no Brasil, é na reformulação da Epopeia e do mito do herói com o divino que Agrippino reelabora a sua obra. A grosso modo, é como se não mais existisse Odisseu e o divino, sua relação respeitosa com Zeus, com Atena, com os deuses do Olimpo. No entanto, esse “eu-Odisseu” poroso em “PanAmérica” deixa aparecer os outros, deixa-se ser atravessado por eles e seria, inclusive, capaz de matar Zeus, apertando seus culhões ou mesmo deflorar Atena sem delações. De acordo com Caetano Veloso:

45 Publicada pela primeira vez em 1967 pela editora Tridente.

Com PanAmérica Agrippino chega ao máximo de sua tendência literária, chegando ao máximo do extremo de si mesmo como autor único. Ele é uma lucidez que se reconhece inútil, mas nunca ri de si mesma. Não há fantasmas de salvação em seu mundo. A única salvação seria estar, desde logo em termos absolutos, salvo. (VELOSO, 2001, p. 10).

Sobre estar a salvo, Agrippino deleita-se permissivo desde as suas iniciais linhas da primeira página. É na auto-permissão, na possibilidade de extrapolar a ficção, que ele mergulha nesse rio, que ele constrói sua epopeia, percebendo o que está nas margens, nas arestas. Ele puxa essas forças para navegar inespecífico, poroso e nesse jogo o seu barco, avião, helicóptero, Ferrari, não se enfraquecem, pelo contrário, aprofundam as suas camadas, são fortalecidas a partir da estética psicodélico-fantástica que o autor possibilita em sua narrativa.

No prefácio da primeira edição do livro, Mário Schenberg (2001) ressalta a assimilação da nova mitologia contemporânea legitimada, assimilada e com suas raízes fincadas no cinema, que pulsa com latência durante todo o transitar da obra. Os novos mitos hollywoodianos são engolidos por Agrippino, esse “eu-poroso”, inespecífico, repetitivo é também um “eu-mito” e, permita-me o trocadilho caro leitor, é também o “eu-minto”, quando em sua epopeia consegue reelaborar a mentira, a farsa, a alegoria e na qual a morte não legitima um fim, mas uma pequena pausa, uma pequena respiração para páginas depois.

Assim como Homero, Agrippino também presa pela descrição cuidadosa em “PanAmérica”, tal descrição não exclui perceptivelmente o caos, a destruição, o cosmos, características essas também percebidas no cinema hollywoodiano. O set de filmagens, espaço do início do livro, fortalece a possibilidade de vislumbrar esse cosmos. Agrippino consegue ali, povoar de imagens e confrontar mitos diversos. Ele é esperto e sagaz ao engolir esta referência, conseguindo justamente na aproximação com o que é de fora e na globalização, não ser mais um folclorista da literatura de 60.

É então que um set de cinema consolida-se, todavia, a movimentação não está limitada a um espaço clássico de uma tragédia grega por exemplo, mas ao movimento de um espaço dinâmico, cheio de aberturas, no qual Agrippino desvenda suas dobraduras e o espaço criado em movimento fortalece uma possibilidade outra de narrativa, no qual a cartografia expande-se numa dinâmica constante:

O caminhão passou ao lado da biga de John Wayne, que trotava pelas ruas. John Wayne estava de couraça e vestido de faraó. O caminhão ultrapassou a biga, dobrou a esquina e estacou diante do estúdio H. Eu saltei do caminhão e entrei no estúdio, sendo saudado pelos dois porteiros. Entrei no estúdio de alto teto iluminado pelos refletores e no fundo a enorme tela azul representando o céu, os refletores acesos, duas gruas, três câmeras cinematográficas. (PAULA, 2001, p. 18).

A escolha por utilizar as ferramentas do cinema para desvendar os seus artifícios é defendida por Senra e Ottati (2014) como o processo que Agrippino utiliza para flagrar a ocultação fílmica em sua obra. Essa opção desvenda a ilusão, apontando justamente para o seu esvaziamento e é no momento em que mostra a falsificação hollywoodiana, que a obra aponta para a impossibilidade da realidade, confrontando e problematizando sua força

de representação. Para Senra e Ottati (2014), é na colagem e na justaposição de imagens, espacialidades e personagens, que Agrippino consegue em PanAmérica, ao mesmo tempo destemporalizar e desterritorializar a literatura canônica. É nas artes visuais, na colagem e no *happening*, que o autor vislumbra a possibilidade de uma narrativa de sobreposição de imagens, confrontando em sua vanguarda a literatura moderna.

A violência presente em toda a obra, a sua recorrente manobra ao retratar mortes trágicas é mais um dos recursos utilizados por Agrippino, tendo em vista a naturalização da violência por meio dos processos de globalização e pelas revoluções bélicas tão presentes no século XX e afirmadas pela indústria hollywoodiana. “Eu gritei pelo rádio, mas os dois helicópteros chocaram-se com os cabos de náilon que suspendiam os anjos e os cabos partiram-se. Eu vi sete anjos despencando sobre a multidão de judeus... caíram de asas abertas sobre a multidão de extras matando e ferindo cinquenta” (PAULA, 2001, p. 31). Seguindo essa crítica, Agrippino, páginas depois, expõe o *American way of life* (estilo de vida americano), como uma alegoria do engano, da máscara, da foto posta inerte sem dinâmica e sem movimento. É a composição de uma realidade que se constitui como a imagem mais inverossímil que tudo o que já havia sido posto:

Os atores representavam uma família feliz e eu via na porta de casa um vaso de flores, e eu me sentia feliz de ver aquela família classe média americana. O pai conversando com a filha, o filho conversando com a mãe e os irmãos. A harmonia e a felicidade da cena se transmitiam para mim, e eu sorria imaginando que eu futuramente poderia formar uma família igual àquela. (PAULA, 2001, p. 37).

As cenas de briga e de morte em toda a obra mantêm um tom leve e um não pesar existencialista. A própria personagem Marilyn Monroe, morre incontáveis vezes para a reaparecer páginas depois. Em paralelo, esse eu-narrador também apresenta-se com o romântico e em seu cântico, que é a própria narrativa, engole mais uma característica do cinema. Demonstra-se, por muitas vezes, inquieto, inseguro e incerto em relação ao amor de Marilyn, todavia em certos pontos o esquece como se Marilyn não mais existisse, contudo, o movimento do eu-narrador torna-se tolice, pois poucas páginas depois Marilyn reaparece.

O romantismo, por vezes piegas, cafona e sexual, prepara o terreno onde depois Agrippino encontra com Dionísio, o baixo corpóreo, o voyeurismo e a exaltação do corpo: “Eu e Marilyn Monroe observávamos em silêncio os arcos das casas antigas iluminadas pela luz fraca dos postes e atravessamos debaixo da luz fraca de um dos arcos e eu e ela nos sentíamos felizes de estar um ao lado do outro” (PAULA, 2001, p. 44). Uma página depois, o narrador afirma que sentiu com os dedos que Marilyn Monroe estava nua.

Dado o exposto até agora, interesse-me, por hora, estabelecer um contato mais aprofundado entre a relação de “PanAmérica” e a década de 60, a tropicália, a antropofagia e sua irreverência, a desmistificação do herói e o que tudo isso corrói, transforma. Neste mergulho, quero perceber com mais profundidade como esse artista portava-se, qual sua forma de intervir no mundo, os percursos e percalços das epopeias que lhe interessavam. Para tal mergulho, separarei os principais temas em camadas, em caminhos que me puxam, como se uma separação fosse possível, é no acessível da ilusão que eu nado. No entanto,

prevejo que os caminhos se cruzem, que as bifurcações aconteçam e que as perspectivas entrem em conflito. Tendo dito, para mim não é um problema que as camadas se invadam mutuamente e que essas nascentes misturem-se entre si, embarquem-se umas nas outras.

Agrippino Xamânico – Devaneios entre “PanAmérica” e a obra de Viveiros de Castro

Viveiros de Castro (2015) propõe o conceito de “perspectivismo ameríndio” na tentativa de repensar um conjunto complexo de ideias que até então não havia sido friccionado, tendo em vista a nossa forma ocidentalista de formulação e imposição de conceitos. Uma teoria de mundos possíveis que se distanciavam visivelmente dos pensamentos já colocados pela modernidade. Esse outro caminho é discutido pelo citado autor a partir da cultura ameríndia e como o seu modo de funcionamento numa lógica não-eurocentrista é legitimado.

Em simultâneo a “cosmopolítica amazônica” tão bem elaborada, temos a “filosofia ontológica”, fadada e racionalizada, de difícil compreensão, que atropela as mais diversas antropologias. Uma boa fonte é o caso da parábola narrada por Levi Strauss, na qual, nas Antilhas, os espanhóis despachavam inquiridos tentando descobrir se indígenas tinham alma ou não, os índios usavam a verificação da capacidade de putrefação dos cadáveres de homens brancos. Percebe-se aí o ponto em que a natureza humana nega a sua generalidade e onde o etnocentrismo é talvez a coisa mais compartilhada entre os povos (cf. Viveiros de Castro, 2015).

Neste pensamento volto à “PanAmérica” e a sua relação com o desvendamento do cinema Hollywoodiano. Assim como o corpo visivelmente apodrecido é a máscara da ilusão que tem caído. Agrippino cria, mostra, desvenda e desconstrói. Engole o corpo ameríndio e também o herói de cenários verdes. Nessa perspectiva em luta, em sede, caminha por um lugar estético para além do moderno, que fala muito mais à tropicália, à *Pop Art* e ao corpo em imanência engolido em luta e sem clemência.

A narrativa “PanAmérica” engole o etnocentrismo para logo depois criticá-lo. Sua pertinente alusão ao macaco consegue, refletir duas perspectivas em jogo e em disputa. Nessa luta, a teoria evolucionista apresenta-se como primeira referência, a que logo nos chega em potência. “Eu e o macaco paramos em frente a uma barbearia e eu entrei na barbearia para escapar da conversa insistente do bêbado. Que procurava convencer o macaco, que o ouvia atentamente, de alguma coisa a respeito da política internacional” (PAULA, 2001, p. 130). Para a maior parte das filosofias eurocêtricas, pensamos o macaco na categoria também do instinto, da selvageria, do que é suscetível ao aprendizado, mas sub-humano, um animal que mantém o seu baixo-corpóreo guiando. Essa é a primeira imagem que nos vem e por essa forma de limitar o pensamento, não se consegue ir além, pois pensar num macaco discutindo políticas internacionais nos soa como piada e de acordo com nossa fachada, somos muito superiores a eles.

A filosofia ameríndia nos mostra um outro caminho quando envolve todas as coisas

nas relações de poderes. Aqui corpo, mente, espírito e imanência são tratados por igual, e é sobre tal fantástico que Agrippino toca o dedo. Assim:

Para os espanhóis do incidente das Antilhas, a dimensão marcada era a alma; para os índios, era o corpo. Por outras palavras, os europeus nunca duvidaram de que os índios tivessem corpo (os animais também os têm); os índios nunca duvidaram que os europeus tivessem alma (os animais e os espectros dos mortos também os têm). O etnocentrismo dos europeus consistia em duvidar que os corpos dos outros contivessem uma alma formalmente semelhante às que habitavam seus próprios corpos; o etnocentrismo ameríndio, ao contrário, consistia em duvidar que outras almas ou espíritos fossem dotadas de um corpo materialmente semelhante aos corpos indígenas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 37).

De acordo com Viveiros de Castro (2015) o corpo na onto-antropologia europeia é da ordem do inato, a alma para o europeu ocupa um lugar construído. No mundo ameríndio, ao contrário, a alma é experienciada como manifestação implícita em todas as coisas. Nesse aspecto, seu possuidor é similar aos outros. Já o corpo está sob a responsabilidade dos agentes, figura que se constrói contra um fundo inato de uma humanidade imanente. Esta relação ameríndia se manifesta por vezes em Agrippino na obra em “PanAmérica”, na configuração:

Eu-narrador-barbeiro-



Figura 1: Fonte: desenhos para colorir⁴⁶.

Essa é, então, uma possibilidade de perspectivas em jogo para Agrippino. O perspectivismo ameríndio ameaça a ontologia assim como “PanAmérica” e todo o movimento tropicalista⁴⁷ que o mesmo influencia. Tais movimentos são contra ontológicos, são multinaturalistas. “A concepção ameríndia suporia uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A cultura seria aqui a forma do universal, a Natureza ou o objeto a

⁴⁶ Disponível em: https://www.google.com.br/search?q=macaco&biw=1366&bih=632&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi78_7LIKTSAhXCEZAKHRRrAHkQ_AUIBigB#tbn=isch&q=macaco+desenho+pb&imgsrc=2o3bhYye4mNu9M:

⁴⁷ Movimento que se dá no Brasil da década de sessenta encabeçado ou mesmo influenciado por artistas como: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Hélio Oiticica, José Celso Martinez e José Agrippino de Paula.

forma do particular” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 43).

Neste sentido, de acordo com Viveiros de Castro (2015), no perspectivismo ameríndio, o que as pessoas veem é o verdadeiro problema para a filosofia ameríndia. No mesmo prisma e em relação às almas, sua semelhança não implica na homogeneidade de suas identidades ou do que estas identidades percebem. É evidente na escrita de Agrippino, a semelhança das almas sem que se perca a identidade das mesmas, na certeza e na percepção de que Agrippino também engole o processo xamânico na amplidão de sua narrativa. Neste trecho conseguimos vislumbrar claramente o que foi colocado atrás:

Nós continuamos correndo e terminamos a estrada asfaltada e entramos numa estrada estreita de terra cercada de folhagens. Eu ela corremos levantando as pernas e elevando os pés, e corremos um a lado do outro. Eu e Marilyn fugimos e atravessamos correndo o bosque de eucaliptos e corremos nos caminhos de plantação de arroz. (PAULA, 2001, p. 210).

Nesse trecho, percebemos que Agrippino engole, de forma antropofágica, o processo xamânico. Dois corpos transformam-se em um corpo só, para rapidamente se separarem, tendo em vista que o tempo é o da globalização e o de Hollywood. Um tempo que se apresenta como mais ágil para um processo xamânico, no entanto as perspectivas em jogo permitem este embaraço. Assim:

O Xamanismo ameríndio pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre espécies e adota a perspectiva de subjetividades estrangeiras, de modo a administrar as relações entre estes e os humanos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 49).

Assim como para Viveiros de Castro (2015), para Agrippino o xamanismo estabelece-se na ordem da imanência. Nesse sentido, há coerência no “eu-Marilyn” e no “eu-narrador-barbeiro-macaco”. Agrippino consegue num rápido salto, estabelecer uma conexão xamânica para resolver questões da escolha das ações dos personagens. Falamos aqui da relação de poderes assim como para os ameríndios, não estamos lidando aqui com um transcender romantizado. O xamã viaja para resolver um problema concreto. Se este corpo que viaja é ligado à imanência, logo esta identidade é dinâmica. Após o processo de viagem o eu-narrador, torna-se o eu-outro, atravessado pelas questões, escolhas e características deste corpo, agora “eu-Marilyn” e “eu-narrador-barbeiro-macaco”.

O processo xamânico é um processo de cura. Devora a perspectiva do outro, não o seu corpo. Outra característica da obra de Agrippino: em nenhuma das cenas há alusão de que o corpo do outro é engolido, mas o processo ocorre muito mais no lugar das perspectivas em luta. É na labuta das perspectivas se devorando que eu devoro uma perspectiva que já está em mim. O xamã não nega o outro, pelo contrário, age como um diplomata, não se coloca num lugar privilegiado ou mesmo hierarquiza perspectivas. Trata com mesmo agrado o macaco e a atriz do estelato. É um processo também de alteridade, não se deixa organizar por um centro em qualquer momento.

O sacrifício – a morte –, outra característica do processo xamânico, também é evidenciado em “PanAmérica”. Não a morte como fim, mas como processo, no acesso

à outras possibilidades. Marilyn é uma personagem que morre incontáveis vezes para surgir depois mais forte, preenchida de outras características que a formam. O processo de alteridade não se organiza a partir de um centro e a intensidade do xamanismo ocorre justamente em sua imanência, presente com efervescência nas relações de poder existentes na obra.

A saga do não-herói e o manifesto antropofágico

O “Manifesto Antropofágico” é outro texto que pode ser friccionado em algumas perspectivas com “PanAmérica”. Principalmente em se tratando da saga do “não-herói” construída por Agrippino. O manifesto resgatado de 1928, volta à década de 60 como uma das principais indicações que representa a antropofagia e o movimento tropicalista. Quando Oswald de Andrade (1928) inicia seu texto nos dizendo que “Só a antropofagia nos une”, ele assume de antemão as perspectivas devorando-se. Aqui, ele vai contra as catequeses de um povo sobre o outro, assumindo diversas perspectivas.

Nessa lida, consegue desmistificar a formação do herói clássico, presente nas obras homéricas. Tomo como exemplo Odisseu da “Odisseia” de Homero, seu respeito ao divino, sua calma e complacência. Respeita seus adversários, é fiel aos seus deuses e em pouquíssimas vezes demonstra raiva, ou mesmo algum vício. Os deuses, por sua vez, o dão o benefício da vida, da ajuda, numa constante usura de gentilezas em deriva, pelas quais o tradicional herói inclina-se às condições colocadas. Os deuses por sua vez são engolidos em “PanAmérica”, o narrador “não-herói” dança, maltrata e flerta com as divindades. Coloca-se com igualdade em relação aos deuses, às manifestações divinas e mais do que isto, afina-se com seus poderes, suas possibilidades. O “não-herói” faz seu percurso amaldiçoando os deuses clássicos e contemporâneos, além dos da *Pop Art*, na possibilidade de ser um deles.

É com a desmistificação do corpo, com os recursos hollywoodianos e com a antropofagia que ferve na obra de Agrippino, que o “não-herói” toma um outro caminho, pois, não se aprofunda em subjetividade, mas na sagacidade dos atravessamentos. Em todos os momentos engole espaços, objetos, imagens, alegorias, pessoas e animais e nessa epopeia mordaz não segue via única, mas mergulha por entre inúmeros canais.

Outra forte característica apontada já no manifesto antropofágico, que retorna na década de sessenta com a tropicália, é a sua relação com o corpo. O manifesto é contra o homem vestido, exalta o nu e a quebra de tabus. Apolo dá passagem a Dionísio e o desejo no corpo do outro é confirmado.

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 pelos. 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. Marilyn Monroe soltou um gemido e eu caí em cima dela enterrando o meu membro na

vagina apertada de Marylin. (PAULA, 2001, p. 64).

Nesse trecho, o narrador como herói e a donzela virgem acontecem, numa potente crítica à coisificação dos corpos. Na Odisseia de Homero, Odisseu volta para Ítaca dez anos depois e encontra sua mulher Penélope negando-se a casar com outros homens enquanto a mesma costura e depois desfaz a mortalha de seu sogro. Esse é o entorno do que o espera, sua donzela Penélope continua intocável, negando-se a casar e Odisseu encontra-a sem subir no altar. A donzela, nesse caso serve ao herói. Essa característica, no entanto, corrói a obra de Agrippino somente num primeiro momento. Esse lamento romântico, homérico-hollywoodiano não é cantado por muito tempo. Marylin Monroe tem relacionamentos com vários outros personagens na frente do narrador inclusive, um deles é Di Maggio, jogador de *baseball* que manteve um relacionamento com Marylin Monroe em sua vida pessoal. Nesse sentido, o herói é por Agrippino desmontado e tal fardo logo é retirado das suas costas.

Para Oswald de Andrade (1928), “o direito é a garantia do exercício da possibilidade”, parece que os personagens de Agrippino tem em essência esta liberdade pulsante, e principalmente em se tratando de Marylin, onde as figuras do feminino, do sensível, do divino, do matriarcal e da origem, se estabelecem assim como no manifesto. Assim como para Oswald de Andrade, Agrippino volta seu interesse, para a origem e o divino matriarcais.

Essa abordagem é dada em “PanAmérica” para os personagens. E é justamente contra a realidade social, *slogan* da não-plural esquerda de 60 no Brasil, que Oswald de Andrade (1928) propõe uma sociedade sem complexos.

No texto “Macunaíma e a entidade nacional brasileira”, Perrone-Moisés (2007) traz uma visão do herói construído por Mario de Andrade que muito se aproxima da visão do “não-herói” já retratada aqui. Apesar de apresentar-se muito mais como dialética pela autora, percebemos, em sua porosidade, uma relação de perspectivas em jogo. Diz-nos que “o herói é uma mistura das três principais etnias que compõem a população brasileira: o índio, o branco e o negro. Mas não é uma mistura estável, pois o que a caracteriza, na trama do romance, é a permanente *metamorfose*” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 191). Nesse sentido, percebe-se um não-herói não somente aquele que nega o bom heroísmo cristão, mas também uma figura antropofágica que se transforma num movimento constante e em todos os instantes abre-se, desvenda-se em camadas diversas.

Aí está uma outra ótima sacada de Agrippino. O seu não-herói não parte de um ponto, ou mesmo de três pontos assumidos, pelo contrário, mostra-se tímido e sem origem, não há muitos indicativos do que havia engolido antes das primeiras páginas, é assim um narrador não-herói contra-ontológico, não saudosista. Assim, consegue reatualizar os mitos de forma despojada, sem necessariamente associar características dos personagens e nessas paisagens alcança mais leveza.

Enquanto a baixa-antropofagia destrói o outro, a alto-antropofagia incorpora e transforma-se na sua presença. A elocução “Eu-Marilyn”, desloca a percepção para o narrador-não-herói e divide espaço com outros personagens. A narrativa homérica que foca na vida de Odisseu, desmistifica-se em Agrippino, quando em sua lida sua forma, a alma é homogenia e não há herói destacando-se ou mesmo segurando nas mãos dos Deuses.

No entanto, há de se evidenciar também as áreas de convergência. É na evidência das sociedades matriarcais que os três autores se esbarram. Na *Ilíada* e na *Odisseia*, são inúmeras as setas para sociedades matriarcais. As amazonas são um exemplo claro. No manifesto *Antropofágico*, em seu retorno à origem na busca de reatualização, Oswald de Andrade (1928) também leva como função elucidar o matriarcado. Agrippino, em meados da segunda parte da obra, desdobra mais esta camada, na sacada de construir a imagem de Marylin como procriadora. Nesse caso a donzela, aquela que morrera por inúmeras vezes, agora é Gaya, libera seus filhos em centenas, milhares, e por momentos também os aconchega, os afaga, os engole novamente:

Todos nós saltamos de alegria e nos abraçamos, homens, mulheres, cães, e eu interrompei a alegria e avancei empunhando a minha lança para transpor a porta peluda e fétida e espetar o útero de Marylin. Eu corri em fúria gritando e segurando a minha lança quando fui derrubado pelo líquido fervente que esguichava da porta peluda... Ao longe eu e o surdo-mudo Harpo Marx vimos aterrorizados a cruel atriz Marilyn Monroe de pé sobre a montanha, as amplas tetas e a sua cabeleira prateada. A gigantesca mulher nua encheu os pulmões e as bochechas de ar e soprou. O helicóptero sacudiu e foi levado pelo sopro de Marilyn. (PAULA, 2001, p. 223).

Para além do herói e do não-herói, a mulher aqui toma outra força, gigantesca, mãe, Gaya, uma não-heroína. Esse é o primeiro momento no livro em que a mulher toma protagonismo. Toma maior força e forma, dá um salto do lugar esquizofrênico e infantilizado que vinha até então para somente aqui engolir a amplidão do mundo e de todas as coisas. Para Oswald de Andrade (1928), em seu manifesto, a colonização é fruto do patriarcado.

O manifesto agarra-se, ao contrário do modernismo, à corrente do sonho, outra grande característica de “PanAmérica”, presente também na obra *Homérica*, na qual o sonho decifrado guia as ações, o direciona ou mesmo confunde personagens como Odisseu. Todavia, no “Manifesto Antropofágico” e em “PanAmérica”, o sonho legitima-se muito mais no lugar estético, embaraçando-se com o realismo fantástico. A própria impossibilidade da morte no sonho, citada por Artaud (2006), fortalece o vislumbre de “PanAmérica” como um sonho de realismo fantástico. Artaud (2006), diz-nos que não se morre nos sonhos, neles a vontade atua até o absurdo, até uma transmutação da mentira com a qual se refaz a verdade. O próprio Artaud, assim como o xamanismo, possibilitam a Agrippino e ao movimento tropicalista, a constante morte, a permanente morte, a morte simultânea. Quanto mais mortes neste sentido, mais o indivíduo se transforma e na nova forma assume características que até então a sua alma não havia revelado.

A tropicália e a epopeia xamânico-hollywoodiana

É aqui que tudo se embaraça ainda mais, é na audaz força de PanAmérica, que um brasileiro engole *Hollywood*, transforma-se com todas as referências da grande máquina. Engole a massa, engole o recheio, para a construção de uma narrativa de canais abertos,

que nega a ilusão da realidade, a continuidade cronológica e espacial. Reelabora o conceito de epopeia propondo a simultaneidade. Sobre esta última, é na coragem de engolir também a globalização, que mergulha nas águas do mar revolto, nas águas, do *pop*, nas águas da tropicália. Esta é sua constante mortalha, manto que lhe envolve. Sobre o movimento tropicalista, de acordo com Sússekind (2007, p. 9), “Uma forma mais pop poderia levar nossa música ao contato com as grandes massas”, declarava Gilberto Gil em outubro de 1968. E seria o uso consciente dessa superexposição, que faria de Caetano Veloso, nesse momento, uma espécie de super-astro. É a partir do movimento tropicalista que o corpo volta a ser resignificado em seu lugar de lida no Brasil. No varonil país moderno, não sobrava espaço para o corpo, sua performance e estilhaço. É a partir da tropicália nas performances de Gal Costa, Gilberto Gil e Caetano Veloso; nas encenações de José Celso, nos penetráveis de Hélio Oiticica e na literatura de Agrippino que a libido do menino é acordada, e o corpo colocado em estado de presença, de discurso. Desde o corpo em performance do artista até o corpo em recepção da obra vista, sentida, tocada. Os movimentos: *collage*, *happening*, *body art*, *performance*, são o cartão de entrada ao que se dava no Brasil e na tropicália. Lembrando que em boa parte destes movimentos, arte e vida confundem-se entre si.

Agrippino constrói uma Odisseia que, assim como o movimento tropicalista, entra na pista para discutir o tabu, o sexo, como a cena da perda da virgindade citada anteriormente. Desculpe-me caro leitor, gostaria de ter dito trecho, não cena, por se tratar de uma obra literária, mas o cinema também já mergulhou neste rio e eu também já não tenho mais controle. Queria dizer com isto que a virgindade outrora ressaltada por Agrippino, revela suas camadas para incluir debates mais profundos, como a ideia de minorias, a culpabilização da mulher pelo ato sexual e a própria homossexualidade. Este último tema, um dos grandes tabus que Agrippino lida em sua obra com verdade e sem nenhuma moralidade:

Quando eu entrei no alojamento, um soldado adolescente da divisão aero-terrestre estava deitado na 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 sua voz grave e baixa. O soldado sorriu e olhou o teto. Eu falei baixo que ele era lindo e o adolescente sorriu novamente. (PAULA, 2001, p. 92).

Sem nenhuma ligação com Deus ou qualquer outra entidade transcendental, Agrippino narra mais uma vez a relação de um corpo com outro corpo, neste sentido, o corpo que já estava em você ganha espaço.

Hélio Oiticica, conseguiu com seus penetráveis, ser um criador de mitos e de mundos. Agrippino também consegue esta proeza. Na certeza das potências dos fragmentos espaciais e temporais que a sua epopeia consolida-se. Essa fragmentação legítima também o significante flutuante presente em praticamente toda obra. Agrippino não se fecha nos significados, pelo contrário, abre sua obra no corolário da metáfora. Agrippino cria forças em fluxo que são apreendidas pelo corpo. Devora e assimila os mitos hollywoodianos para criar a sua própria Odisseia, Ilíada, e nesta epopeia, permite-se navegar num barco fantástico sem início e sem fim, sem leme e sem proa. E do barco, todos os recursos midiáticos e turísticos são ressaltados. Todas as informações que vem de fora o invadem e

o transformam.

Em sua epopeia fantástica, Agrippino alastra-se por entre ruas, *shoppings*, navios, estúdios, hotéis e praias, onde as marcas e os *slogans* vão sendo apresentados. Nesses espaços, as dinâmicas de efervescência política repetem-se. Mas, diferente da Odisseia, não há continuidade de um capítulo para o outro, a narrativa não se sujeita a esta razão e na contramão, não opta pela continuidade.

Referências

ANDRADE, Oswald. O manifesto Antropofágico. **Revista Povos indígenas no Brasil**, 1928.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe nacionalismo**: Paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHENBERG, Mário. Prefácio da primeira edição de PanAmérica. In: PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. 3ª Ed. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.

SENRA, F. P.; OTTATI, R. D. G. PanAmérica de José Agrippino de Paula e a transgressão corporal. **Revista Estação Literária**. Londrina, vol 12 – pagina 419 a 436. 2014

SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASSUALDO, Carlos (Org.) **Tropicália**: uma revolução na cultura brasileira (1967- 1972). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VELOSO, Caetano. Prefácio. In: PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. 3ª Ed. – São Paulo: Editora Papagaio, 2001.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Currículo resumido:

CLEILSON QUEIROZ LOPES

Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro físico e Dança. Trabalha com teatro desde 2008, em 2011 entra no curso de Teatro da Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, onde se forma em teatro com louvor apresentando o TCC intitulado: “Sofia -35: dramaturgia autobiográfica e performatividade de gênero”; atualmente trabalha como ator de teatro e dramaturgo no espetáculo “Sofia -35”. É também estudante do Mestrado Acadêmico da UNIRIO, pesquisando Poéticas da Cena e do Texto Teatral - PCT.