



# JOSÉ AGRIPPINO E A IMAGÉTICA ONÍRICA: INCONSCIENTE, DESEJO E SOCIEDADE DO ESPETÁCULO EM *PANAMÉRICA*

JOSÉ AGRIPPINO AND THE DREAM IMAGERY: THE UNCONSCIOUS,  
THE DESIRE AND THE SOCIETY OF THE SPECTACLE IN *PAN-AMERICA*

Bruno Macêdo Mendonça\*

\* bmacedomendonca@hotmail.com  
Doutorando em Línguas Modernas: Culturas, Literaturas e Tradução.  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Autor das  
coletâneas de contos *Trôpegos visionários* (Editora Kazuá, 2016)  
e *O Cárcere de Newton* (Aquarela Brasileira, 2018), bem como do  
romance *Liberdade* (Editora Kazuá, 2017) e do estudo acadêmico *O  
conceito de sociedade internacional* (Paço Editorial, 2016).

RESUMO: O presente trabalho é um ensaio interpretativo sobre *PanAmérica*, romance de José Agrippino de Paula. Tenta-se compreendê-lo a partir da noção de “sociedade do espetáculo”, de Guy Debord. Defende-se que apesar do caráter multifacetado da obra, apto a ensejar interpretações múltiplas quanto às pretensões do livro, a leitura deve ser encarada mais como um exorcismo da razão ou como uma proposta experimental de mergulho no inconsciente do que como um ataque racional e intencional à hegemonia cultural norte-americana. Analisa-se de perto o romance para enfatizar seu caráter onírico, bem como se tenta delinear uma visão geral da narrativa com base na estrutura de sua evolução, em particular na comparação realizada entre os primeiros e os últimos capítulos. Tendo em vista o teor ensaístico deste texto, assim como a reconhecida complexidade do livro analisado, evitam-se conclusões de natureza definitiva.

PALAVRAS-CHAVE: Agrippino; *PanAmérica*; Sociedade do Espetáculo.

ABSTRACT: The current paper is an interpretative essay about the novel *Pan-America* of José Agrippino de Paula. It is attempted to understand this work through the notion of “society of spectacle” of Guy Debord. It is supported that despite the multilayer dimension of this work, which is capable of multiple interpretations as to its intentions, the reading must be seen more as some sort of exorcism of reason or as an experimental proposal of diving in the unconscious, rather than a rational and intentional attack on the cultural North American supremacy. The novel is closely analyzed in order to emphasize its dream feature, as well as outline an overview of the narrative based on the structure of its evolution, particularly in comparison to the first and the last chapters. Having in mind the essay-like content of this text, as well as the recognized complexity of the book, definitive conclusions are avoided.

KEYWORDS: Agrippino; *Pan-America*; Society of the spectacle.

O pesquisador deixa aqui registrado um agradecimento especial ao Coordenador do *Instituto de Estudos Brasileiros* da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Dr. Osvaldo Manuel Silvestre, pelas aulas dadas no âmbito da disciplina “Tópicos de Pesquisa em Literatura Brasileira”, e, em particular, por ter chamado a atenção para o possível *link* existente entre elementos contidos na obra *PanAmérica* e o conceito de “sociedade do espetáculo”, de Guy Debord, hipótese que, como se percebe, serviu de inspiração para a elaboração deste artigo.

Eu o imagino alongado num sofá, mal vestido, os braços estirados com as mãos apertando o couro escuro do assento, como se estivesse a vivenciar um transe, aterrorizado, a barba enorme, fixando com olhos esbugalhados um ponto fixo no teto, um lugar que está além do consultório e que só ele consegue enxergar, enquanto atrás de si, sentado numa cadeira, ereto e muito atento, um psicanalista, após lhe perguntar qual foi o sonho da noite passada, faz anotações frenéticas num caderno. Após vinte sessões, o conjunto dessas anotações – editadas – transforma-se no segundo romance do escritor José Agrippino de Paula: *PanAmérica*, publicado em 1967.

É claro, nada disso aconteceu. Não sei sequer se Agrippino chegou um dia a se submeter a qualquer tipo de terapia. Se começo meu ensaio com este pequeno exercício de imaginação é para ilustrar a perspectiva adotada na breve análise abaixo. Um livro tão multifacetado como *PanAmérica*, onde ocorrem ao longo do texto eventos tão díspares e desconexos entre si, em que a imaginação atinge alturas insuspeitadas, é material apto a gerar, do mesmo modo, uma multiplicidade de interpretações tão diversa quanto seus temas. E de fato, há quem enxergue no livro, alternativamente, uma crítica à cultura de massas; um discurso mítico sobre a modernidade; um ataque à noção de sagrado; um libelo a favor da liberdade sexual; uma ruptura

com o cânone literário e com a moralidade judaico-cristã; um caminho a apontar para os processos da globalização em curso; um reflexo da pós-modernidade na Literatura; uma crítica à hegemonia cultural norte-americana; uma denúncia da mercantilização da cultura; ou, ainda, um puro e simples delírio de Agrippino.<sup>1</sup>

Apesar de muitas destas interpretações fazerem sentido – é bem possível que *todas* façam sentido ao mesmo tempo, mas de modo pontual –, o que me chama a atenção no texto é algo muito mais relacionado à sua forma e, por assim dizer, a um tema que subjaz a toda e qualquer interpretação tendente a enfatizar a crítica racional supostamente adotada pelo autor (um Agrippino *crítico* do capitalismo global, *crítico* da moral cristã ou *crítico* do cânone). Refiro-me ao fato de ser impossível ler o romance de Agrippino sem sentir que participamos com ele, ao seu lado, de múltiplos episódios de natureza onírica, de sonhos e pesadelos do autor, ou até mesmo de alucinações provocadas pelo consumo de alguma droga poderosamente eficaz.

Parece-me, portanto, que os elementos essenciais em jogo são o desejo e sua pulsão expressa em múltiplas, increditáveis e psicodélicas cenas da “epopeia”,<sup>2</sup> bem como uma explosão de sexualidade despudorada, absolutamente transgressora dos padrões aceitos por uma sociedade conservadora, em completa dissonância com o cânone literário

1. Para um aprofundamento destas hipóteses, consultem-se as referências bibliográficas ao final do texto.

2. Vinícius Galera de Arruda, discutindo a curiosa escolha do autor em definir sua obra como “epopeia”, termina por concluir que essa classificação foi “determinada menos pela associação histórica da forma atual do romance com a epopeia antiga do que para evidenciar os aspectos épicos da narrativa” (ARRUDA. *Fora do lugar: a ficção de José Agrippino de Paula*, p. 76).

e até com a literatura mais radical produzida à época – já em si mesma uma literatura subversiva. Estas forças subterrâneas, sem pretender produzir aqui qualquer análise de cunho psicanalítico, são a potência a vivificar a(s) narrativa(s) do livro – suas forças profundas, por assim dizer.

Mas esta característica onírica não se produz no vácuo. Povoam a imaginação de Agrippino toda uma época e toda uma estética de natureza hollywoodiana. É nesse campo que ele vai buscar o material para seus voos de imaginação. Seus personagens são sobretudo atores e atrizes, pessoas existentes no universo extratextual do cinema norte-americano (Marilyn Monroe, Cary Grant, John Wayne, Elisabeth Taylor, Sophia Loren, Gary Cooper, Marlon Brando), mas também grandes personalidades (Joe Di Maggio, Cassius Clay, Martin Luther King, Che Guevara, Adolf Hitler, Charles de Gaulle, o Papa Paulo VI) do período e da História recente.<sup>3</sup>

Seus enredos envolvem contextos, além do habitat hollywoodiano, daquela época conturbada que foi a década de sessenta, e nos vemos em meio a um ambiente de guerra contra o comunismo, de perseguição a “agentes subversivos”, de guerrilhas e caça a terroristas, de repressão policial e assassinatos políticos. Tem-se de tudo um pouco: a América dos poderosos do Norte, e a América dos rebeldes, guerrilheiros, consumidores – o adjetivo fica a

critério do intérprete – do Sul. Carlos Henrique Bento faz esta aproximação entre texto e contexto ao afirmar que:

*PanAmérica* registra, de uma forma delirante, a situação da época. De uma forma que oscila entre o onírico, o irônico, o alegórico, vai elencando os acontecimentos centrados na percepção de um narrador atravessado por eles. Na narrativa está a utopia, a violência, o desengano. Um narrador que começa se achando capaz de recriar, por meio do cinema, prodígios épicos, termina testemunhando a desintegração do mundo. A desintegração da utopia, do sonho que era de toda sua geração: reconstruir o mundo.<sup>4</sup>

No entanto, a sociedade a que o autor faz referência, ao inserir nela seu narrador e seus personagens, não é a sociedade *real*, mas a sociedade que nos é apresentada pelo cinema, pela televisão, pela mídia. Guy Débord, em sua obra magistral *A sociedade do espetáculo*,<sup>5</sup> nos lembra que a partir da intensificação do poder da mídia, nossa sociedade cindiu-se em duas: uma de natureza real, na qual vivemos; outra imaginária, na qual nos são apresentados sonhos, modos de vida, produtos, objetivos com os quais terminamos por nos identificar. Esta segunda sociedade, apesar de imaginária, fictícia, torna-se o local para onde dirigimos nosso olhar, invertendo as relações entre real e irreal. Passamos a viver uma vida paralela, na qual a sociedade do espetáculo

3. Fábio Raddi Uchôa aponta para o uso da técnica da *colagem* nesta união de personagens tão distintos, técnica aliás muito apreciada pelos tropicalistas da época de Agrippino, que tentavam realizar a mistura de elementos contraditórios para a produção de um certo efeito de fragmentação. Uchôa, tratando dos livros de Agrippino, afirma que “a colagem está presente na sucessão de blocos narrativos que se fecham sem relação com os seguintes, na união de personagens de diferentes contextos históricos e sociais, bem como na modulação do foco narrativo, unindo a subjetividade confessional em primeira pessoa e a objetividade do discurso em terceira pessoa” (UCHÔA. *A colagem na obra de José Agrippino de Paula*, p. 229).

4. BENTO. *Pan e latina América: o delírio épico de José Agrippino de Paula*, p. 152. O estudo sobre o contexto brasileiro da época e suas conexões de sentido com a obra de Agrippino daria ensejo, por si só, a um trabalho acadêmico independente. Seu desenvolvimento aqui extrapolaria as pretensões delineadas no artigo.

5. Evelina Hoisel faz esta associação entre o romance de Agrippino e a sociedade do espetáculo, mas sem desenvolver o tema, sobretudo no que se refere ao conceito de Guy Débord. Afirma a autora que a obra delineia “um vasto painel da sociedade do espetáculo, expondo as diversas feições da civilização e da barbárie (ou da civilização como barbárie)”, movimentando-se através de “variadas fronteiras multiculturais, cartografando os processos de globalização que caracterizam o capitalismo internacional” (HOISEL. *PanAmérica: uma cartografia dos processos de globalização nos anos de 1960*, p. 28).

transmuta-se em “realidade” na existência de espectadores passivos e alienados.

A ideia de sociedade do espetáculo de Débord serve-nos como um instrumento de análise poderoso do livro *PanAmérica*. Isto porque os desejos desse narrador que não conhecemos e que pode ser qualquer um de nós – e que é qualquer um de nós na medida em que expressa esta vontade generalizada de participar do espetáculo e de gozar de suas benesses – vêm à tona de maneira muito clara na sua relação com o mundo. O narrador, à medida que avança os capítulos,<sup>6</sup> aproxima-se cada vez mais da atriz Marilyn Monroe, mas a conquista paulatina da atriz se dá pela aquisição dos atributos de poder que esta sociedade considera como seus. É significativo, nesse sentido, como se dá essa aproximação. Primeiro, o narrador compra um Jaguar, e de maneira a demonstrar o quanto lhe é fácil fazê-lo:

Era um jaguar esporte de cor preta. Eu entrei, e logo o vendedor sorriu para mim saindo do fundo da loja. O Jaguar estava envolto num papel celofane e uma fita vermelha larga e brilhante prendia a frente e formava um laço sobre a capota de lona. O Jaguar era conversível. Eu contornei o carro e o vendedor emitiu uma primeira sílaba e eu fiz um gesto para que ele se calasse e fui obedecido prontamente. Eu contornava em silêncio o motor alongado e os dois assentos forrados

de couro preto. Eu fiz um sinal para o vendedor e disse: “É este mesmo”. O vendedor perguntou se eu desejava que se retirasse o papel celofane, e em seguida me conduziu para o balcão onde eu assinei o cheque.<sup>7</sup>

Na posse deste veículo, que já é, pelos atributos da marca e pelo valor, um símbolo de sucesso na lógica capitalista, é que Marilyn se aproxima do narrador, claramente fascinada por estes sinais de poder:

Eu acelerei o Jaguar e percorri a avenida, dobrei a esquina e entrei numa rua mais movimentada. Os carros passavam ao meu lado, e alguns motoristas comentavam sobre o meu Jaguar com outras pessoas. Alguns transeuntes que estacaram ao sinal vermelho permaneceram em silêncio olhando com espanto para meu Jaguar [...]. Quando eu percorria uma das ruas de Hollywood, Marilyn Monroe acenou para mim. Eu realizei uma pequena manobra e parei o carro um pouco a frente. Marilyn correu sorrindo para mim 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.<sup>8</sup>

No capítulo cinco, ao final de uma aproximação crescente, o narrador e Marilyn fazem sexo. Agrippino descreve esta cena de maneira muito significativa porque compara

6. Embora as chame de “capítulos”, as divisões da obra, num total de vinte, não estão numeradas. São seções “em bloco”, sem subdivisão em parágrafos, o que acentua sua independência e totalidade individuais.

7. DE PAULA. *PanAmérica*, p. 37.

8. DE PAULA. *PanAmérica*, p. 38.

a atriz a um produto que pudesse ser literalmente consumido, desumanizando-a, objetificando-a ainda mais:

Eu segurei o meu membro rijo entre os dedos diante de Marilyn Monroe e ela abriu as suas pernas mostrando os pelos de seu sexo. Eu me ajoelhei segurando o meu membro latejante e aproximei a cabeça vermelha do meu membro do sexo de Marilyn, e ela encolheu mais as pernas junto do corpo e abriu com os dedos as peles que formavam os lábios do seu sexo. 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 meu membro na vagina apertada de Marilyn.<sup>9</sup>

A sociedade do espetáculo, para Débord, representa o estágio último do sistema capitalista,<sup>10</sup> que adquiriu a capacidade, por meio de seu aparato midiático, de dizer às pessoas o que elas devem ser e o que devem querer em todas as esferas possíveis. Não se trata tão somente de vender coisas, objetos materiais, mas de *coisificar* pessoas. Marilyn Monroe torna-se *objeto* de desejo, símbolo máximo de um desejo generalizado que, pela sua “posse”, é capaz de gerar

a satisfação máxima. Como a sociedade do espetáculo também *uniformiza* os desejos, ao representar como as mulheres devem ser, quais mulheres se deve desejar, que formas devem ter, desaparece o desejo autêntico. Todo desejo é imitação, como diria René Girard na sua obra *A Violência e o sagrado*; todo desejo é *mimético*.<sup>11</sup>

Ou seja, o que o espetáculo propõe – e o cinema é a representação máxima dessa sociedade imaginária, tomada por real – torna-se o padrão de um desejo que todos querem realizar. Marilyn, no livro, representa o desejo heterossexual masculino por excelência, verdadeira “máquina de reproduzir e realizar desejos”, nas palavras de Felipe Augusto de Moraes,<sup>12</sup> e também o objeto a partir do qual Agrippino desenvolve parte de suas fantasias sexuais, e por meio do qual o narrador se realiza perante os outros:

O biquíni de Marilyn estava caído entre as pernas e as suas nádegas firmes, o triângulo de pelos molhados, e o seu corpo jovem subia as escadas de concreto e refletia a luz do sol. 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*.<sup>13</sup> (grifo nosso)

9. DE PAULA. *PanAmérica*, p. 61-62.

10. DÉBORD. *A sociedade de espetáculo*, p. 20: “O espetáculo é o capital a um tal grau de acumulação que se tornou imagem”. Ou ainda, na p. 12: “Enquanto indispensável adorno dos objetos hoje produzidos, enquanto exposição geral da racionalidade do sistema, e enquanto setor econômico avançado que modela diretamente uma multidão crescente de imagens-objects, o espetáculo é a principal produção da sociedade actual”.

11. Esta aproximação entre o conceito de desejo mimético de Girard e a sociedade do espetáculo de Débord pode ser ilustrada a partir de enunciações deste último, embora não estivesse a dialogar diretamente com o primeiro. Por exemplo, quando diz que “[a] alienação do espectador em proveito do objecto contemplado (que é o resultado de sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espetáculo em relação ao homem que age parece nisto, os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhes apresenta” (DÉBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 19).

12. MORAES. *A Arte-Soma de José Agrippino de Paula*, p. 80.

13. DE PAULA. *PanAmérica*, p. 59.

A associação de fama, poder e sexualidade também é uma constante da obra. Joe Di Maggio é uma das representações mais cabais desta conexão. Também é a sociedade do espetáculo que ostenta a fama como um valor. Aquilo que se apresenta na sociedade do espetáculo é a única coisa que existe – nela “o que aparece é bom, o que é bom aparece”, diria Débord.<sup>14</sup> De fato, o jogador de baseball é um dos mais conhecidos da história americana e, como se não bastasse, casou-se com Marilyn Monroe. Centra sobre si, portanto, praticamente todos os valores que o capitalismo enuncia como seus pilares de sustentação: sucesso, dinheiro, poder de consumo (de objetos e de pessoas). Só alguém assim poderia fazer o que faz Di Maggio no capítulo sete. Após ter entrado de modo majestoso num estádio de baseball, aclamado como um deus, sustentado num palanque por dez negros eunucos, há um momento de silêncio durante o jogo, seguido de risos da multidão que parecem irritar Di Maggio. Então o “herói Di Maggio”

[d]eu um grito potente e terrível e saltou para a almofada onde estava sua foice de prata, e segurou a afiada foice de prata com ambas as mãos. O rosto de Di Maggio estava vermelho como um anúncio luminoso e de seus olhos saíam pequenas faíscas. A multidão se encontrava paralisada nas arquibancadas e todos pressentiam que iriam ser esquarterados. Di Maggio deu um segundo grito potente e terrível

saltando para cima e agitando a foice. Di Maggio partiu veloz contra a multidão de espectadores, que fugia em pânico. Di Maggio degolou os quarenta guardas que ocupavam o alambrado com um só movimento de foice, e depois partiu esquarterando os espectadores. Saltavam cabeças, pernas, braços, corpos para todos os lados e aqueles que não eram esquarterados pela foice eram esmagados pelos pés de Di Maggio. Di Maggio distribuía furiosamente pontapés e golpes de foice para todos os lados e instantes depois ele corria saltando pelas arquibancadas e esquarterando os últimos espectadores. Di Maggio, depois de ter exterminado todos os espectadores, juizes, fotógrafos, repórteres, cinegrafistas, vendedores de coca-cola, destruía o estádio a pontapés. Os alicerces ruíam derrubados pelos potentes pontapés de Di Maggio e depois ele saltou agilmente para o estacionamento de carros e pôs fogo nos cinquenta mil carros que ali se encontravam e subiu para o céu uma imensa nuvem negra que escapava da fogueira dos carros amontoados e destruídos.<sup>15</sup>

E é claro, subjaz a este descomunal e onírico poder a expressão inconsciente, o aspecto da sexualidade latente e presente nos subterrâneos de *PanAmérica*. Surge – inevitavelmente, diria – o tema do falo, a potência sexual, a libido enquanto força propulsora e realizadora de desejos miméticos (neste caso, mais uma vez, o “consumo” de Marilyn, que se entrega ao onipotente herói):

14. DÉBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 12.

15. DE PAULA. *PanAmérica*, p. 86.

Di Maggio olhou para Marilyn e cresceu seu falo, suspendendo a calça de Di Maggio. O herói arrancou violentamente a roupa e saltou para fora o seu falo imenso de dois metros de comprimento. Di Maggio correu nu entre os escombros balançando o seu falo imenso de dois metros de comprimento e abraçou Marilyn. Marilyn soltou um pequeno gemido e se abandonou nos braços fortes do herói. Di Maggio puxou o zíper do vestido de Marilyn e ela estava nua na sua frente com o seu corpo branco. Di Maggio ajoelhou e lambeu o ventre branco de Marilyn enquanto olhava extasiado o corpo lindo e os seios pontiagudos. Di Maggio deitou Marilyn sobre os escombros, abriu as coxas brancas de Marilyn e introduziu o seu potente falo de dois metros no sexo de Marilyn Monroe.<sup>16</sup>

O tema é recorrente e traduz a disputa entre o narrador e Di Maggio pela posse de Marilyn. No capítulo treze, a seguinte cena o ilustra:

Eu fui até o fundo do salão de festas e sentei à mesa em que Di Maggio estava. Imediatamente eu coloquei a minha Mauser sobre a mesa indicando para Di Maggio a minha valentia e a minha ligação com os comunistas. Depositei a minha Mauser sobre a mesa e a minha Mauser era um pênis ligado a dois testículos. Olhei seriamente para Di Maggio, que sorriu para mim. Di Maggio permaneceu sentado e puxou do bolso

da calça uma Mauser semelhante à minha, mas muito maior e mais perfeita. A Mauser de Di Maggio era como a minha, um pênis preso aos dois testículos.<sup>17</sup>

A sexualidade na obra de Agrippino, como os exemplos poderiam equivocadamente sugerir, não se reduz ao padrão heterossexual socialmente dominante. É também transgressora ao atacá-lo por meio de cenas tórridas de teor homossexual, a exemplo daquelas em que o narrador, durante o período de treinamento militar, no interior de um quartel, se envolve sexualmente com um soldado adolescente.<sup>18</sup> Guilherme Paiva de Carvalho e Aryanne Sérgia Queiroz de Oliveira, analisando as ideias de Michel Foucault sobre poder e sexualidade, aludem ao fato de que “formas de repressão da sexualidade funcionam como modos de interdição, inexistência e silenciamento de práticas sexuais consideradas ilegítimas, tendo em vista estas não corresponderem ao modelo heterossexual da família conjugal reprodutora”.<sup>19</sup>

Ao criar, com bastante naturalidade, cenas em que o ato sexual se dá entre pessoas do mesmo sexo, o autor produz um texto altamente vanguardista e subversivo, sobretudo para os padrões canônicos da literatura brasileira, inclinada a adotar o modelo estabelecido pelos discursos – médicos, políticos, jurídicos – de poder dominante. Nesse sentido, são pertinentes as reflexões de Flávio Pereira Senra e Rafael Delgado Gomes Ottati no sentido de considerar que

16. Vale lembrar que o episódio termina quando Di Maggio atinge o orgasmo e tudo – cadáveres esquartejados e escombros do estádio – flutua no esperma de Di Maggio. Após a cena, o jogador convida a atriz para dar uma volta na sua “arraia gigante” e os dois montam na arraia voadora e sobem aos céus com um zumbido.

17. DE PAULA. *PanAmérica*, p. 161.

18. O alvo aqui é duplo: os padrões sexuais dominantes, mas também o poder militar, na medida em que ataca as ideias de masculinidade e virilidade, que a corporação militar tem em alta conta e que, na sua visão tradicionalista, não podem estar associadas a manifestações sexuais destoantes do padrão heterossexual.

19. CARVALHO; OLIVEIRA. *Discurso, poder e sexualidade em Foucault*, p. 102.

o sexo surge como elemento transgressor na narrativa de José Agrippino, como uma verdadeira força promíscua e sensorial, “promíscua pela questão abertamente sexual: a liberdade carnal, pecaminosa, libidinosa, em termos e em descrições tórridas e viscerais. Sensorial pela questão do toque, importantíssimo para a década”.<sup>20</sup>

Os autores citados dão destaque, nesse sentido, ao papel central exercido pelo *corpo* na narrativa. O corpo é o veículo do desejo, mas também da liberdade de desejar. Partindo de reflexões de Santo Agostinho sobre a (“boa”) Literatura, passando pela constatação de que o cânone literário adotou um certo discurso ideológico que é representativo da moral que a Literatura deve abraçar (para inclusive ser considerada “boa literatura”), conclui-se que a tradição literária “ganhou uma função perigosa de moderadora discursiva, preocupada com o caráter moralizante da linguagem”. Mas esta é uma função espúria, já que, na visão dos autores, e baseando-se em estudos de Foucault, “uma hegemonia moral acaba por causar uma séria marginalização dos discursos plurais da sexualidade humana”.<sup>21</sup> Para implodir estas construções ideológicas, denunciando o que há nelas de artifício discursivo, é que o corpo, na obra de Agrippino, “entra em festa”,<sup>22</sup> rompendo com diferentes tabus, atinentes tanto à descrição do sexo na obra literária quanto ao tipo de desejo sexual manifestado (heterossexual

ou homossexual). Na visão de Flávio Pereira Senra e Rafael Delgado Gomes Ottati, a transgressão agrippineana “não tem por objetivo a anulação da existência social de então, mas, sim, uma contestação dos tabus e da ordem moralista vigente, esvaziando o seu ser para, lá, no vazio existencial, criar-se de novo”.<sup>23</sup>

No que se refere ao espetáculo, a necessidade de se obter o que este nos vende como sendo o suprasumo de toda realização pessoal se dá, em Agrippino, pela explosão de imagens do inconsciente,<sup>24</sup> verdadeira apologia de uma vontade de poder cega e hedonista, como a cena anterior parece ilustrar, apta a criar, nas palavras de Rafael Ottati, uma incrível epopeia de “desejos e pulsões tornados realidade”.<sup>25</sup> Os personagens estão sempre em luta pelo que desejam – o desejo que é sempre de gozo e de vitória –, uma luta tão gratuita quanto a amizade que se segue entre os contendores, uma luta que provoca mortes e renascimentos só explicáveis pela lógica do sonho – onde ninguém morre de verdade – ou pela dos filmes – em que personagens morrem numa película, mas estão vivos na próxima. Sempre o cinema como inspiração agrippiniana; sempre o sonho como mecanismo de produção de imagens.

Esse caráter onírico do romance é, numa visão pessoal, o aspecto mais marcante da obra. Ele se estabelece por meios formais, mas também pelo conteúdo das imagens, temas

20. OTTATI; SENRA. *PanAmérica, de José Agrippino de Paula, e a transgressão corporal*, p. 431.

21. OTTATI; SENRA. *PanAmérica, de José Agrippino de Paula, e a transgressão corporal*, p. 426.

22. OTTATI; SENRA. *PanAmérica, de José Agrippino de Paula, e a transgressão corporal*, p. 431.

23. OTTATI; SENRA. *PanAmérica, de José Agrippino de Paula, e a transgressão corporal*, p. 432.

24. Uso a expressão “inconsciente” seguindo, sem pretensões de precisão teórica, as lições de Freud, no sentido de um conjunto de instintos, pulsões, desejos reprimidos, experiências passadas, traumas, repressões que só vêm à consciência em ocasiões específicas, e que a Psicanálise pretende, por meio de sua terapêutica, tornar conscientes ao analisado. Uma das maneiras de se lidar com o inconsciente é por meio da *sublimação*, isto é, a transformação destas energias em obras artísticas, o que parece ter feito Agrippino na maior parte do tempo em *PanAmérica*.

25. OTTATI. *O esfacelamento do sagrado em PanAmérica*, p. 14.

que detalho adiante. O curioso é que o primeiro capítulo do livro não anuncia esta característica. Nele o narrador, um diretor de cinema de Hollywood, está a filmar uma superprodução intitulada *A Bíblia*, em particular o episódio da fuga dos judeus do Egito. Embora chame de imediato a atenção o time de estrelas hollywoodianos que constitui o elenco e a o aspecto grandioso e exagerado da produção,<sup>26</sup> todo o capítulo desenvolve-se dentro de moldes realistas. Nada ocorre neste frenético início que não pudesse ser, de fato, no mundo extratextual, realizado por um *blockbuster* americano. O único “arranhão no quadro negro” se dá ao final do episódio, quando morrem e ficam feridos, após um acidente envolvendo helicópteros, cerca de cinquenta extras, sem contar a morte de um piloto e de dois cinegrafistas. A reação do diretor-narrador e do produtor do filme é indiferentemente insólita:

Eu consegui me comunicar com o gabinete do produtor e 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.<sup>27</sup>

Poder-se-ia considerar o fato como uma mera crítica, mais uma vez, ao sistema capitalista, que atropela e destrói vidas humanas na busca de seu objetivo final: a produção do espetáculo. Não discordo desta análise, mas o final insólito do primeiro capítulo, depois de lido o romance inteiro, parece representar antes o momento em que se abre a caixa de Pandora do imaginário agrippiniano. Vem-me à recordação de imediato uma imagem da obra *Cinco lições de Psicanálise*, de Sigmund Freud. Ali, ao se tratar do tema da repressão, compara-se a consciência a um auditório com uma única porta que está sob ataque. Do lado de fora da sala, alguém tenta derrubar esta porta: é o inconsciente que insiste em adentrar o espaço da consciência, que por sua vez resiste mantendo a porta fechada.<sup>28</sup> A partir do segundo capítulo de *PanAmérica*, o que se percebe é uma paulatina e vitoriosa invasão do inconsciente, que vai ganhando força, se intensificando até se transformar em algumas das páginas mais psicodélicas da literatura brasileira.

No segundo capítulo já se vê como a narração se desprende aos poucos do real. O narrador, depois de comprar o seu Jaguar, passeia pela cidade quando

[...] saltou (o Jaguar) com um estrondo para fora da muralha e eu vi o mar sob as rodas. O Jaguar continuou deslizando e eu vi longas asas brancas saindo de suas portas, e o rufar das batidas ritmadas e lentas das asas brancas. Eu vi as vagas

26. Pelos meus cálculos, aproximadamente cinquenta helicópteros; setecentas bigas; oitocentos mil soldados; trezentos mil arqueiros; novecentos mil judeus; cem anjos, etc.

27. DE PAULA. *PanAmérica*, p. 30.

28. FREUD. *Cinco lições de Psicanálise*, p. 18. Diz o pai da Psicanálise: “Talvez possa ilustrar o processo de repressão e a necessária relação deste com a resistência, mediante uma comparação grosseira, tirada de nossa própria situação neste recinto. Imaginem que nesta sala e neste auditório, cujo silêncio e cuja atenção eu não saberia louvar suficientemente, se acha no entanto um indivíduo comportando-se de modo inconveniente, perturbando-nos com risotas, conversas e batidas de pé, desviando-me a atenção de minha incumbência. Declaro não poder continuar assim a exposição; diante disso alguns homens vigorosos dentre os presentes se levantam, e após ligeira luta põem o indivíduo fora da porta. Ele está agora ‘reprimido’ e posso continuar minha exposição. Para que, porém, se não repita o incômodo se o elemento perturbador tentar penetrar novamente na sala, os cavalheiros que me satisfizeram a vontade levam as respectivas cadeiras para perto da porta e, consumada a repressão, se postam como ‘resistências’. Se traduzirmos agora os dois lugares, sala e vestíbulo, para a psique, como ‘consciente’ e ‘inconsciente’, os senhores terão uma imagem mais ou menos perfeita do processo de repressão”.

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 descendo a avenida junto à muralha. Eu acenei para ela e ela parou alguns instantes olhando para o céu, onde eu estava sendo levado pelo meu Jaguar alado.<sup>29</sup>

29. DE PAULA. *PanAmérica*, p. 39.

Aqui a alucinação ainda é “suave”, porque está cercada de eventos possíveis, mas ao longo dos próximos capítulos, vão se multiplicando alucinações dentro dos próprios capítulos até chegarmos a tal nível de intensidade que é capaz de produzir a cena em que Di Maggio, com sua foice, mata todos os espectadores do jogo de baseball, como descrito anteriormente. O primeiro capítulo da obra, portanto, é só um aperitivo para o que está por vir. Para um leitor acostumado a narrativas que obedecem a um formato literário realista, os eventos descritos provocam um choque. Mas é de se perguntar: o espetáculo, na sua vertente cinematográfica, não é capaz de criar, quando quer, qualquer coisa? De transcender a noção de impossível?

Se se tomar a experiência imagética como mais uma façanha visual do cinema, todas as cenas do livro são possíveis – entenda-se: todas poderiam ter sido filmadas dentro de uma superprodução. Mas Agrippino não tem meios para filmar o que sua inesgotável imaginação tem a dizer. Então

ele descreve, mas o faz com a habilidade de transformar estas cenas em imagens visualmente muito fortes. Nota-se claramente que o escritor escreve como o cineasta filmaria, enfatizando o olhar, a perspectiva da visão, mas também a do toque, que vai em busca do desejo despertado por aquela. Algumas cenas com Marilyn Monroe ilustram bem isto:

Eu deitei ao lado de Marilyn Monroe e perguntei se ela queria que eu passasse o óleo de bronzear. Ela respondeu com um movimento de cabeça e voltou a recolocar o cigarro na boca. Eu destampeei o vidro e despejei um pouco de óleo de bronzear na minha mão. Eu esfregava o óleo na barriga de Marilyn, nos ombros, no rosto; e depois eu disse para ela virar de costas. Ela virou lentamente de costas e apoiou o rosto nos braços. Eu passei óleo de bronzear nas costas de Marilyn e depois deitei ao seu lado.<sup>30</sup>

30. DE PAULA. *PanAmérica*, p. 66-67.

Segue-se uma descrição do mar e do rochedo que o narrador observa de longe, e ele conclui:

[...] o rosto de Marilyn estava muito próximo ao 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.<sup>31</sup>

Os recursos formais utilizados por Agrippino para conferir ao texto esse efeito de sonho são múltiplos. As interrupções, os cortes – cinematográficos, pode-se dizer – de um acontecimento a outro são os mais evidentes. Se estas rupturas fossem coerentes e ligassem de modo causal um evento ao seguinte, estaríamos dentro da típica racionalidade narrativa moderna, mas não. Os cortes, que ocorrem tanto no interior dos capítulos quanto entre um capítulo e outro, provocam verdadeira ruptura de sentido. Passa-se de uma cena que contava a *história A* para uma que conta a *história B*, que nada – absolutamente nada – tem a ver com a *história A*. Não é isto que ocorre nos sonhos ou em alucinações? O sentido é rompido, o sonho toma outro rumo, apesar do sonhador, que não tem controle sobre a experiência, que é um sujeito passivo diante dela.<sup>32</sup>

Esta transição sem sentido das cenas também lembra algo associado à televisão e, portanto, à sociedade do espetáculo: a mudança de canais de televisão. Quando se muda um canal, digamos, de um filme para o outro, a coerência é rompida. Subitamente ingressamos numa outra história, da qual não sabemos o começo, ao mesmo tempo em que

pomos fim à anterior antes do seu término. Se mudarmos novamente, e assim por diante, como um compulsivo por televisão sabe-o bem, não se assiste a nada, mas ao mesmo tempo se é bombardeado de pequenos trechos de narrativas que só atiram a atenção pela novidade de sua imagem. Agrippino poderia muito bem ser representado como esse sujeito que está a mudar freneticamente de canais, em frente ao espetáculo apresentado pela televisão – se nós achássemos que ele detém de fato o controle remoto... Carlos Henrique Bento parece compartilhar deste mesmo entendimento quando diz que nestas narrativas múltiplas não há começo nem fim. São, segundo este autor, meras descrições, “como se o narrador”, continua, “estivesse delirando ou assistindo a trechos de filmes”.<sup>33</sup>

A repetição do “eu” narrativo, que alguns, como Fábio Raddi Uchôa, associam à corrosão do sujeito, e que provoca, como argumenta Felipe Augusto de Moraes, estranhamento e distanciamento do leitor, também pode ilustrar outros sentidos. É evidente que este “eu” multifacetado (uma hora é produtor de cinema; na outra, guerrilheiro; na seguinte, soldado, etc) se contrapõe à unidade do “eu” cartesiano, e nesse sentido, mais uma vez, nos encontramos imersos na temática freudiana. Este *eu* são muitos, embora permaneça o mesmo. Mas um outro sentido é possível, em acréscimo, sem anular o que foi dito. É que a repetição do “eu” remete

31. DE PAULA. *PanAmérica*, p. 67.

32. Sobre a passividade deste narrador, afirmou Agrippino, em entrevista concedida à *Folha de São Paulo* em 11 de maio de 2001, como nos lembra Carlos Henrique Bento: “As pessoas dizem que ele é um protagonista, mas é justamente o contrário, pois o protagonista precisa da ação, e o meu personagem não é movido pela ação, ele é um observador, somente um observador” (BENTO. *Pan e Latina América: o delírio épico de José Agrippino de Paula*, p. 146).

33. BENTO. *Pan e Latina América: o delírio épico de José Agrippino de Paula*, p. 146.

também a um discurso de natureza oral. Se, como imaginamos, Agrippino estivesse de fato contando seus sonhos ou alucinações a alguém, ele também repetiria esse “eu” à exaustão porque na forma oral, a exclusão do “eu” soa falsa, estranha. A repetição do “eu” se impõe como norma implícita numa narrativa oral em que o narrador é também personagem.

O que nos leva a analisar, além da forma de contar, *o que se conta*. E este conteúdo é tão onírico quanto sua forma. Basta transcrever algumas cenas do livro para percebê-lo, a exemplo do capítulo (o décimo sétimo) em que da vagina de Marylin Monroe começam a sair fetos:

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 entravam 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 seus afiados dentes. O jorro de fetos na vagina de Marilyn aumentou e a minúscula multidão verde e transparente subiu nas paredes dos prédios.<sup>34</sup>

34. DE PAULA. *PanAmérica*, p. 217.

Depois dessa cena, Marilyn vai se elevando no ar e parece adquirir as proporções de um gigante, a ponto de o narrador e Di Maggio, posteriormente, seguidos de um exército próprio que passa a combater os fetos de Marilyn, encontrarem-se diante de sua imensa vagina:

[...] nós olhamos com horror para a imensa porta peluda que jazia à nossa frente, e os lábios úmidos e vermelhos. Eu e Di Maggio percebemos o perigo quando vimos que os nossos exércitos estavam encarcerados entre as altas coxas de Marilyn Monroe, e poderíamos ser esmagados se a atriz fechasse subitamente as pernas.<sup>35</sup>

35. DE PAULA. *PanAmérica*, p. 218-219.

Mas Agrippino não se limita a transformar em imagens esses temas, claramente associados à sexualidade, à libido, ao poder do sexo e à pulsão sexual. Muitos episódios do livro, apesar de não ostentarem estas imagens psicodélicas, são de uma natureza tão intrincada com o inconsciente que se tem dificuldade em acreditar que o autor teve a coragem de enunciá-las numa obra literária. É o caso das cenas em que o narrador se relaciona de modo sexual com crianças, como a seguinte:

O ônibus parou e uma menina de sete anos, vestida de uniforme de escola, veio sentar ao meu lado. O macaco meu amigo, que estava sentado atrás, puxou o meu paletó e apontou

para a menina de sete anos. Eu olhei para a menina e ela ria para mim saltando na poltrona. Eu sorri para ela e ela passou a esfregar o cotovelo no meu sexo. Eu fiquei excitado e o meu membro começou a enrijecer dentro da calça. A menina de sete anos riu novamente para mim saltando na poltrona, e depois segurou com as duas mãos minúsculas o meu membro rijo, que apontava a calça. Eu estava excitado e ria para a menina de sete anos, e ela ria para mim segurando o meu membro rijo e movimentando-o para frente e para trás como se fosse a alavanca de câmbio de um caminhão. Eu estava excitado, mas ao mesmo tempo inquieto porque os outros passageiros do ônibus poderiam me ver brincando sexualmente com a menina.<sup>36</sup>

Cenas como estas nos convencem de que Agrippino, apesar das múltiplas posturas críticas que lhe são atribuídas (crítico da indústria de massa norte-americana, do imperialismo ianque, do consumismo, etc), não parecia estar empenhado num projeto tão racional assim, mas ao contrário, pretendia praticar uma espécie de exorcismo da razão, criar uma obra que brotasse das camadas mais profundas do ser, e, para realizar isso, não poderia se deter diante de qualquer consideração de natureza moral, de qualquer ídolo (no sentido proposto por Nietzsche), de qualquer tabu social.<sup>37</sup> Estas cenas, note-se, não têm qualquer função narrativa nem contribuem para a coerência do texto, mas estão lá, como todas as outras, porque o que realmente

importa é que sejam expulsas, projetadas do inconsciente para o mundo, de preferência da maneira mais fiel à sua realidade, ou seja, ao modo como foram vistas, sentidas ou imaginadas pelo artista.

Tais cenas, se escritas hoje, seriam imediatamente rotuladas pela crítica, literária e social, como uma aberração, se é que não o foram à época.<sup>38</sup> Mas de que se pode acusar o autor se o que ele escreve tem esta tonalidade tão inocentemente inconsciente? Seria como condenar alguém pelos sonhos que tem. No equilíbrio instável entre consciente e inconsciente, racionalidade e irracionalidade, realidade e sonho, a balança se inclina sempre, em Agrippino, a favor do segundo fator, na contramão da postura canônica. E a maneira, o modo como tais elementos são expostos, repita-se, é sempre *espetacular* no sentido em que Débord o entende. Os temas são apresentados por meio da linguagem que fascinava Agrippino, um autor que, como se sabe, preferia os filmes de ação de James Bond às obras cultuadas pela crítica especializada de um Goddard.<sup>39</sup> Agrippino produz, em texto, uma película dos seus fantasmas. Mas quem tem a coragem de enfrentar os fantasmas alheios, expostos de modo tão lancinante numa tela de cinema ou tão cinematograficamente narrados num romance?

O último capítulo, contraposto ao primeiro, apresenta semelhanças significativas com tópicos iniciais da narrativa,

38. Como interpretar o silêncio ensurdecedor da crítica canônica a respeito da obra, ontem e hoje, senão como rejeição a esta estética individualmente libertadora, mas socialmente inaceitável?

39. Se associarmos a esta afirmação o vínculo de Agrippino à *pop art* (cf. VIANA. *José Agrippino de Paula: inovação e experimentação no contexto da produção cultural dos anos 1960*), bem como sua posição acrítica face ao cenário político brasileiro da época, torna-se quase impossível sustentar que *PanAmérica* represente uma crítica qualquer à hegemonia cultural norte-americana. Em outras palavras, Agrippino parecia ser por demais aficionado aos meios de produção hollywoodianos para ser considerado um dos seus críticos ferrenhos (não que não se possa amar e criticar algo ao mesmo tempo). E mais uma vez sinto que toda postura crítica atribuída ao autor, ao se interpretar *PanAmérica*, ilustra uma espécie de desejo do intérprete de ver na obra esse ataque *consciente* e direcionado ao centro hegemônico cultural norte-americano. As alucinações de Agrippino certamente tocam em aspectos sensíveis que podem ser levantados contra a massificação cultural do Norte, mas surgem antes como materialização escrita de um inconsciente inserido em tal contexto do que como proposta racional de discussão ou ataque a este fenômeno. >>>

36. DE PAULA. *PanAmérica*, p. 130.

37. O artigo de Marcelo Andrade Viana faz uma interessante análise do quanto Agrippino esteve à margem da literatura política, que se opunha à ditadura militar estabelecida em 1964. Na sua visão, a obra de Agrippino caracteriza muito mais “a crise do romance como modelo realista da prospecção da realidade”. E continua: “Isto nos parece indicado pela impossibilidade mesma da narração, já que o sujeito narrador, no livro, se dispersa radicalmente em meio às cenas mais díspares, multiplica-se de forma absurdamente excessiva e estilhaçada, obstruindo a figuração de certa realidade sócio-histórica e sua legibilidade” (VIANA. *José Agrippino de Paula: inovação e experimentação no contexto da produção cultural dos anos 1960*, p. 442).

39. >>> Em outras palavras, não se trataria de uma crítica ao sistema, mas de uma criação a partir do sistema e dos meios pelos quais este sistema se manifesta. Estas considerações, evidentemente, não implicam nem podem implicar uma tentativa, sempre temerária, de tentar descobrir de fato “o que o autor quis dizer”. É mais provável, como quer Gabriel da Cunha Pereira, que *PanAmérica* se proponha “a não ter proposta nenhuma” (PEREIRA. *O discurso mítico na/da modernidade*, p. 04).

40. Faz sentido a ideia de Rafael Ottati, nesta linha de raciocínio, segundo a qual o primeiro capítulo, sendo todo a “criação” de uma obra cinematográfica, representa o *Gênesis* de *PanAmérica*, ao passo que o último configuraria o *Apocalipse* do romance – remissões claramente direcionadas ao texto bíblico. Poder-se-ia levar a reflexão bem mais além e considerar, segundo o mesmo autor, que “seja no início da obra, que emula o Gênesis bíblico, seja ao fim da mesma, que associa-se à narrativa do Apocalipse, Agrippino questiona os fundamentos da religião cristã, invertendo alguns de seus elementos mais básicos, além de ostentar aquilo que existe de escatológico e de grotesco no homem, profanizando, assim, o Sagrado” (OTTATI. *O esfacelamento do sagrado em PanAmérica*, p. 14). Mas o tema me levaria para muito longe do enfoque que decidi adotar neste artigo.

mas se distancia destes justamente no sentido do desequilíbrio que se afirma pelo caráter onírico, representando o ápice de um discurso de rejeição do real. As semelhanças estão por conta das referências religiosas e da grandiosidade dos dois capítulos. De fato, neste vigésimo o tom é claramente apocalíptico<sup>40</sup> e inicia-se com padres aprisionando cegos em tonéis, por meio de um processo fordista de produção que remete mais uma vez a um dos aspectos de funcionamento do capitalismo. Mais para o fim, como se verá abaixo, o narrador chega a ser engolido por um “peixe cósmico” que sobrevoa a cidade, um paralelo com a história bíblica de Jonas, engolido pela baleia. Todas as ocorrências do capítulo são espetaculares, no sentido comum da palavra.

Mas as diferenças entre o primeiro capítulo e este saltam aos olhos. Se ali tudo ocorria dentro dos parâmetros do mundo real, apesar do exagero da produção *A Bíblia*; aqui nada é real, tudo é psicodélico, todos os eventos são oníricos. Se no primeiro o narrador tinha um rígido controle sobre a cena que filmava, dirigindo-a com mão de ferro, aqui é um personagem passivo, que sofre o imperativo de forças maiores do que ele. Se lá estava por trás da cena, aqui apresenta-nos a própria cena. Se no início do livro e no seu desenrolar encontramos capítulos em que a conformidade narrativa com o real é invadida, vez por outra, por

elementos surreais, aqui não há espaço para o real. O real foi tomado de assalto pelo sonho. Todos os recursos formais utilizados pelo autor para criar esta imagética onírica, inclusive os que mencionei acima, são utilizados.

Vale fazer uma breve e não exaustiva descrição do que ocorre neste último capítulo do livro.<sup>41</sup> Pode-se identificar, de modo muito esquemático, sete episódios diferentes ao longo de meras quatorze páginas. Como sempre, a passagem de um ao outro ocorre sem transições, nos moldes de “interrupção onírica” explicitados acima. Primeiro temos a cena dos padres tocando violinos, e dos padres “empacotando” cegos em tonéis. Os dois grupos entram em conflito em seguida. Desta cena passamos imediatamente para uma cena em que o narrador entra num rio. A transição se dá assim: “Os padres agitavam os violinos acima da cabeça e se lançavam uns contra os outros”. E logo a seguir: “Eu me atirei no rio e fui levado pela corrente”. O narrador não estava presente na primeira cena, descrevia o episódio dos padres como um narrador onisciente. De repente surge atirando-se num rio, o que dá início à segunda cena.

Nessa, é levado pela correnteza onde também flutua a Estátua da Liberdade, que posteriormente ganha vida, salta para a margem e começa a correr pelos campos. A estátua, entre outras ações aterradoras, começa a recolher com as mãos multidões de pessoas e a comê-las, não sem

41. DE PAULA. *PanAmérica*, p. 245-258.

antes “prepará-las” num depósito de petróleo que ali está a título de panela de cozinha. Inicia-se um conflito em que há a presença de pessoas armadas e a aparição de um bombardeiro, que a estátua destrói com um tapa. No meio da confusão, subitamente se inicia uma nova narrativa, cujo início, desconectado do que se narrava antes, se dá com a entrada do narrador num “tubo de borracha de um metro de diâmetro”. Ali dentro a situação vai se tornando insuportável, pela quantidade de pessoas que se encontram no tubo, até que “uma tinta amarela” invade o tubo e todos são cuspidos para fora do tubo e caem uns sobre os outros “misturados à tinta amarela”, que passa a escorrer pelas ruas da cidade.

É quando, de repente, entra o narrador na estação e encontra dois gigantes – a quarta parte, segundo a análise proposta. Os dois gigantes atuam de modo tão caótico quanto o da Estátua da Liberdade: destroem a cobertura da estação, chutam trens e pisam nos vagões. Estes gigantes são formados por milhões de fragmentos independentes que, ao final, revela-se serem pessoas. Quando os gigantes caem ao chão se desfazem numa multidão de indivíduos que passa a correr em todas as direções. Ao sair da estação, entramos na quinta parte: o narrador se depara com uma chuva de frangos assados que caem no chão e explodem no asfalto, matando, ao que parece, algumas pessoas. E de

repente, a multidão que se protegia da chuva de frango assado é “levada para cima” e passa a flutuar acima dos prédios. É neste momento que desce das nuvens um “exército de robôs”. Inicia-se a sexta parte, que é uma mistura entre a chuva de frangos assados, o exército de robôs, a figura de um Dom Quixote gigante e aviões kamikaze japoneses.

A quantidade de ocorrências díspares é tamanha que não é possível – e seria desnecessário – descrevê-las todas. Na sétima e última parte surge voando um “peixe cósmico” que, ao abrir sua imensa boca, engole todas as pessoas que flutuavam nos céus, inclusive o narrador. Há um longo trecho a narrar as aventuras que ocorrem dentro do peixe cósmico, até que uma multidão de personagens díspares (Cary Grant, Gandhi e Napoleão com seu exército, só para citar alguns mais famosos) consegue fugir por entre os “pontia-gudos e brancos dentes da bocarra aberta”. O episódio – e o livro – terminam com o narrador flutuando no espaço, junto a uma multidão. Outros famosos aparecem: Churchill, De Gaulle, Hitler, Kennedy, Robespierre e Luther King. Há também um grande incêndio de *napalm* que ocorre no meio dessa massa de gente e animais que passam flutuando no espaço. E Agrippino conclui sua epopeia dizendo:

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.<sup>42</sup>

42. DE PAULA. *PanAmérica*, p. 258.

O autor, como se vê, não tem mais os pés no real. E seu narrador flutua acima da cidade – ou está a cair sobre ela. O livro termina como uma completa inversão da realidade, o coroamento de um distanciamento crescente, ao longo dos capítulos, entre uma narrativa realista e uma viagem onírica. O espetáculo permanece, porque é o meio pelo qual o autor se expressa. Nas palavras de Felipe Augusto de Moraes, *PanAmérica* é o “mundo como totalidade espetacular, o espaço mítico da contemporaneidade”.<sup>43</sup> A visão cinematográfica, a ênfase em imagens aterradoras, a “espetacularidade” dos eventos, mas agora completamente dissociadas de qualquer compromisso com a coerência dos acontecimentos, com a visão racional do mundo. A única coerência está no aprofundamento do mergulho agrippiniano, que começa sua obra respeitando, tanto quanto possível, a narrativa dita “normal”, para aos poucos – às vezes de modo insidioso; na maioria dos casos de maneira brutal – desconstruir este discurso da normalidade, dinamitar

43. MORAES. *A Arte-Soma de José Agrippino de Paula*, p. 72.

o cânone e toda espécie de conservadorismo literário ou social.

É possível interpretar cada mínimo episódio de *PanAmérica* para dele extrair um sentido racional? É claro que sim – boa sorte! Mas talvez proceder desta maneira seja limitar o alcance da obra ou abandonar a possibilidade de capturar seu atributo mais original. Agrippino não parece pedir que o interpretem, mas que sonhem com ele, que viajem ao seu lado no rastro desse cabedal de imagens. Como cinegrafista que era, propõe-nos uma viagem visual e estética por uma esfera que só pontualmente é explorada – e exposta – na literatura dita canônica. O escritor, aqui, não parece intermediar suas alucinações com qualquer preocupação de cunho moralista, como se dissesse: este é o filme do meu inconsciente, a expressão artística e imediata dos meus fantasmas, tais como os vi e os senti, sem que a razão se intrometa para dizer o que deve ou não deve ser dito – o que *pode* e não pode ser dito.

Nesse sentido, *PanAmérica* é um percurso de libertação do *eu* e, ao mesmo tempo, um exercício de liberdade artística sem precedentes na literatura brasileira. Isto não quer dizer que seja uma obra fácil ou agradável de ler, muito pelo contrário. Sua estrutura absurdamente destoante da coerência narrativa à qual estamos habituados torna a leitura

difícil e desafiadora. Não se deve ler *PanAmérica*, penso eu, de uma vez, como se fosse um livro com começo, meio e fim, mas aos poucos, talvez um capítulo por semana, como se faz usualmente – correndo o risco de soar repetitivo – numa terapia. Porque talvez seja isto o que fez Agrippino, um exorcismo de si mesmo, uma terapêutica pela arte, um gesto de sublimação dantesco. A diferença entre ele e outros artistas é que sua análise não restou segredada e engavetada nas anotações de um psicólogo. Não, Agrippino doou-a ao mundo sem qualquer censura da razão – sua ou do meio social em que vivia. Poucos escritores de que eu tenha ciência ostentaram abertamente tamanha coragem.

#### REFERÊNCIAS

- ARRUDA, Vinícius Galera de. **Fora do lugar – a ficção de José Agrippino de Paula**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP), São Paulo, 2016. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-27102016-121039/pt-br.php>. Acesso em 11 nov. 2018.
- BENTO, Carlos Henrique. Pan e latina América: o delírio épico de José Agrippino de Paula. In: **Ipotesi**, vol. 02, nº. 01, 2008, p. 145-153.
- CARVALHO, Guilherme Paiva de; OLIVEIRA, Aryanne Sérgia Queiroz de. Discurso, poder e sexualidade em Foucault. In: **Revista Dialectus**, ano 04, nº. 11, 2017, p. 100-115.
- DÉBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Lisboa: Edições Antipáticas, 2005.
- DE PAULA, José Agrippino. **PanAmérica**. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.
- FREUD, Sigmund. Cinco lições de psicanálise. In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, XI**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. Disponível em <http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-11-1910.pdf>. Acesso em 03 nov. 2018.
- GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HOISEL, Evelina. PanAmérica: uma cartografia dos processos de globalização nos anos de 1960. In: **Revista Recôncavo**, vol. 02, nº 01, 2008, p. 27-34.
- MEIRELLES, Lucila. José Agrippino de Paula: artista POP tropicalista. In: **ARS**, vol. 07, nº 14, 2009, p. 61-67.
- MONTENEGRO, Tatiana Martins. O reflexo da pós-modernidade na cultura e na literatura: uma breve visão de PanAmérica. In: **Revista Hispeci & Lema On-line**, Ano IV, nº 04, 2013, p. 33-38.
- MORAES, Felipe Augusto de. **A Arte-Soma de José Agrippino de Paula**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes, USP), São Paulo, 2011. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-13032013-142323/pt-br.php>. Acesso em 19 jun. 2018.

OTTATI, Rafael. O esfacelamento do sagrado em PanAmérica. In: **Revista Garrafa**, nº 29, 2013a, p. 01-15.

\_\_\_\_\_. Deslegitimação através do corpo feminino em PanAmérica de José Agrippino de Paula. In: **Revista Garrafa**, nº 31, 2013b, p. 01-16.

OTTATI, Rafael; SENRA, Flávio Pereira. PanAmérica, de José Agrippino de Paula, e a transgressão corporal. In: **Revista Estação Literária**, vol. 12, 2014, p. 419-436.

\_\_\_\_\_. Literatura e Marginalidade: reflexões sobre o cânone e a crítica literária. In: **Revell – Revista de Estudos Literários da UEMS**, Ano IV, vol. 02, nº 07, 2013, p. 33-52.

PEREIRA, Gabriel da Cunha. O discurso mítico na/da modernidade. In: **XI Congresso Internacional da ABRALIC**, Universidade de São Paulo, 13 a 17 de julho de 2008.

UCHÔA, Fábio Raddi. A colagem na obra de José Agrippino de Paula: migração de procedimentos entre literatura, teatro e cinema. In: **Contemporânea – Comunicação e Cultura**, vol. 13, nº 01, 2015, p. 225-241.

VIANA, Marcelo Andrade. José Agrippino de Paula: inovação e experimentação no contexto da produção cultural dos anos 1960. In: **Revista Estação Literária**, nº 12, 2014, p. 437-451.

*Recebido em: 07-10-2018.*

*Aceito em: 19-11-2018.*