

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Bernardo de Paola Bortolotti Faria

Literatura enquanto contracultura:

José Agrippino de Paula, malabarista de sonhos e possibilidades

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade

Orientador: Prof. Frederico Oliveira Coelho

Rio de Janeiro
Julho de 2016



Bernardo de Paola Bortolotti Faria

Literatura enquanto contracultura:

José Agrippino de Paula, malabarista de sonhos e possibilidades

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Frederico Oliveira Coelho

Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Daniel Fernandes Castanheira

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Alessandra Vannucci

UFRJ

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 20 de julho de 2016.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Bernardo de Paola Bortolotti Faria

Graduou-se em Ciências Sociais pela Escola de Ciências Sociais da Fundação Getulio Vargas (2009). Concluiu a especialização em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo pela PUC-Rio (2013). Atualmente trabalha como Analista de Documentação e informação do Programa de História Oral do CPDOC/FGV-RJ.

Ficha Catalográfica

Faria, Bernardo de Paola Bortolotti

Literatura enquanto contracultura : José Agrippino de Paula, malabarista de sonhos e possibilidades / Bernardo de Paola Bortolotti Faria ; orientador: Frederico Coelho. – 2016.

105 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Contracultura. 3. José Agrippino de Paula. 4. Lugar público. 5. PanAmérica. 6. Desejo. I. Coelho, Frederico. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Em memória de José Agrippino de Paula, grande artista, e Augusto Tinoco de Faria, meu avô querido.

Aos meus pais, pelo carinho e apoio constante.

Agradecimentos

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, pela bolsa de estudos concedida, contribuindo para melhores condições de desenvolvimento da pesquisa.

Ao meu orientador Frederico Coelho, grande instigador para as reflexões sobre a contracultura, pelo suporte e interlocução durante todo o processo de pesquisa e escrita.

À banca examinadora, composta pelos doutores Alessandra Vannucci e Daniel Castanheira, pela leitura e avaliação de minha pesquisa.

À Adriana Schneider, pelas excelentes contribuições durante minha banca de qualificação.

Às professoras Marília Rothier e Rosana Kohl Bines, pelo importante e carinhoso auxílio ao longo do desenvolvimento do projeto de pesquisa.

Aos professores Miguel Jost, Júlio Diniz e Américo Freire, pelas provocações intelectuais que incentivaram a dedicar-me ainda mais ao estudo da contracultura.

A todos do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, que de algum modo me ajudaram e fizeram parte dessa minha trajetória

Aos amigos do Mestrado, companheiros de debates intelectuais, angústias, cafés e cerveja.

À Vanessa Cavalcante, amiga e parceira de trabalho, pelo grande apoio pessoal, profissional e intelectual.

À Ninna Carneiro, por compreender minhas ausências no trabalho e assumir algumas responsabilidades minhas durante o processo de pesquisa e escrita.

À Mônica Kornis, que no último momento da entrega do trabalho me apresentou a sua primeira edição de PanAmérica, distribuída gratuitamente na porta do cinema Paissandu em 1970.

Ao CPDOC/FGV, em especial à Coordenação de Documentação, pelo grande incentivo dado para a minha qualificação acadêmica.

À Gabriela Mesquita, uma grata surpresa e fundamental no apoio ao meu processo final de escrita.

Às famílias Bortolotti e Faria, que além de sempre me apoiarem, tornam minha vida mais feliz.

A todos os amigos e amigas que direta ou indiretamente colaboraram para essa etapa da minha vida.

Muito obrigado.

Resumo

Faria, Bernardo de Paola Bortolotti. Coelho, Frederico. **Literatura enquanto contracultura: José Agrippino de Paula, malabarista de sonhos e possibilidades**. Rio de Janeiro, 2016. 105p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A proposta desta dissertação é realizar uma análise crítica acerca da obra literária do escritor José Agrippino de Paula, mais especificamente os livros *Lugar Público* (1965) e *PanAmérica* (1967), procurando entendê-la a partir do diálogo com os posicionamentos daquilo que ficou conhecido como contracultura. A pesquisa centra-se na ideia de que a contracultura deve ser entendida para além de um conceito histórico e monumentalizado sobre as diversas manifestações culturais da década de 1960 e 1970. Justamente com o intuito de expandir a ideia de contracultura, procuro compreendê-la enquanto diferentes estratégias discursivas que, ao ocuparem esse lugar de “contra”, produzem novas formas de enunciação que se colocam em oposição à racionalidade e aos valores estabelecidos pela sociedade ocidental. Nesse sentido, analisar os livros de José Agrippino de Paula nos permite compreender como o discurso literário do autor funciona ele mesmo como contracultura ao colocar em suspensão uma série de ideias, valores e comportamentos vigentes na cultura ocidental. Tendo em vista a proposta da pesquisa, a dissertação é desdobrada em três partes: 1) problematização da ideia de contracultura e apresentações de reflexões relacionadas à temática. 2) Reflexão de ideias, iniciativas e movimentos no Brasil associados à contracultura 3) Contextualização e revisão crítica e teórica sobre a obra literária de Agrippino de Paula, além da análise crítica dos livros *Lugar Público* (1965) e *PanAmérica* (1967) a partir das questões levantadas anteriormente.

Palavras-chave

Contracultura; José Agrippino de Paula; Lugar Público; PanAmérica; desejo.

Abstract

Faria, Bernardo de Paula Bortolotti. Coelho, Frederico Oliveira (Advisor). **Literature as conterculture: José Agrippino de Paula, juggler of dreams and possibilities.** Rio de Janeiro, 2016. 105p. MSc Dissertation - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The purpose of this dissertation is to perform a critical analysis about José Agrippino de Paula's literary work, specifically *Lugar Público* (1965) and *PanAmérica* (1967), trying to understand it from the dialogue with the positions of what became known as counterculture. The research focuses on the idea that the counterculture should be understood beyond a historical concept and monumentalized about the various cultural events of the 1960s and 1970s. In order to expand the idea of counterculture, I attempt to understand it as a series of discursive strategies occupying the place of "counter" to produce new forms of enunciation that stand in opposition to rationality and to the values established by western society. In this sense, analyzing Agrippino de Paula's books allows us to understand how the literary discourse can work itself as a counterculture to put in suspension a series of ideas, values and behaviors prevailing in Western culture. In view of the research proposal, the work is split into three parts: 1) questioning the countercultural concept and its contextualization. 2) presentation of ideas, initiatives and movements in Brazil related to the theme. 3) Context, critical and theoretical review of Agrippino de Paula's literary work and critical analysis of the books *Lugar Público* (1965) and *Panamérica* (1967) in dialogue with the issues raised in the previous chapters.

Keywords

Counterculture; José Agrippino de Paula; Lugar Público; PanAmérica; desire;

Sumário

1.Introdução	11
2.Contracultura: uma reflexão sobre o conceito	16
2.1 Contracultura como invenção	16
2.2. O existencialista francês e o Hipster norte-americano.....	24
2.3.O desejo enquanto contracultura: Herbert Marcuse e Norman O. Brown	30
3. O Brasil e a contracultura.....	39
3.1.Uma arte engajada: o CPC e o Cinema Novo.....	41
3.2 Tropicália, tropicalismo e marginais	45
3.2.1 A Tropicália.....	45
3.2.2 O tropicalismo musical.....	47
3.2.3 A Marginália ou cultura marginal: fragmentação e violência como contestação	53
3.2.4 Luiz Carlos Maciel: o Guru <i>Underground</i> da contracultura	56
4.José Agrippino de Paula e a contracultura.....	63
4.1. Zé Agrippino: tropicalista, marginal ou maldito?	63
4.2 Literatura enquanto contracultura: uma análise de <i>Lugar Público</i> (1965) e <i>PanAmérica</i> (1967).....	76
4.2.1 O “Eu” Agrippínico.....	76
4.2.2. Movimento, fragmentação e reflexividade em <i>Lugar Público</i>	83
4.2.3 PanAmérica: Cultura de Massa, Mitos e desejo.	86
5.Considerações finais:.....	97
Referências bibliográficas	100

“...é preciso que o homem jogue para si mesmo sua ficção e jogue para o cosmos o projeto de sua invenção fictícia. É preciso que o homem, para si mesmo, seja o solitário malabarista de seus limites e possibilidades; e é o malabarista que, para este mesmo cosmos, divirta...”

(Lugar Público, José Agrippino de Paula, p.240-241)

Introdução

Quando ingressei no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, a minha primeira proposta de objeto partia de uma crítica histórica e cultural para pensar a noção de contracultura. Pretendia estudar inicialmente os escritos do filósofo, dramaturgo e jornalista Luiz Carlos Maciel, conhecido como *guru da contracultura*, e discuti-las a partir de seu contexto, pensando-o como um mediador cultural, responsável por circular autores, textos e ideias que, no contexto da ditadura e das lutas armadas ficavam à margem dos debates em voga no Brasil. Percebi que o papel de Luiz Carlos Maciel talvez fosse muito mais o de um mediador cultural, capaz de circular um pensamento sobre a contracultura, do que propriamente alguém cuja produção opera com as questões relacionadas ao que convencionou-se chamar de contracultura.

Parecia-me que estudar esse papel de mediador cultural de Maciel na década de 1960 e 1970 para discutir as ideias da contracultura seria um interessante percurso para uma futura pesquisa. Porém, ao me debruçar mais detidamente sobre os escritos de Maciel e as pesquisas sobre esse personagem, notei em seus escritos ensaísticos e autobiográficos um esforço de monumentalização da contracultura, construindo narrativas fechadas sobre o conceito. Ainda que Maciel seja um personagem fundamental para refletir sobre o que seria a contracultura, estava buscando narrativas que não fossem apenas uma construção de memória ou estabilização de um conceito a partir dessas memórias e ideias. Ao meu entender, a contracultura sempre pareceu uma concepção vaga, instável, que abrange diferentes posicionamentos, movimentos, iniciativas, linguagens. Tentar pensa-la apenas como um movimento histórico ou uma revolução comportamental é esvaziar a potência de um conceito que propõe justamente um tensionamento da cultura.

A partir desses questionamentos, busquei novas narrativas que dialogassem com as questões da contracultura, para além dos ensaios produzidos por Luiz Carlos Maciel, que, além de cristalizarem uma ideia de contracultura a partir de suas memórias, também foram amplamente estudadas em trabalhos das áreas de Comunicação, Sociologia e História Cultural. No entanto, foi justamente a partir de Luiz Carlos Maciel, em seu livro mais novo, *O sol da liberdade*, de 2015, que tive a indicação da radicalidade da obra *PanAmérica*, de 1967, escrita por Agrippino de Paula (MACIEL, L.C. 2015, p.143-148) Não conhecia a produção literária de Zé Agrippino, apenas o filme *Hitler 3º. Mundo*, geralmente associado ao Cinema Marginal por críticos como Jairo Ferreira.

Visto isso, segui a sugestão de Maciel e li o livro de *PanAmérica*, me impressionando com o estilo bem peculiar. Posteriormente, li também o seu primeiro livro *Lugar Público*, publicado em 1965, e acabei identificando nas obras de Agrippino alguns aspectos que me levaram a transformá-las em objetos de estudo, pensando nas possibilidades de relacioná-las à minha proposta inicial de estudar a contracultura.

No primeiro capítulo, problematizarei a ideia de contracultura, tentando chegar a um ponto em que seja possível trabalhá-la não mais como um conceito cristalizado. Partindo dessa intenção, fiz uma breve reflexão acerca do conceito de *cultura* segundo Félix Guattari, que faz um exercício de dissecação do termo e propõe o desenvolvimento de *processos de singularização* como alternativa às ideias constituídas de cultura que ainda operam (valor, alma e mercadoria) como instrumentos de poder.

Por outro lado, o livro *A invenção da cultura*, de Roy Wagner, foi central em minha dissertação. A ideia de que a cultura não deve ser algo estabelecido aprioristicamente, mas sim como algo *inventado* pelo antropólogo ou pesquisador no desenvolvimento de sua pesquisa, e ao mesmo tempo o influenciando em suas perspectivas, se articula muito bem, ao meu ver, com a ideia do *Making of a counterculture*, de Theodore Roszak. Wagner inclusive cita o termo contracultura como uma radicalização dessa ideia de *invenção da cultura*.

A partir do conceito de invenção proposto por Wagner relacionei-o à dupla intenção de Roszak ao estabelecer esse *Making of* (o fazer da contracultura), que ocorre tanto no sentido de refletir sobre movimentos, obras, intelectuais e artistas que de certo modo construíam estratégias contraculturais a partir de diferentes ideias. Algumas dessas ideias, principalmente as de Herbert Marcuse e Norman O. Brown, que trazem o elemento psicanalítico freudiano do desejo enquanto uma forma política de combate à repressão e as de Jean-Paul Sartre e Norman Mailer, que, cada um a seu modo, enxergam na ação, no movimento, na experiência, um modo novo de estar no mundo.

Após fazer esse panorama para desmontar esse conceito de contracultura, dedico os dois capítulos seguintes à discussão sobre a figura de Agrippino no campo artístico brasileiro e sobre os aspectos contraculturais de suas obras - mas não apenas como algo associado a um conceito fechado. A partir da linguagem literária, Agrippino propõe uma perspectiva pessoal da contracultura, de uma perspectiva diferente até mesmo dos tropicalistas e marginais e de alguns paradigmas da civilização ocidental.

No segundo capítulo, tento trazer o debate sobre a contracultura para o Brasil, refletindo como as questões contraculturais perpassaram o campo artístico e cultural brasileiro, vendo como movimentos como a Tropicália, o tropicalismo musical e a marginália, e levantando algumas de suas especificidades, como a proposta antropofágica dos tropicalistas, a disjunção e a violência da cultura marginal, bem como algumas das reflexões elaboradas por Luiz Carlos Maciel.

O último capítulo é dedicado a reflexão sobre José Agrippino, principalmente sobre o seu posicionamento estratégico de não se filiar a nenhum tipo de movimento ou iniciativa e sua fuga de qualquer tipo de rótulo. Isso fez com que, o autor não atingisse o mesmo sucesso de outros artistas, mas, por outro lado, permitiu a ele construir narrativas que não se assemelhassem ao que estava sendo produzido na época – mesmo dialogando diretamente com outros elementos dos tropicalistas e marginais, por exemplo. Por fim, serão finalmente analisados alguns dos aspectos presentes nos livros *Lugar Público* (1965) e *PanAmérica* (1967),

pensando nos debates apresentados ao longo da dissertação e tentando identificar alguns atravessamentos discursivos relacionados às questões contraculturais.

Em termos metodológicos, a pesquisa concentrou-se, no primeiro momento, em uma revisão teórica sobre o conceito de contracultura. Tentei problematizá-lo ao levantar alguns dos principais elementos englobados nessa ideia. Em um segundo momento, passei a pensar as ideias relacionadas à contracultura em seu contexto brasileiro, retomando algumas das principais características de movimentos e iniciativas artísticas produzidas durante a década de 1960.

Para a reflexão das obras de Agrippino de Paula, me dediquei a pesquisar algumas das críticas publicadas em jornais da época. Para tal propósito, a hemeroteca digital da Biblioteca Nacional foi um instrumento importante. Consultando sua base de dados, consegui encontrar algumas entrevistas concedidas por Agrippino de Paula, além de críticas publicadas em jornais como o *Diário de Notícias*, *Tribuna da imprensa*, além do Suplemento Literário do *Jornal do Brasil*.¹

Ainda assim são escassas as entrevistas, as críticas e as produções acadêmicas sobre José Agrippino de Paula. Uma consulta na base de dados do IBICT, a biblioteca de teses e dissertações, aponta o resultado de apenas 9 produções sobre o autor, sendo que, em algumas delas, Agrippino ou algumas de suas obras não são objetos principais de pesquisa, aparecendo apenas em seu diálogo com a produção de outros autores.

Ampliando a pesquisa para outras base de dados, como a busca integrada da biblioteca integrada da PUC-Rio, notei que Agrippino vem se tornando um tema de interesse nas pesquisas a partir da segunda metade da década de 2000, provavelmente porque suas obras foram relançadas no começo da mesma década: *PanAmérica*, em 2001, e *Lugar Público*, em 2004, ambas pela Editora Papagaio.

¹ Vale aqui fazer uma pequena observação, de modo a contribuir com futuras pesquisas: por vezes nos próprios periódicos o nome de Agrippino está escrito com a grafia incorreta, escrito Agripino, com apenas um “p”.

Nesse sentido, vale destacar as obras de Juliana Cunha (2007), Daniel Castanheira (2009), Felipe Moraes (2011) e Marcelo Vianna (2012), além de apontar para o relançamento em 2014 da pesquisa seminal de Evelina Hoisel sobre as obras de Zé Agrippino intitulada *Supercaos: Os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*, publicada originalmente durante a década de 1980.

Espero que a dissertação aqui apresentada contribua para que José Agrippino de Paula e suas obras tornem-se mais estudados nas produções acadêmicas brasileiras, seja a partir de um olhar contracultural, conforme a minha proposta, ou por outros olhares e atravessamentos.

A contracultura: uma reflexão sobre o conceito

2.1 Contracultura como invenção

Falar sobre contracultura é correr o risco de cair em um lugar-comum saudosista das diferentes manifestações que marcaram as décadas de 1960 e 1970. Sabendo das dificuldades em tentar trazer novos olhares sobre esse conceito amplo e ao mesmo tempo considerado datado, encaro a tarefa como um desafio para repensá-lo, levá-lo além de uma palavra que automaticamente é associada a uma época.

O conceito de contracultura é, de modo geral, relacionado com a experiência geracional das décadas de 1960 e 1970, um período marcado por um sonho coletivo da juventude de diversos países. Por um lado é fácil identificar os eventos associados à contracultura: do movimento hippie, do lema "Sexo, Drogas e *Rock and Roll*", o festival de música *Woodstock* e os *Panteras Negras*, nos Estados Unidos; ao Maio de 1968, na França; da Primavera de Praga, na República Tcheca, aos movimentos de contestação à Ditadura Militar e ao Tropicalismo, no Brasil. Relacionadas ao conceito de contracultura, essas manifestações possuíam bandeiras bastante difusas, visando contestações políticas, estéticas, ideológicas e culturais dos antigos valores e comportamentos que predominavam na sociedade de então.

Contudo, ao retomar a discussão a respeito desse conceito, que ultimamente caiu em desuso tanto na cultura popular quanto em debates acadêmicos, não pretendo realizar um exercício histórico e nostálgico de exaltação aos movimentos das décadas de 1960 e 1970. Cair na contracultura como um conceito histórico, um lugar cristalizado no tempo e no espaço, é tentar homogeneizar um conjunto de experiências multifacetadas, esvaziando-se, dessa forma, fortes posicionamentos -

artísticos, políticos, acadêmicos, estéticos e comportamentais - contra a postura normativa do racionalismo ocidental.

Muitos desses questionamentos permanecem e inclusive aprofundam-se na contemporaneidade em diversos segmentos sociais a partir de discussões sobre gênero, identidade, comportamento, linguagem e corpo, para ficar em alguns exemplos. Repensar o conceito de contracultura entendendo-o não como um conceito de época é, portanto, uma tentativa de contribuir para que novas relações e novos discursos sejam construídos.

Talvez possamos considerar o conceito de contracultura funcionando como um monumento, produzido com a intenção de se estabelecer enquanto uma afirmação para o futuro. Não custa lembrar que um dos responsáveis por essa cristalização do conceito foi aquele que popularizou o termo: o sociólogo Theodore Roszak, em sua obra *The Making of a Counterculture* (1968), traduzida para o português de forma simplificada na edição da Editora Vozes (ROSZAK, 1972) como *A Contracultura*. Partindo da ideia do título original, podemos nos questionar se o objetivo de Roszak seria tratá-lo enquanto um conceito fechado. A ideia de *Making of* pressupõe uma proposta em andamento, um *fazer* da contracultura e também um pensamento histórico pois também pode ser traduzida em “como foi feito”.

Certamente Roszak possui uma linha de reflexão ao pensar a contracultura, trabalhando-a a partir da contestação a um pensamento *tecnocrático*, entendido pelo autor como “uma forma social de controle a partir do progresso tecnológico e do ethos científico” (ROSZAK, 1972, p. 21). Discutirei um pouco sobre essa questão mais à frente, pois o que me interessa nesse momento é tentar entender que esse conceito, ao se tornar um monumento, eliminou o gesto inicial de Roszak em pensá-lo como uma proposta indicada no título de *making of*. Esse título funciona em um duplo sentido: por um lado, tenta localizar os acontecimentos, ideias, obras e autores que, no momento de publicação do livro, estão se posicionando frente a uma cultura estabelecida - ideia esta que também será problematizada mais a fundo ao longo da pesquisa; por outro lado, pressupõe o *fazer* da contracultura pelo próprio autor, que acompanhava

de perto a vida universitária em cidades como São Francisco e Londres, uma formulação em andamento, o que nos permite refletir se o próprio livro não seria um artifício contracultural, capaz de ser por si só um elemento de *fazer-se* enquanto contestação.

É interessante observar como o livro de Roszak é recebido pela crítica do importante jornal underground nova-iorquino *The Village Voice*, criado por figuras influentes da contracultura como Norman Mailer e John Wilcock. Escrita por Kingsley Widmer e publicada em 30 de Outubro de 1969, a crítica destaca justamente essa ambiguidade no sentido da contracultura proposto por Theodore Roszak. Segundo Widmer:

Implicitly, such questioning pervades 'The Making of A Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition', by academic-humanist-cum-radical-prophet Theodore Roszak. With an odd mixture of naive fervor and learned skittishness, he speculates around a 'political end sought by no political means'. Partly he describes the current 'youth culture' - 'the adolescentization of dissent' - and partly he develops his own cultural countering of the growing dehumanization of our world. (WIDMER, K., 1969)

A crítica de Widmer aponta, portanto, tanto para uma análise da contracultura como uma busca por “fins políticos sem meios políticos” presente na juventude da época, bem como para o esforço de Roszak em desenvolver uma contracultura se contrapondo ao que ele chama de *desumanização do mundo*.

O fato é que o *Making of*, presente no título, foi deixado de lado - inclusive pela tradução brasileira da Editora Vozes – tornando-se apenas *A contracultura*, um conceito-monumento produzido em sua época e que foi ao poucos tornando-se uma categoria da história cultural da década de 1960 e 1970, abrangendo de manifestações políticas a revoluções estéticas e comportamentais.

Mas antes de pensarmos um pouco mais sobre a ideia de contracultura, faz-se necessária uma breve reflexão sobre a ideia de *cultura*. Discutir esse tema é entrar em uma complexa seara do conhecimento que vai muito além de uma dissertação. Não caberia aqui, portanto uma discussão aprofundada sobre uma temática tão ampla e com

abordagens tão distintas de áreas de conhecimento que se dedicam há anos ao seu estudo – como a Antropologia ou a História Cultural. Contudo é importante levantar alguns aspectos acerca dos debates que podem colaborar para pensarmos que cultura, ou melhor, que culturas são essas *contra* as quais a contracultura se opõe e que, a partir disso, elaboram suas discursividades de formas tão distintas.

Em seu ensaio intitulado *Cultura: um conceito reacionário?* (1982), o filósofo e psicanalista francês Félix Guattari discorre sobre como historicamente a cultura, em diferentes formas, se estabeleceu enquanto

uma maneira de separar atividades semióticas (atividades de orientação no mundo social e cósmico) em esferas às quais os homens são remetidos. Tais atividades, assim isoladas, são padronizadas, instituídas potencial ou realmente e capitalizadas para o modo de semiotização dominante - ou seja, simplesmente cortadas de suas realidades políticas. (1982, p.15)

Para chegar a essa conclusão, Guattari reflete sobre a cultura a partir de três sentidos: cultura enquanto valor; cultura enquanto alma-coletiva; e cultura enquanto mercadoria. Cada uma dessas perspectivas, ao longo da História, teve sua predominância, mas ainda coexistiriam como produções de poder.

A *cultura-valor*, entendida no contexto da ascensão da burguesia, seria um julgamento de valor, "ou se pertence a meios cultos ou se pertence a meios incultos". (p.17)

A *cultura-alma* seria a cultura enquanto uma noção pseudocientífica, constituída a partir do final do século XIX com a institucionalização da Antropologia Cultural como disciplina, para isolar e categorizar aspectos da vida social como o mito, os rituais, relações de parentescos e costumes. Essa perspectiva, para Guattari, "na verdade, estabeleceu uma espécie de policentrismo cultural, uma espécie de multiplicação do etnocentrismo" (p.18), justamente por objetivar e desarticular aspectos da dinâmica social.

Por fim, a *cultura* como *mercadoria* seria o terceiro núcleo estabelecido como forma de poder. Nesse sentido, a *cultura* funcionaria a

partir da produção e difusão de mercadorias, fugindo de qualquer teorização sobre o tema, permitindo que sejam quantificadas para a elaboração de classificações como "...os níveis culturais das cidades, das categorias sociais, e assim, por diante, em função do índice, do número de livros produzidos, do número de filmes, do número de salas de uso cultural, etc." (p.19)

Ao pensar a cultura a partir desses três sentidos, Guattari não pretende estabelecer uma evolução do termo, mas sim pensar como esses sentidos continuam a funcionar de modo complementar para estabelecer uma *força coletiva de controle social*, capaz de não apenas de hierarquizar, criar distinções e categorizar, mas também de produzir subjetividades que garantam uma hegemonia em diferentes níveis, sejam eles individuais, sociais ou inconscientes (p.16) Por isso, para ele, é preciso desenvolver *processos de singularização* que não partem de códigos produzidos e preestabelecidos, mas sim que partam de desejos, de vontades de construir um mundo ou de dispositivos que coloquem em xeque as noções-anteparo, como a própria ideia de *cultura*.

Seguindo a proposta de Guattari, a ideia de trazer o conceito de contracultura em meu trabalho, é tentar pensá-la como uma categoria dinâmica, ou, nas palavras do psicanalista francês, como um *processo de singularização*, pensada não como um conceito fechado, mas sim a partir de diferentes posicionamentos discursivos capazes de produzir fissuras ou instabilidades a ideias como Cultura e Racionalidade (cartesiana ou iluminista).

Contudo, há ainda uma importante reflexão sobre o conceito de *cultura* que pode colaborar com os debates sobre a contracultura. Também problematizando o primeiro termo, o antropólogo norte-americano Roy Wagner (2010), indica sua importância para a *nossa sociedade*, ou seja, a "civilização". Segundo ele:

Pois o verdadeiro cerne de nossa cultura, em sua imagem convencional, é sua ciência, arte e tecnologia, a soma total das conquistas, invenções e descobertas que definem nossa ideia de 'civilização'. Essas conquistas são preservadas (em instituições), ensinadas (em outras instituições) e ampliadas (em instituições de pesquisa)

mediante um processo cumulativo de refinamento. Preservamos uma vasta panóplia de ideias, fatos, relíquias, segredos, técnicas, aplicações, fórmulas e documentos como 'nossa cultura', a soma de nossas maneiras de fazer as coisas, a soma do 'conhecimento' tal como o conhecemos. (2010, p.55-56)

Portanto, para Wagner, a Antropologia, área do conhecimento onde o termo *cultura* possui um protagonismo, partirá sempre de um conjunto de habilidades e conhecimentos para estudar o outro. Dessa forma, os antropólogos ao realizarem o trabalho de campo em outra tribo ou comunidade, estão realizando um processo de *invenção da cultura*. Processo esse que depende das experiências do próprio antropólogo com os nativos. Ao "descrever" as suas experiências em uma determinada comunidade, o pesquisador está construindo a sua própria noção de *cultura* e ao mesmo tempo estão inventando uma *cultura* para ele:

O efeito dessa invenção é tão profundo quanto inconsciente; cria-se o objeto no ato de tentar representá-lo mais objetivamente e ao mesmo tempo se criam (por meio de extensão analógica) as ideias e formas por meio das quais ele é inventado". (2010, p41)

Assim, *cultura* no sentido antropológico apontado por Wagner não é algo definido *a priori*, mas sim deve ser *inventada* no contato com o seu objeto, e esse próprio objeto afeta o pesquisador, em um processo ambíguo, *inventando* uma cultura sobre ele:

Quando identificamos um conjunto de observações ou experiências como uma 'cultura', estendemos nossa ideia de cultura para englobar novos detalhes e ampliar suas possibilidades tanto quanto sua ambiguidade. Em um sentido importante, a 'invenção' hipotética de uma cultura por um antropólogo constitui um ato de extensão; é uma derivação nova e singular do sentido abstrato de cultura a partir do seu sentido mais restrito. (2010, p.61)

Ao ampliar esse conceito de *cultura*, indicando-o como uma invenção efetuada na interação com o objeto, Roy Wagner não apenas desloca o trabalho antropológico do lugar opressivo da categorização e

racionalização das outras culturas em um sentido antropológico mais tradicional e abstrato, como também torna-o mais aberto para permanentes mudanças em seu sentido. A partir dessa reflexão sobre *cultura* como *invenção*, em constante processo de metaforização, Wagner aponta para termos como sub-culturas ou contracultura que radicalizam ainda mais esse posicionamento. (p.62)

É oportuno afirmar, portanto, que o conceito de contracultura funciona dentro da dinâmica da *cultura*, entendendo esta como *invenção*. Com isso, tanto os processos de *subjetivação* apontados por Guattari como as alternativas à *cultura* enquanto máquina de poder, bem como a reflexão de Roy Wagner da *invenção da cultura* pelo pesquisador, podem contribuir bastante para ampliar os debates desta dissertação.

Ainda sobre a invenção da cultura, o antropólogo brasileiro Márcio Goldman, em sua crítica sobre o livro de Roy Wagner, destaca a proximidade da ideia de invenção wagneriana com a ideia de filosofia como criação em Deleuze e Guattari que aparece no livro *O que é a filosofia?* Segundo Goldman (2012):

No início de *O que é a filosofia*, Deleuze e Guattari, após definirem provisoriamente essa atividade como “a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos”, e de argumentarem que os conceitos, na verdade, “não são necessariamente formas, achados ou produtos”, concluem que “a filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em criar conceitos”. Eu arriscaria dizer que no livro de Wagner a noção de invenção deve ser entendida rigorosamente no sentido estabelecido por Deleuze e Guattari para a noção de criação. (2012, p.201)

Assim, *criação* e *invenção* são noções que colocam a atividade de reflexão (no caso, filosófica ou antropológica) não como descoberta de uma verdade a ser revelada, mas sim como um processo contínuo, uma metamorfose de algo que já existia antes, conforme conclui Goldman:

(...)A invenção wagneriana é, antes, da ordem da metamorfose contínua, como acontece na imensa maioria das cosmogonias estudadas pelos antropólogos, em que

as forças, o mundo e os seres são sempre criados e recriados a partir de algo preexistente.(2012,p.210)

Nesse sentido é que devemos pensar a contracultura em sua heterogeneidade, não como um movimento institucionalizado e histórico, mas sim como uma *invenção* que perpassa diversos setores da sociedade, atravessando e sendo atravessada por diferentes linguagens. Theodore Roszak, vale lembrar, desenvolve (conforme a expressão *Making of*) o termo contracultura no final da década de 1960, pensando e sendo afetado por figuras tão distintas quanto os teóricos Herbert Marcuse e Norman O. Brown; os poetas e escritores da geração Beat, como Allen Ginsberg e Jack Kerouac; Allan Watts, divulgador da filosofia Oriental nos Estados Unidos; e Timothy Leary (neurocientista e divulgador do composto alucinógeno LSD). Para Roszak (1972) o que estava em jogo para os artistas, as manifestações e os intelectuais da época, era o questionamento da sociedade *tecnocrática*:

Quando falo em tecnocracia, refiro-me àquela forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando falam de modernização, atualização, racionalização, planejamento. Com base em imperativos incontestáveis como a procura de eficiência, a segurança social, a coordenação em grande escala de homens e recursos, níveis cada vez maiores de opulência e manifestações crescentes de força humana coletiva, a tecnocracia age no sentido de eliminar as brechas e fissuras anacrônicas da sociedade industrial. (1972,p.19)

Se o conceito de contracultura desenvolvido por Roszak, por um lado, parte de uma identificação de posicionamentos frente a uma institucionalização de um pensamento racionalista repressor, por outro lado era marcante a inexistência da disciplina ou de uma homogeneidade:

A contracultura ainda não é um movimento tão disciplinado. Ela tem algo da natureza de uma cruzada medieval: uma procissão variegada, constantemente em fluxo, adquirindo e perdendo membros durante todo o percurso da marcha. Com bastante frequência, encontra sua própria identidade num símbolo nebuloso ou numa canção, que pouco mais parecem proclamar além de que

"somos especiais...somos diferentes... estamos fugindo das velhas corrupções do mundo. (1972,p.60)

Entender a contracultura como uma estratégia discursiva adotada por Theodore Roszak para atuar tanto na reflexão sobre essa multiplicidade de movimentos, pensamentos e comportamentos, bem como um modo de incentivar rupturas que passam a questionar alguns dos paradigmas mais arraigados de nossa sociedade, é tratá-la de modo mais adequado ao seu propósito inicial, ou seja, como uma permanente reação aos pressupostos da cultura e da civilização. É justamente pela sua abertura à multiplicidade que a contracultura adquire formas tão amplas, relacionando-se com diferentes discursos, temporalidades, lugares, identidades e movimento políticos.

2.2. O existencialista francês e o Hipster norte-americano

Se um dos elementos fundamentais da contracultura foi a tomada do desejo enquanto força transformadora para romper os paradigmas da sociedade ocidental, outros dois autores foram fundamentais para que a contracultura se tornasse efetivamente uma potência política. Eles influenciaram, inclusive, a forma como os jovens passariam a se enxergar no mundo: Jean-Paul Sartre e Norman Mailer.

Jean-Paul Sartre foi um dos grandes filósofos e intelectuais do século XX e figura bastante influente na Europa do pós-Segunda Guerra. Autor de importantes obras filosóficas como *O Ser e o Nada*, *O existencialismo é um humanismo* e *Crítica da Razão Dialética*, além de romances, contos e peças de teatro, Sartre ficou conhecido por elaborar uma nova corrente filosófica intitulada Existencialismo. O pensamento existencialista “colocava o destino do homem nele mesmo”, nas palavras do próprio Sartre. Para ele o homem não mais deveria entender a sua própria vida como possuidora de uma *essência*, uma verdade *a priori*. O que define o estar no mundo é a existência, o conjunto de escolhas e atitudes tomadas pelos seres humanos. Assim, segundo Sartre,

a primeira decorrência do existencialismo é colocar todo homem em posse daquilo que ele é, e fazer repousar sobre ele a responsabilidade total por sua existência. E quando dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que ele é responsável estritamente por sua individualidade, mas que é responsável por todos os homens (SARTRE, J.P. 2012: 20)

A *responsabilidade*, portanto, recai sobre as nossas próprias escolhas, já que essas estarão sempre interligadas às escolhas dos outros seres humanos. Essa postura filosófica joga-nos para a realidade, incentivando-o a agir sem qualquer tipo de anteparo metafísico que defina anteriormente como devemos agir, como por exemplo as religiões. Nesse sentido, Sartre diz:

O homem não é nada mais que seu projeto, ele não existe senão na medida em que se realiza e, portanto, não é outra coisa senão o conjunto de seus atos, nada mais além de sua vida". (SARTRE, J. P. 2012: 30)

Em seu romance *A Náusea*, publicado em 1938, o filósofo francês explora sua proposta filosófica utilizando a linguagem literária. O personagem Antoine de Roquentin, um historiador, em um momento da narrativa se depara com uma sensação anormal e começa a questionar a sua existência e as suas próprias escolhas e o seu lugar no mundo (SARTRE,2006). Essa *Náusea* sentida por Roquetin é justamente a constatação principal do existencialismo: *A existência precede a essência* ou seja, a falta de um sentido definido para a vida. Vale sublinhar, no entanto, que certamente nascemos em um determinado contexto, com nossa própria cultura e nossos limites sociais, o que Sartre chama de *condição*. Mas essa *condição* não deve se sobrepor à capacidade do homem de viver, delimitando o seu caminho, ela é apenas um ponto de partida para suas próprias escolhas.

O existencialismo viveu o auge de sua influência nas duas décadas após a II Guerra Mundial, sendo bastante difundido entre os jovens, especialmente os europeus. As ideias de Sartre de que o homem passaria a ser responsável por suas próprias escolhas, mas com a responsabilidade

de realiza-las diante das escolhas de todos os outros, trouxe uma nova dimensão a uma sociedade em crise com os seus valores após os horrores do nazismo e da Guerra. Esses eventos levaram à sociedade ocidental a um questionamento profundo sobre os desdobramentos de um processo de racionalização e evolução tecnológica que até então eram considerados absolutamente positivos para o desenvolvimento da sociedade. Com o fim da guerra, o pensamento ocidental passou por reflexões profundas acerca de seus limites, caindo mesmo em um pessimismo sobre suas próprias ideias antes inquestionáveis, como a própria razão enquanto algo sempre positivo. Assim, é possível entender como o existencialismo passou a ser bem difundido e a trazer novos ares para aquela sociedade em crise. Ao colocar a existência e a responsabilidade no centro dos debates, Sartre impulsionou o surgimento de novas posturas. O agir passou a ser algo de suma importância para as gerações mais jovens, bem diferente da desilusão da geração anterior. As ideias existencialistas tornaram-se importantes pilares para movimentos políticos, sociais e artísticos que fizeram de sua *Náusea* um novo impulso para o agir no mundo, um novo senso de responsabilidade diante de suas escolhas.

Ainda que não tenha sido parte do que chamamos de contracultura, certamente o pensamento de Sartre foi um importante passo para que houvesse um questionamento dos paradigmas, inclusive fazendo com que a juventude da década de 1960, especialmente a que foi às ruas em Maio de 1968, na França, colocasse em questão diferentes posicionamentos estabelecidos pelas instituições, seja ela o Estado, a escola, a família, o capitalismo, dentre outras formas de controle.

Paralelamente, nos Estados Unidos, uma outra figura foi bastante importante para as questões da contracultura: o jornalista e ensaísta Norman Mailer. Vindo de uma tradição do chamado *New Journalism*, ao lado de nomes como Tom Wolfe e Truman Capote, as obras de Mailer sempre partiram de sua experiência na análise dos fatos jornalísticos ou dos seus próprios romances, como o aclamado *Os Nus e os Mortos*, de 1948. No entanto, para além de seus importantes best-sellers históricos e biográficos, Mailer foi também um grande crítico cultural e ensaísta de sua

época, tendo inclusive participado de diferentes manifestações políticas e contraculturais nos Estados Unidos. É justamente essa sua postura enquanto crítico e analista cultural que foi tão cara ao nosso tema.

Um de seus relatos mais interessantes está em *Nos degraus do Pentágono*, livro publicado em 1968 e vencedor do prêmio Pulitzer Escrito no estilo do *New Journalism*, Mailer acompanha uma grande multidão de jovens que inicialmente vão atirar os seus certificados de reservista no Pentágono em protesto à Guerra do Vietnã e acabam em um ritual que envolve jovens manifestantes de diferentes movimentos para erguer o edifício militar do chão. Mailer não só participa do ritual, como também é preso junto com outras centenas de jovens. Nessa obra, Mailer reflete sobre a juventude da época, que seria associada à contracultura. Diz Mailer (1968):

Uma geração de jovens americanos surgira diferente das cinco gerações anteriores da classe média. A nova geração acreditava na tecnologia mais do que qualquer outra antes dela, mas também acreditava em LSD, em feiticeiras, em conhecimentos tribais, em orgia e revolução. Não tinha respeito algum pela inatacável lógica do passo seguinte: a crença era reservada para o mistério revelador do acontecimento em si, onde ninguém sabe o que vai acontecer a seguir; nisso residia o lado bom desses jovens. O seu radicalismo estava no ódio que votavam à autoridade - para essa geração moça, a autoridade era a própria encarnação do mal". (p.126-127)

Por outro lado, antes de se envolver nesses movimentos da década de 1960, Mailer também publicou um dos ensaios mais lidos pela juventude desse período. Em *The White Negro*, publicado em 1957, o autor analisa o surgimento do que chamou de Hipsters. O hipster seria o retrato rebelde daquela geração americana dos anos 1950. Vindo já de uma tradição dos chamados *beatniks*, jovens de classe média da década de 1940 que largavam suas vidas tradicionais – o famoso *drop-out* - para viverem novas experiências com viagens, jazz, sexo, drogas e uma vida bastante diferente da de seus pais. Segundo Maciel (2001):

A proposta básica da *beat generation*, ainda nos anos 50, era a de levar a experiência da negação radical a extremos desconhecidos da cultura norte-americana. Os *beats* ficaram famosos pela franqueza diante do sexo, sua vagabundagem deliberada e sua falta de cerimônia com todo tipo de drogas. O lugar comum é apontar no movimento o sintoma de uma falência dos valores dominantes na sociedade americana(...) (p.105)

Em referência ao pensamento de Jean-Paul Sartre, Mailer chama esses jovens de existencialistas americanos:

It is on this bleak scene that a phenomenon has appeared: the American existentialist -the hipster, the man who knows that if our collective condition is to live with instant death by atomic war... or with a slow death by conformity with every creative and rebellious instinct stifled (...), if the fate of the twentieth century man is to live with death from adolescence to premature senescence, why the only life-giving answer is to accept the terms of death, to live with death as immediate danger, to divorce oneself from society, to exist without roots, to set out on that (MAILER,N.1957)

O ensaio de Mailer parte da premissa de que um dos principais elementos que vieram influenciar essa geração de jovens a romperem com a tradição de seus pais a adotarem um novo estilo de vida foi o contato desses jovens brancos, em geral de classe média, com os negros marginalizados pela sociedade norte-americana (em inglês, the *Negros*). Segundo Mailer:

In such places as Greenwich Village... the bohemian and the juvenile delinquent came face-to-face with the Negro, and the hipster was a fact in American life. If marijuana was the wedding ring, the child was the language of the Hip for its argot gave expression to abstract states of feeling which all could share: at least all who were Hip. And in this wedding of the white and black it was the *Negro* who brought the cultural dowry". (MAILER,1957)

Para o autor, como os *Negros* – como eram chamados os negros

marginalizados dos Estados Unidos - viviam à margem da sociedade, sem as mesmas expectativas de vida da classe média e elite branca, eles tinham que viver em permanente estado de luta pela sua própria sobrevivência, sempre se deparando com a insegurança do cotidiano e a constante ameaça contra a sua própria existência. Continua Mailer:

Any Negro who wants to live must live with danger from his first day, and no experience can ever be casual to him, no *Negro* can saunter down a street with any real certainty that violence will not visit him on his walk. The cameos of security for the average white: mother and the home, job and the family, are not even a mockery to millions of *Negroes*; they are impossible. The Negro has the simplest alternatives: live a life of constant humility or ever-threatening danger. (MAILER,.1957)

Assim, a alternativa para essa população marginalizada era viver a partir de seu próprio modo de vida, desenvolvendo a sua própria forma de linguagem e de expressão, o *Hip*, para se colocarem diante do mundo, utilizando dentre outras coisas o seu corpo como discurso. Os *beats*, ou os *Hipsters*, como os chama Mailer, apropriam-se dessa forma de estar no mundo e inauguram uma nova postura diante da sociedade. Em sua obra clássica *On the Road*, Jack Kerouac (2004), famoso escritor da geração *beat*, deixa claro esse posicionamento a partir do personagem Sal Paradise no seguinte trecho :

Num entardecer lilás caminhei com todos os músculos doloridos entre as luzes da 27 com a Welton no bairro negro de Denver, desejando ser um negro, sentindo que o melhor que o mundo branco tinha a me oferecer não era êxtase suficiente para mim, não era vida o suficiente, nem alegria, excitação, escuridão, música, não era noite o suficiente. (p.114)

Como é possível perceber, houve uma grande mudança comportamental nos jovens da década de 1960, quando foram impelidos para a ação, a mudança, o movimento e dando uma maior vazão aos seus desejos. Nesse sentido, podemos entrar no próximo tópico para entendermos como o

desejo tornou-se algo fundamental para a contracultura, especialmente através de dois importantes teóricos associados a ela: Marcuse e Brown.

2.3.O desejo enquanto contracultura: Herbert Marcuse e Norman O. Brown

Os eventos de Maio de 1968, em Paris, iniciado quando um grupo de jovens universitários não foram atendidos na sua reivindicação para acabar com a divisão entre os alojamentos masculino e feminino, pode ser visto como um dos principais eventos relacionados à contracultura. A recusa aos estudantes fez com que eles se rebelassem e começassem a questionar o poder em diferentes níveis, chegando inclusive a influenciar os sindicatos a realizarem uma greve geral no país. Para os franceses, *Mai 68* é geralmente um ponto de partida para se falar das diversas transformações na sociedade do que um conceito mais genérico como o de contracultura.

Contudo, ainda que seja um evento marcante simbolicamente para os franceses, *Mai 68* não deve ser entendido como um evento à parte, ou um evento exclusivo dos franceses. Como bem percebeu Roszak ao apontá-lo como uma das manifestações da contracultura, a revolta dos estudantes franceses estava diretamente relacionada às rupturas e reivindicações que fizeram a década de 1960 um período de ebulições em diferentes localidades. Diz ele sobre essa juventude:

O que torna a rebelião da juventude em nossa época um fenômeno cultural, e não um mero movimento político, é o fato de passar por cima da ideologia, procurando atingir o nível da consciência, buscando transformar nosso sentido mais profundo do ego, do próximo, do ambiente".
(ROSZAK, 1968: 61)

Para além de qualquer tentativa de se estabelecer enquanto uma manifestação política tradicional, os jovens franceses se rebelaram contra os valores predominantes na época. *Slogans* como "Il est interdit d'interdire", "L'imagination au pouvoir" e "Cours, camarade, le vieux monde est derrière toi" apareciam em muros, faixas e cartazes, exaltando a

contestação dos valores vigentes. Um cartaz afixado na porta da entrada da Sorbonne dizia:

A revolução que está começando questionará não só a sociedade capitalista como também a sociedade industrial. A sociedade de consumo tem de morrer de morte violenta. A sociedade da alienação tem de desaparecer da História. Estamos inventando um mundo novo e original. A imaginação está tomando o poder. (ROSZAK, T.1968,p.33).

A partir de maio de 1968, portanto, a questão ligada à contracultura não era conhecer a verdade das coisas e a forma das estruturas, mas sim reconhecer o poder das instituições na sociedade e tentar buscar alternativas para a transformação dessa sociedade.

A ideia de transformação social no século XX, em geral, passa pela obra de Karl Marx. É a partir de suas análise materialista da história que se enxerga no sistema capitalista uma realidade exploradora dos interesses de classe para a perpetuação do poder (ROSZAK,p.94-95). Assim, apenas uma revolução liderada pelo proletariado seria capaz de transformar a sociedade. Contudo, ainda que o marxismo tenha exercido grande influência também nas ideias e movimentos sociais da segunda metade do século XX, outros pensadores como Freud e Nietzsche tornaram-se fundamentais para os teóricos do período, justamente por trazerem ao debate aspectos não trabalhados ou mesmo ignorados por Marx, aspectos estes que vão além da crítica socioeconômica do sistema capitalista.

Nesse contexto é possível destacar a importância de teóricos que tentam desenvolver uma crítica social partindo da psicanálise, tentando conciliar algumas das principais ideias de Marx e Freud. O filósofo e sociólogo alemão Herbert Marcuse, o crítico literário e psicanalista norte-americano Norman O. Brown trazem ao debate a questão da *repressão* como sendo algo central a ser combatido na sociedade ocidental, cada um a seu modo, colaborando profundamente para ressaltar ainda mais as posturas contraculturais ao trazer à tona a importância de discutir o lugar ocupado pelo *desejo* na civilização ou na cultura.

Essas reflexões tornaram-se bastante populares, vindo a influenciar a revolução sexual e comportamental que marcariam as décadas

posteriores. Apresentar algumas das ideias desses autores é, portanto, compreender importantes aspectos para se pensar os movimentos da contracultura que colocaram em xeque e desmontaram diferentes paradigmas e tabus existentes naquele momento.

Para Theodore Roszak, tanto Marcuse quanto Brown, apesar de serem bastante influenciados pela obra de Marx, fogem da perspectiva revolucionária marxista, ressaltando a primazia da consciência para uma mudança social, isto é, uma revolução psíquica e comportamental que vão além das obras de Marx centradas nos aspectos econômicos da sociedade. Sublinha Roszak:

... o tom em que Marcuse e Brown falam de libertação é distintamente não-marxista. Para Marcuse, a libertação é consecução de uma 'racionalidade libidinal'; para Brown é a criação de um 'senso erótico da realidade', um 'ego dionisíaco'. (p.106-107)

Herbert Marcuse retoma, na obra *Eros e Civilização* (1968), os conceitos de *princípio do prazer* e *princípio de realidade*, criados por Sigmund Freud, para pensar as consequências da dominação tecnológica na sociedade industrial. De acordo com o psicanalista alemão, o *princípio de prazer* pode ser entendido como o lugar dos instintos mais básicos, no homem enquanto animal, onde há a busca pelo prazer imediato e onde a satisfação integral de necessidades seria um fim em si mesmo (p.32).

Já o *princípio de realidade* foi estabelecido a partir da conversão do homem animal em ser humano. A transformação dessa natureza faz com que os seus instintos sejam coagidos e o ser humano se torne um ego organizado, um *sujeito* consciente, capaz de “distinguir entre bom e mau, verdadeiro e falso, útil e prejudicial”(p.35). A partir de um sistema de instituições, o *princípio de prazer* se materializa e é transmitido de geração em geração (p.36)

Para Freud, essa transformação do *princípio do prazer* em *princípio de realidade* é o acontecimento traumático, ou a origem da repressão no homem. Contudo, os objetivos do *princípio de prazer* continuam existindo no inconsciente, afetando, assim, a realidade de diferentes modos (p.36). A teoria de Freud parte do princípio de que uma civilização não-repressiva

é impossível. Entretanto, Marcuse destaca que a grande obstinação de Freud seria localizar e expor como os valores e realizações da *cultura*, relacionados com o *princípio de realidade*, provocam a *repressão* (p.38).

A gratificação imediata e a satisfação de necessidades básicas dos instintos naturais ficariam restritas ao *inconsciente*. Essa *repressão* é visível principalmente na *sexualidade*, onde o instinto primeiro da obtenção do desejo e do prazer imediato é canalizado para na função especializada e temporária da procriação, ou seja, uma “*organização repressiva da sexualidade*”. (p.55)

O aspecto central da teoria freudiana para Marcuse é justamente como a *cultura* ou a civilização atuam inclusive nos níveis inconscientes para reprimir os instintos mais naturais. O conceito de *princípio de desempenho*, cunhado pelo próprio Marcuse, é uma tentativa de refletir sobre como o desenvolvimento do processo de racionalização tornou-se um instrumento de dominação dos indivíduos. A partir dessa proposta, o sociólogo alemão articula as ideias de Marx com as de Freud, especificamente a noção de *alienação*. Segundo ele:

Os homens não vivem sua própria vida, mas desempenham tão-só funções preestabelecidas. Enquanto trabalham, não satisfazem suas próprias necessidades e faculdades, mas trabalham em *alienação*. O trabalho tornou-se agora geral, assim como as restrições impostas à libido: o tempo de trabalho, que ocupa a maior parte do tempo de vida de um indivíduo, é um tempo penoso, visto que o trabalho alienado significa ausência de gratificação, negação do princípio de prazer. (1968, p.58)

Marcuse chega à conclusão de que o desenvolvimento de uma nova sexualidade não-repressiva, ou Eros, é imperativo para que transformações profundas ocorram na sociedade justamente para que o *princípio do prazer* esteja equilibrado novamente com o *princípio de realidade*.

Já em *Ideologia da sociedade industrial* (1967), o pensamento de Herbert Marcuse centra a sua análise justamente no poder repressivo da sociedade industrial e de consumo, cuja lógica industrial da produção,

baseada no progresso tecnológico, na racionalização e na rentabilidade, atua na repressão dos desejos:

O progresso tecnológico se faz acompanhar da racionalização progressiva e até da realização do imaginário. Tanto os arquétipos do horror como do prazer, da guerra como da paz, perdem seu caráter catastrófico. Seu aparecimento na vida diária dos indivíduos não mais é o de forças irracionais - seus avatares modernos são elementos da dominação tecnológica e estão sujeitos à ela. (1967, p.228)

Para Marcuse, os conceitos de dessublimação, de racionalização, de rentabilidade, que são fundamentais no processo produtivista da sociedade contemporânea pertencem a um mesmo paradigma que a teoria de Freud reforça, no sentido de uma lógica repressiva dos desejos. Seguindo esse pensamento, o sociólogo alemão propõe a ideia de que a sociedade industrial tecnológica funciona como um veículo político totalitário, operando uma *dessublimação repressiva*, ao canalizar toda a sexualidade para meios e formas que debilitam toda a energia erótica, subordinando-a à manutenção do princípio de desempenho que a rege :

A racionalidade tecnológica revela o seu caráter político ao se tornar o grande veículo de melhor dominação, criando um universo verdadeiramente totalitário no qual sociedade e natureza, corpo e mente são mantidos num estado de permanente mobilização para a defesa desse universo. (1967,p.37)

Por outro lado, para o autor é justamente na opulenta sociedade industrial que nasce a possibilidade de uma civilização não-repressiva. Marcuse, assim como Marx, via o encurtamento do dia de trabalho, como uma das premissas fundamentais para o estabelecimento da realidade da liberdade, possibilitando ao corpo a possibilidade de gozar dessa liberdade. Mas, ao contrário de Marx, que via no empobrecimento uma forma de acirramento da luta de classes que resultaria em uma revolução, Marcuse vê na abundância vivenciada pela sociedade industrial uma forma de construir uma consciência não-opressiva fundada não mais no *princípio de*

desempenho, mas sim como uma possibilidade de flexibilizar o tempo de trabalho e transformar a consciência no sentido de construir um novo princípio de realidade equilibrado com o princípio de prazer.

O pensamento de Norman O. Brown, por sua vez, parte também da teoria freudiana da repressão, realizando uma reflexão psicanalítica da história. Em *Vida contra morte* (1974), publicado originalmente em 1959, Brown recupera as reflexões de Freud sobre a teoria dos instintos e dos desejos que permanecem reprimidos no inconsciente. Segundo ele:

O reino do inconsciente instaura-se no indivíduo a partir do momento em que ele recusa admitir em sua vida consciente um propósito ou desejo que tenha, e ao fazê-lo nele se estabelece uma força psíquica oposta à sua própria ideia. Esta rejeição pelo indivíduo de um propósito ou ideia, que não obstante permanecem seus, é a repressão. A essência da repressão reside simplesmente na função de rejeitar ou manter algo fora da consciência'. (1974,p.18)

Partindo também das dualidades presentes no pensamento de Freud – Eros e Thanatos; instinto de vida e instinto de morte; princípio de prazer e princípio de realidade – Norman O. Brown interessa-se pelo diálogo da psicanálise com diversos campos do conhecimento (sociologia, antropologia, arte, literatura, economia, religião), procurando entender como o desequilíbrio nessas dualidades fez da sociedade ocidental uma sociedade marcada pela neurose, em que o desejo e o prazer são ignorados e mesmo combatidos, permanecendo, no entanto, no inconsciente das pessoas.

Além disso, o conceito freudiano de sexualidade infantil é central na teoria psicanalítica dos instintos. Vale observar, contudo, que o instinto sexual para Freud é entendido não apenas como um prazer genital, mas como um desejo ou energia que se expressa na busca pelo prazer por qualquer órgão do corpo . Ao contrário de Wilhelm Reich, cujo prazer reside, em última análise, no orgasmo dos órgãos genitais, Brown recupera os estudos de Freud sobre a sexualidade infantil para tentar entender como a organização do prazer em torno do órgão genital seria um dos sintomas da neurose da humanidade.

Justamente por não terem introjetado ainda o princípio de realidade, o desejo está presente de modo indiscriminado nas crianças. O prazer das crianças reside na vida ativa, nas brincadeiras com o corpo. Elas não fazem qualquer distinção entre alma e corpo ou entre prazer e realidade (p. 49) A passagem da sexualidade infantil para a sexualidade adulta seria um processo de organização e concentração do prazer nas regiões genitais, resultado da introjeção da docilização, cujo o resultado psíquico é a subordinação do princípio do prazer ao princípio de realidade e, por consequência, a neurose, conforme assinala Brown:

Por dois mil anos ou mais o homem tem se submetido a um esforço sistemático para transformar-se num animal ascético. Continua um animal em busca do prazer. A disciplina doméstica, a condenação religiosa do prazer do corpo, e a exaltação filosófica da vida da razão têm feito dele um homem dócil na aparência, mas secretamente não persuadido em seu inconsciente e, conseqüentemente, neurótico. (1974,p.48)

Se, por um lado, a civilização é responsável pela neurose, a partir da condenação do corpo enquanto fonte de prazer, a ciência moderna, para Norman O. Brown, também contribui para tornar a nossa sociedade neurótica ao condenar uma visão de mundo a partir de nossas mitologias:

A retirada de Eros da sublimação é a grande desilusão. Na medida em que a civilização moderna impiedosamente elimina Eros da cultura, a ciência moderna impiedosamente desmitologiza nossa visão do mundo e de nós mesmos. Desfazendo-se de nossos antigos amores, a ciência moderna serve tanto ao princípio de realidade como ao instinto de morte. Assim, ciência e civilização combinam-se para articular o núcleo da neurose humana, a incapacidade do homem de viver no corpo, que é também sua incapacidade de morrer". (1974,p. 352)

Como se percebe, para Brown, a neurose deve ser vista pela psicanálise como resultado da cisão entre o instinto de vida e o instinto de morte, unificados harmoniosamente no nível da animalidade. Essa desintegração da unidade psíquica seria a responsável por tornar o homem um animal histórico, e ao seu ver, um animal neurótico:

Ver como o homem separou-se da natureza e distanciou-se dos instintos é ver a história como neurose, forçando incansável e inconscientemente no sentido da abolição da história e chegada a um estado de repouso que é também de reunificação com a natureza. Equivale a dizer que a consequência da ruptura de unidade da Vida com a Morte no homem é tornar o homem animal histórico. (1974,p.114-115)

Considerando que Brown, assim como Marcuse, convergem no que se refere às questões psicanalíticas desenvolvidas por Freud, especialmente a repressão e a neurose presentes no homem histórico, os caminhos propostos pelos dois para superar a repressão do instinto de vida e do princípio do prazer são bastante distintos. Para Marcuse, apesar de tomar emprestadas as ideias de Freud (sonhos, mitos, instintos vitais), ele acaba restringindo essas ideias às ideias marxistas de lutas políticas, contra as injustiças sociais e privilégios da burguesia. Nessa perspectiva, Roszak (1972) critica Marcuse:

Essa empresa (de Marcuse) parece reduzir-se a pouco mais que fazer lançamentos psicológicos no mesmo velho livro de escrituração política. Ou seja, tomar partido, riscar a linha e lutar novamente pelas causas óbvias, com os métodos óbvios. A 'repressão excedente' não passaria, assim, de um simples termo psicanalítico para injustiça social e 'razão libidinal' seria uma abreviatura para consciência social com um programa de saúde mental. (p.124)

Norman O. Brown, por sua vez, expande muito mais essa ideia de política, entendendo-a não em um sentido *stricto*, mas sim a partir de possibilidades outras que não a luta política mais tradicional. Diz Brown:

(...) É preciso dizer à próxima geração que a luta verdadeira não é a luta política, e sim pôr termo à política. Da política para a poesia... Poesia, arte, imaginação, o espírito criador é a própria vida; a verdadeira força revolucionária para reformar o mundo". (BROWN, N. *apud* ROSZAK, T, 1972:125)

Ainda que Marcuse tenha sido um importante autor ao trazer a psicanálise para o campo político e virando uma grande referência para a juventude das décadas de 1960 e 1970, as ideias de Brown estão bem mais próximas de um sentido expandido da contracultura, justamente por

tensionar ao limite os debates políticos levando-os a outros campos como as produções artísticas e culturais. Partindo dessa perspectiva, portanto, veremos no próximo capítulo como alguns dos movimentos e iniciativas produzidas no contexto brasileiro passaram de um modo de contestação politicamente mais engajado, no sentido mais tradicional, para discursos bem mais expandidos sobre a cultura.

O Brasil e a contracultura

Trazer o debate sobre a contracultura no Brasil é pensa-lo a partir de suas especificidades, seu contexto e as questões que permeavam os debates sobre os movimentos que dominaram o país na época. Isso não quer dizer que o Brasil está sendo tratado aqui como algo à parte, isolado das manifestações que explodiam em outras partes do mundo.

Nesse sentido, vale aqui fazer uma pequena ressalva: devemos ter o cuidado com os recortes temporais e locais para não cairmos em uma cristalização da época ou da produção cultural nacional como se o que tivesse ocorrido no Brasil dos anos 1960 e 1970 fosse algo estanque. Como se a produção de artistas brasileiros do período estivesse totalmente destacada das vanguardas artísticas, manifestações políticas e reflexões teóricas que ocorriam em outros países. Além disso, encarando esses movimentos a partir de um olhar teleológico, como se tivessem um começo e um final bem definidos, tornando-os “datados”. Por mais bem definido que um movimento ou uma manifestação possa ser, devemos sempre lembrar que eles foram atravessados por reflexões anteriores e, do mesmo modo, ecoam diretamente ou indiretamente no presente. Se esse trabalho dialoga diretamente com a disciplina histórica não é com uma proposta de olhar o passado como um monumento, mas sim com o intuito de construir novos olhares, repensar novas articulações de ideias. Assim, vale destacar a reflexão de Michel Foucault trazida por Jacques Le Goff, importante figura da *Nova História*, onde ele diz:

A história, na sua forma tradicional, dedicava-se a ‘memorizar’ os *monumentos* do passado, a transformá-los em *documentos* e em fazer falar os traços que, por si próprios, muitas vezes não são absolutamente verbais, ou dizem em silêncio outra coisa diferente do que dizem; nos nossos dias, a história é o que transforma os *documentos*

em *monumentos* e o que, onde dantes se decifravam traços deixados pelos homens, onde dantes se tentava reconhecer em negativo o que eles tinham sido, apresenta agora uma massa de elementos que é preciso depois isolar, reagrupar, tornar pertinentes, colocar em relação constituir em conjunto. (FOUCAULT *apud* LE GOFF, J., 1990:546)

Considerando esse olhar histórico, devemos trazer a reflexão sobre a década de 1960 no Brasil através de movimentos de contestação social que tal como acontecia em diferentes cantos do mundo, em especial no Ocidente, se separavam principalmente em duas vertentes mais radicais: a esquerda política mais tradicional e a contracultura (RISÉRIO,2007). No caso da primeira, no Brasil, havia uma aproximação da arte com o engajamento político, principalmente a partir de debates socioeconômicos e troca de ideias como a aproximação entre o CPC, da UNE, e os cineastas do Cinema Novo com os intelectuais do ISEB, especialmente no começo da década de 1960. Por outro lado, os movimentos que se aproximam da perspectiva contracultural o fazem muito mais por uma contestação das antigas formas canonizadas de protesto, seja a partir de uma revolução comportamental, seja pela incorporação de reflexões culturais, como a antropofagia oswaldiana, em suas produções artísticas. Nesse caso, a Tropicália, o tropicalismo musical, a cultura marginal e o jornalismo *underground* se destacam como importantes movimentos.

Vale destacar que o intuito deste capítulo é levantar alguns dos mais importantes atravessamentos da contracultura no Brasil. Esses movimentos foram e são amplamente estudados em teses e dissertações e possuem questões que mereceriam uma atenção bem maior do que subcapítulos de uma dissertação. No entanto, é importante levantarmos algumas das principais características de cada uma dessas vertentes para pensarmos o lugar que o escritor José Agrippino de Paula ocupou no campo artístico brasileiro da década de 1960 e sua relação com o que estamos entendendo como contracultura.

3.1. Uma arte engajada: o CPC e o Cinema Novo

O início da década de 1960 no Brasil foi marcado por importantes manifestações artísticas e culturais tais como o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes e o Cinema Novo. Esses movimentos eram bastante engajados politicamente, valorizando a ideia de que se deveria produzir experiências artísticas e culturais que viessem a influenciar e educar as massas para que, assim, elas passassem a adquirir a consciência de classe e um espírito revolucionário. Antes de dissertar sobre esses movimentos, é importante destacar o papel de uma instituição acadêmica que exerceu um papel fundamental na mediação de ideias entre os intelectuais e artistas brasileiros: O Instituto Superior de Estudos Brasileiros.

O ISEB, como era chamado, foi fundado durante os anos 1950, no Rio de Janeiro e reunia uma ampla variedade de intelectuais, cujos principais nomes eram os filósofos Roland Corbisier, Michel Debrun e Álvaro Vieira Pinto; os economistas Ewaldo Correia Lima, Ignácio Rangel, Maria da Conceição Tavares e Rômulo Almeida; o sociólogo Alberto Guerreiro Ramos, o historiador Nelson Werneck Sodré e os cientistas políticos Hélio Jaguaribe e Cândido Mendes de Almeida, dentre outros nomes (BRESSER-PEREIRA in TOLEDO, 2005). Essa reunião multidisciplinar de intelectuais de diferentes campos contribuiu para a construção de um pensamento sobre o Brasil a partir de um pensamento sobre o processo de desenvolvimento e industrialização no Brasil.

Nesse contexto, a ideia de *desenvolvimento* ganha grande aderência entre os diferentes segmentos políticos, econômicos, sociais e culturais do Brasil do final da década de 1950 e começo da década de 1960. Para Bresser-Pereira (2005), essa ideia de *desenvolvimento* podia ser pensada da seguinte forma:

é o processo de acumulação de capital, incorporação do progresso técnico e elevação dos padrões de vida da população de um país, que se inicia com uma revolução capitalista e nacional; é o processo de crescimento sustentado da renda dos habitantes de um país sob a liderança estratégica do Estado nacional e tendo como

principais atores os empresários nacionais. O desenvolvimento é nacional porque se realiza nos quadros de cada Estado nacional, sob a égide de instituições definidas e garantidas pelo Estado (p.213).

A partir do contato de diferentes artistas com os intelectuais do ISEB, iniciativas como o Centro Popular de Cultura e o Cinema Novo passaram a valorizar em suas produções uma perspectiva estética que estivesse relacionada com o engajamento e a educação política das massas. Essa perspectiva surge em meio a um intenso processo de modernização industrial do final dos anos 1950 e começo dos anos 1960, como consequência direta da política do governo de Juscelino Kubitschek. As contradições apresentadas no plano político-econômico brasileiro, onde um projeto de modernização da indústria e o relativo processo de abertura de sua economia coexistiam com uma situação basicamente agrário-exportadora, faziam com que os setores emergentes das classes dominantes se articulassem em torno de um projeto cujo principal objetivo era buscar a legitimidade das massas através do Estado. Por outro lado, a esquerda mais tradicional, como o Partido Comunista Brasileiro, também via no nacionalismo e na atuação do Estado um caminho para que o “povo” tomasse consciência de sua condição histórica e futuramente criasse condições para uma revolução.

Assim, a produção cultural brasileira entre 1961-1964 foi amplamente marcada por debates políticos e econômicos, trazendo para as suas obras os diferentes temas referentes ao processo de desenvolvimento do Estado, tais como: nacionalização, modernização, democratização e “fé no povo”, através da crença de que a arte poderia ter um alcance revolucionário (HOLLANDA, H.B, 1985). O anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC), organização associada à União Nacional dos Estudantes, publicado em 1962, expunha claramente essas propostas que visavam o fortalecimento das massas:

O CPC não poderia nascer, nem se desenvolver e se expandir por todo o país senão como momento de um árduo processo de ascensão das massas. Como órgão cultural do povo, não poderia surgir antes mesmo que o próprio povo tivesse se constituído em personagem histórico, não poderia preceder o movimento fundador e

organizativo pelo qual as massas se preparam para a conquista de seus objetivos sociais. Não poderia haver CPC antes que fossem criadas e consolidadas as diversas formas de arregimentação e fortalecimento das massas, antes que fossem constituídos os sindicatos operários, as entidades e associações profissionais e regionais, os diretórios estudantis, os partidos políticos de esquerda, os núcleos, as ligas, as frentes, as uniões e todos os demais organismos de vanguarda que centralizam e dirigem unificadamente a ação ascensional das massas (ANTEPROJETO DO MANIFESTO DO CENTRO POPULAR DE CULTURA in HOLLANDA, H.B: 1985, 127).

Criado em 1961, no Rio de Janeiro, por alguns integrantes dissidentes do grupo teatral paulistano Teatro Arena, como Carlos Estevam Martins e Oduvaldo Vianna Filho, o CPC se inspirou no Movimento de Cultura Popular (MPC) do Governo de Pernambuco, que reunia figuras notórias como Paulo Freire e Ariano Suassuna. O CPC produziu importantes obras no período, tais como: a montagem da peça *A Vez da Recusa*, de Carlos Estevam; o filme *Cinco Vezes Favela* (1962), reunindo curta-metragens de cineastas como Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Cacá Diegues, Miguel Borges e Marcos Farias; as coleções *Cadernos do Povo* e a série *Violão de Rua*, de Moacir Félix, Geir Campos e Ferreira Gullar. Além dessas produções, o CPC também foi responsável por promover diversos cursos em teatro, artes visuais, cinema e filosofia, além de uma iniciativa denominada *UNE-volante*, percorrendo diferentes capitais para tomar contato com as bases operárias, camponesas e universitárias do país.

O outro movimento importante desse período foi o Cinema Novo e, assim como o CPC da UNE, tinha um propósito muito claro de realizar uma produção que, de certa forma, pudesse apresentar as desigualdades socioeconômicas às massas e ao mesmo criar uma estética que rompesse com os padrões narrativos ao realçar as culturas regionais e as limitações de um país subdesenvolvido. São produções com características muito bem delimitadas. Basta ver os filmes *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*(1964), de Glauber Rocha, para perceber como havia uma série de questões fundamentais para a produção da época: o sertão como

cenário, personagens das classes populares, a discussão da realidade social do país, dentre outros pontos em comum.

Tendo a criação de novas experiências cinematográficas de modo a realizar uma crítica social, o Cinema Novo trazia como principais influências o modernismo da década de 1920, valorizando o nacionalismo cultural e a experimentação estética, além de trabalhar a partir de elementos levantados pelo neorrealismo italiano, bem como pela chamada "política de autor", da Nouvelle Vague francesa (XAVIER,2001).

Posteriormente, com o golpe de 1964 e a instauração de uma Ditadura Militar, houve a dispersão do ISEB, fazendo também com que esses movimentos artísticos e os projetos para a "educação das massas" fossem reprimidos e, com isso, começaram a surgir manifestações críticas ao governo autoritário, dentre elas as canções de protesto, que se tornaram bastante populares durante o período. No entanto, a Ditadura tornou-se cada vez mais arbitrária e passou a censurar músicas, filmes e qualquer tipo de manifestação que supostamente fosse contra o governo autoritário, situação esta que se tornou ainda mais grave após a promulgação do Ato Institucional nº 5, em 1968, que deu plenos poderes aos militares para punir arbitrariamente aqueles que fossem contra o governo. A partir de então, qualquer manifestação artística que viesse diretamente valorizar propostas revolucionárias ou subversivas foi reprimida pelo governo. Nesse contexto, novas propostas intelectuais e artísticas passaram a questionar tanto a visão que a própria esquerda mais ortodoxa e a arte engajada anterior ao golpe de 1964 tinha da realidade brasileira, bem como apresentaram novas formas de contestação, mais heterogêneas politicamente, contra a Ditadura Militar instaurada após o golpe, talvez muito mais próxima de uma ideia de contracultura presente no contexto brasileiro, como veremos adiante.

3.2 Tropicália, tropicalismo e marginais

3.2.1 A Tropicália

Em 1967, antes da promulgação do AI-5, três importantes acontecimentos artísticos romperiam com as formas de arte produzidas até aquela época e acabariam influenciando os rumos artísticos que viriam a ocorrer posteriormente no Brasil: o lançamento do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, a encenação da peça de Oswald de Andrade *O Rei da Vela*, dirigida por José Celso Martinez; e, a apresentação da instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica.

O filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, foi uma produção que rompeu com as questões anteriores do Cinema Novo. O filme funciona como uma alegoria para entender o contexto que vivia o Brasil no período: um país imaginário da América Latina chamado Eldorado, liderado por um demagogo; um intelectual e poeta com pretensões revolucionárias que acaba fracassando em seu projeto; um líder de direita que promove um golpe de estado, assumindo o poder. O filme de Glauber, por um lado denuncia o golpe, mas por outro lado realiza uma autocrítica ao destacar o fracassado projeto das esquerdas culturais e artísticas (DUNN, 2009).

Terra em Transe, além de se apresentar como *mea-culpa* para a proposta estética anterior de Glauber Rocha dentro do Cinema Novo, abriu novas tendências estéticas e novas formas de se pensar a cultura brasileira. O nacionalismo ufanista e as "totalizações históricas" que levariam à revolução, foram substituídas pelo desencanto, pelo grotesco: "quando a gente não pode nada a gente se avacalha e se esculacha", diz o protagonista de *O Bandido da Luz Vermelha* (1967), de Rogério Sganzerla (XAVIER, 2001).

A peça dirigida por Zé Celso, no Teatro Oficina, trabalhava com a ideia de antropofagia proposta pelo próprio autor Oswald de Andrade, ao deglutir algumas das propostas do dramaturgo francês Antonin Artaud como a noção de um teatro total que eliminasse as fronteiras entre a plateia

e os atores, incorporando a chanchada, a música, o humor e o exagero das representações estrangeiras do Brasil. (DUNN, C. 2009).

Também com uma proposta antropofágica, Oiticica propôs, com *Tropicália* (1967), quebrar a noção de autenticidade nativa, além disso, sugerindo diversas disjunções presentes contexto brasileiro, como o moderno e o arcaico; o rico e o pobre; o tecnológico e o tropical. *Tropicália* consistia em duas estruturas, que podiam ser penetradas, feitas com madeira e tecidos de cores vivas, circundada por pedregulhos, rastros de areia e plantas tropicais, incentivando a interação do espectador que seria "devorado" pela obra. (DUNN, 2009)

Esses três artistas – Glauber Rocha, Zé Celso e Hélio Oiticica – desenvolveram juntamente com outros nomes como Lygia Clark e Rogério Duarte e os poetas concretos, Décio Pignatari, e os irmãos Campos, uma série de trabalhos individuais que passaram a serem chamados genericamente como Tropicália, um rótulo cultural que talvez atendesse o objetivo de dar uma unidade às suas propostas. Esses artistas já estavam estabelecidos no campo artístico brasileiro já no começo da década de 1960, e os seus trabalhos já eram amplamente discutidos pela crítica. Quando *Terra em Transe*, *O Rei da Vela* e *Tropicália* chegaram ao público, em 1967, Glauber, Zé Celso e Hélio Oiticica já eram artistas consagrados, com uma série de reflexões acerca da cultura brasileira, tendo suas experiências anteriores contribuído para o desenvolvimento destas obras. Nesse sentido, Coelho (2010) nos lembra que esse movimento não deve ser confundido com o tropicalismo musical, apesar de ambos os movimentos terem relações próximas. Segundo Coelho (2010):

Enquanto o tropicalismo musical nascia da inquietação e da produção de jovens intelectuais e artistas surgidos na década de 1960, a ideia de tropicália estava de certa forma sendo germinada desde a segunda metade da década de 1950, em reuniões, círculos acadêmicos e debates sobre a modernidade cultural brasileira e sobre o papel dos seus intelectuais na formação de um espaço autônomo de produção. (...) Essa diferença cronológica é um elemento pertinente na diferenciação entre um momento (tropicalismo) e um movimento (tropicália), na medida em que os resultados benéficos do primeiro – seus possíveis usos estratégicos no campo da música popular e da

produção cultural brasileira em geral - só se tornaram possíveis a partir do radicalismo estético contido no universo do segundo. (p.125)

Essas três produções são as mais consagradas dentre uma série de obras que operaram uma ruptura nas produções culturais e manifestações artísticas da década de 1960, provocando a construção de novos tipos de discurso, seja a Tropicália, o tropicalismo musical, a cultura marginal e o jornalismo alternativo que se tornaram importantes marcos contraculturais após a promulgação do AI-5, dialogando diretamente com algumas das questões que atravessavam os debates sobre a contracultura também em outros países, mas ao mesmo tempo interagindo com ideias específicas do contexto brasileiro.

3.2.2 O tropicalismo musical

O disco-manifesto *Tropicália ou Panis et circensis*, lançado em 1968, é uma reunião de poetas (Torquato Neto e Capinam), artistas plásticos (Rubens Gerchman), músicos de formação erudita (Rogério Duprat e Julio Medaglia) e popular (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Mutantes e Tom Zé). Esse disco, em parte influenciado pelas importantes questões apresentadas em *Terra em Transe*, *O Rei da Vela* e *Tropicália*, marcou o surgimento do chamado Tropicalismo.

Ainda que inicialmente o disco não apontasse para a consolidação de um movimento artístico, com o tempo os artistas envolvidos nessa proposta nova acabaram aceitando a ideia de que estavam efetivamente participando da construção de um novo movimento cultural, em parte porque a imprensa precisava rotulá-los, conforme relata Caetano Veloso (2014):

A ideia de que se tratava de um movimento ganhou corpo, e a imprensa, naturalmente, necessitava de um rótulo. O poder de pregnância da palavra *tropicália* colocou-a nas manchetes e nas conversas. O inevitável *ismo* se juntou quase imediatamente. Nelson Motta, um letrista carioca da nossa geração (...) escreveu um texto em que batizava o movimento com esse nome de 'tropicalismo' (...), (p.187)

Em entrevista para Augusto de Campos, em 1968, Caetano é indagado se o tropicalismo seria um movimento cultural ou comportamental. Eis a resposta de Caetano:

Ambos. E mais ainda: uma moda. Acho bacana tomar isso que a gente está querendo fazer como Tropicalismo. Topar este nome e andar um pouco com ele. Acho bacana. O Tropicalismo é um neo-anthropofagismo. (CAMPOS, 1993,p.135)

Diferente das propostas de uma arte engajada politicamente como as músicas de protesto, o Tropicalismo propôs novos aspectos estéticos, políticos e comportamentais. Retomando as ideias antropofágicas de Oswald de Andrade já trabalhadas por Zé Celso e Hélio Oiticica e o recurso da alegoria utilizado por Glauber Rocha, os tropicalistas inovaram ao apresentar uma nova proposta para se pensar o Brasil, conforme sugere Hollanda (1985):

Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada de poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise. (p.55)

Essa crise da qual fala Heloísa Buarque de Hollanda é especificamente a crise da arte politicamente engajada do começo da década de 1960, através do CPC e do Cinema Novo. O tropicalismo propôs uma nova forma para se pensar o Brasil através da arte e as ideias de Oswald de Andrade foram de grande importância para que a construção de um discurso diferente daquele politicamente engajado dos anos anteriores fosse possível. Aqui, vale indicar a importância que os poetas do concretismo tiveram na consolidação dessa nova perspectiva artística, mais especificamente Augusto de Campos, como relata Caetano Veloso (2012):

(...) Ninguém depois de Augusto [de Campos], até que o tropicalismo estivesse nas ruas, tocou com tanta precisão os pontos-chave dos problemas específicos da música popular de então. Seu artigo dizia, por exemplo, que os

‘nacionalóides’ preconizavam um ‘retorno ao sambão quadrado e ao hino discursivo folclórico-sinfônico’; que eles queriam ‘voltar àquela falsa concepção ‘verde-amarela’ que Oswald de Andrade estigmatizou em literatura como triste xenofobia que quase acabou numa macumba para turistas. (...) Para demonstrar que, enquanto a música popular brasileira, como envergonhada do avanço que dera, voltava a recorrer a superados padrões e inspirações folclorísticos, a música estrangeira, também popular, mas de um outro folclore não artificial, nem rebuscado, ‘o folclore urbano’, de todas as cidades, trabalhado por todas as tecnologias modernas, e não envergonhado delas, conseguia atingir facilmente a popularidade que a música popular brasileira buscava, com tanto esforço e tamanha afetação populística. (CAMPOS, A. apud VELOSO, 2012,p.204-205)

O artigo citado por Caetano Veloso é um dos inúmeros publicados por Augusto de Campos logo após o *III Festival de música popular*, da TV Record, em 1967, sobre o tropicalismo. Augusto de Campos se impressionou principalmente com o estilo fragmentário e o experimentalismo presente nas músicas *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil e *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso. Após suas conversas, Augusto oferece para Caetano suas traduções de Ezra Pound, Maiakovski e James Joyce, além de artigos dos também poetas concretos Décio Pignatari e seu irmão Haroldo de Campos sobre a obra de Oswald de Andrade (PERRONE, C, 1985)

Haroldo de Campos ressalta a importância do pensamento antropofágico de Oswald de Andrade no sentido de entendê-lo como um gesto de transvaloração cultural tanto como uma apropriação, assim como uma expropriação do outro, desconstruindo-o para a renovação de nossa própria cultura. Diz Campos (2006):

A ‘Antropofagia’ oswaldiana (...) é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do ‘bom selvagem’ (idealizado sob o modelo das virtudes europeias no romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos, antropófago. Ele não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma ‘transvaloração’: uma visão crítica da história como função negativa (...), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização,

desconstrução. Todo passado que nos é 'outro' merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um 'polemista' (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um 'antologista': só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais...(p. 234-235)

A ideia de Oswald de que não existia um Brasil autêntico e que a cultura brasileira era na verdade bastante heterogênea e formada por uma série de gestos antropofágicos, incorporando elementos cosmopolitas e nativos, foi fundamental para as aspirações tropicalistas. (DUNN,2009. p.35) As músicas do disco *Tropicália ou Panis et Circenses* deglutiam o Rock estrangeiro e as guitarras elétricas, como declarado por Caetano Veloso: "a ideia do canibalismo cultural servia-nos , aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos 'comendo' os Beatles e Jimi Hendrix". (idem, p.96). Além disso, os tropicalistas valorizavam o aspecto *kitsch* de incorporação de múltiplos elementos fragmentários da música popular e da música erudita, da música considerada de fácil fruição como Roberto Carlos e Vicente Celestino à música regional de Luiz Gonzaga. Esse aspecto intertextual da prática de bricolagem de diversos temas da cultura brasileira era um dos fundamentos da estética tropicalista. (NAVES, 2001.p.51).

O tropicalismo radicaliza esse elemento kitsch para inaugurar uma nova forma de pensar a cultura e constituir um novo circuito de vanguarda. Segundo Diniz (2007):

A ação tropicalista representa a radicalização da volta a uma tradição do *kitsch*, do exagero, da hipérbole, da "cafonização" das imagens, da leitura crítica dos diapasões do Brasil, seja em sua estética, seja em seu comportamento geracional, seja em sua maneira de pensar a cultura. A construção de um imaginário hiperbólico e a opção por uma estética do excesso são retomadas e reafirmadas pela tropicália, fazendo não o circuito tradicional e previsível de um programa vanguardista, ou seja, negando a bossa nova, a canção de protesto e a jovem guarda.(p.3)

Não estava em jogo falar de uma nação pura e autêntica, tal qual imaginavam os modernistas. A noção de Brasil dos tropicalistas é expressa

através da incorporação de manifestações culturais heterogêneas, do *Rock* à Bossa Nova, de poéticas populares à poéticas eruditas. A atitude de lidar com essa multiplicidade e diferença de discursos, de acordo com NAVES (2001):

...rompe com o conceito de forma fechada (...) incluindo indiscriminadamente os elementos dessas formas fechadas, por vezes numa mesma canção. Em particular, o movimento faz questão de desconstruir a oposição mais feitichizada de todas, no período em que surge: a que se faz entre, de um lado, o 'nacional' e o 'autêntico' e, de outro, o 'alienígena' e 'descaracterizador'. (p.54).

Um outro aspecto marcante do movimento tropicalista foram os aspectos performáticos. Silvano Santiago, ao falar de Caetano Veloso enquanto "superastro", aponta elementos interessantes que se apresentavam para se pensar a relação do artista com os espectadores. Segundo ele:

Todos esses *espetáculos*, todos esses novos *objetos*, requerem uma comunhão estreita entre o corpo e a matéria, entre os corpos, entre as epidermes, entregando-se então artista e espectador a uma experiência que ultrapassa os limites prescritos pela passividade com que se olham quadros num museu ou numa galeria. (SANTIAGO, 2000.p.161)

Tal como os trabalhos de Oiticica em que o espectador deve interagir com o a obra e não ficar somente contemplando-a, as performances dos músicos tropicalistas eram bastante anárquicas, como a apresentação em Dezembro de 1968 no Teatro Sucata, onde Caetano Veloso, Gilberto Gil e os Mutantes se apresentaram vestidos com roupas de plástico verde e preto, realizando coreografias no chão e expondo um estandarte de Oiticica com os inscritos "Seja Marginal, seja herói". (NAVES, 2001:56)

Portanto, essa nova proposta de gravar um disco-conceito em que a incorporação de elementos eruditos e populares, articulando o arcaico com o moderno, realizando uma bricolagem antropofágica de produtos culturais *pop* estrangeiros e nacionais, utilizando alegorias e paródias para pensar o Brasil, e ao mesmo tempo realizar performances e espetáculos que se diferenciavam de apresentações musicais ordinárias, fazem da inovação

do tropicalismo um dos principais movimentos da contracultura no Brasil. Conforme dito por Maciel (1996):

O tropicalismo foi uma estética de vanguarda, queria que a arte evoluísse. Mas não foi só isso. Queria também uma visão mais aguda e abrangente do que se chamava 'realidade nacional'. Com isso, burilou a consciência e a postura política da geração. (p.266)

Para além de qualquer tentativa de tentar pensar uma autenticidade no Brasil, o tropicalismo pode ser considerado como um entre-lugar onde não existe uma pureza, não existe uma verdade sobre o lugar original da cultura brasileira (SANTIAGO,2000). E esse é o lugar da contracultura, o lugar de questionamento de valores como autenticidade e verdade, onde o próprio mundo da arte e da cultura passam a ser problematizados e colocados em posição de instabilidade. Ao trazerem Oswald de Andrade e a antropofagia, deglutindo Beatles, Rolling Stones; incorporando a música regional de Luiz Gonzaga, ou o popular e melodramático Vicente Celestino, os tropicalistas promovem uma ruptura a partir de fragmentos heterogêneos, questionando, dessa forma, os códigos dominantes da produção artística enquanto um lugar de autenticidade e de produção nacional legítima, encontrando um outro lugar e um outro posicionamento em suas produções.

Ainda que o tropicalismo musical tenha encontrado um grande espaço na produção cultural brasileira do período, sendo talvez o movimento de maior sucesso, outros artistas produziram discursos ainda mais radicais do que o movimento de Caetano, Gil, Torquato dentre outros, levando o *kitsch* e a fragmentação das reflexões e obras tropicalistas para uma produção de artistas identificados como marginais, tanto no sentido de estarem *à margem de* um movimento estabelecido, bem como de relacionar suas produções à representações que valorizavam o grotesco, a violência e o abjeto como estética.

3.2.3 A Marginalia ou cultura marginal: fragmentação e violência como contestação

Se é possível estabelecer um ponto de partida para a identificação dos artistas enquanto marginais talvez podemos partir de dois importantes acontecimentos da década de 1960: o filme *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, cuja narrativa é sobre quatro personagens marginalizados pela sociedade que vivem em uma localidade miserável à beira do rio; uma outra referência era a frase *Seja marginal, seja herói*, pintada por Hélio Oiticica para um show dos tropicalistas em 1968. Oiticica defendia o banditismo urbano e a violência enquanto forma de posicionamento da arte e do comportamento em relação à sociedade.

A *Marginalia*, ou cultura marginal pode não ter sido um movimento tão bem definido quanto a Tropicália ou o tropicalismo musical, contudo os artistas que se colocavam como marginais, poetas, cineastas e artistas plásticos, se definiam assim justamente como uma estratégia para produzir uma enunciação a partir de um espaço discursivo diferente do que estava sendo produzido durante o período. Nesse sentido, vale a reflexão de Coelho (2010):

(...) Muitas vezes a ideia de marginalidade por parte do artista decorre de um isolamento estético estratégico, na qual ele não participa ativamente do *mainstream* de sua área, mas não perde de vista um diálogo produtivo, mesmo que, distante, com seus pares e seus trabalhos (...) (p.199)

Para que essa postura fosse legitimada no contexto da imprensa brasileira, uma reportagem da Marisa Alvarez Lima foi publicada na famosa revista *Cruzeiro* em 1968. Marisa recebeu colaborações de cerca de 26 artistas e intelectuais – dentre eles o próprio José Agrippino de Paula, figura central dessa dissertação – e produziu uma matéria que acabou delimitando o ‘movimento’ ao listar seus principais nomes com a intenção de articular em seu discurso jornalístico a ideia de que existia uma produção marginal que não se encaixava no grupo estabelecido dos tropicalistas (COELHO,2010).

A partir da publicação da matéria de Marisa, a ideia de marginalidade ganhou novos contornos no campo artístico brasileiro, passando a construir um discurso hostil tanto ao grande público, quanto à esquerda mais ortodoxa. Por outro lado, ainda que houvesse uma confluência de ideias com o tropicalismo, como a fragmentação e o *kitsch*, por exemplo, os marginais partiam de elementos como a violência e a utilização de personagens marginalizados pela sociedade como assassinos, bandidos, prostitutas e vagabundos.

Os filmes dos cineastas do movimento chamado Cinema Marginal, como Rogério Sganzerla e Júlio Bressane surgem como uma provocação ao espectador, um deboche realizado a partir de gritos, imagens abjetas, personagens como bandidos, prostitutas, narrativas formadas a partir do *kitsch* e do cafona, estilização provocativa à narrativa clássica e à estética do belo (RAMOS, 1987). Essa estética agressiva em relação aos espectadores representava, para os cineastas, uma resposta ao clima asfixiante vivido durante os anos de chumbo da ditadura militar. Fugindo da proposta de um movimento bem definido, tal como fora o Cinema Novo, os filmes deste período visavam chocar o espectador através de personagens sujos, degradantes, vivendo situações de ambiguidade moral. A fragmentação narrativa representava um incentivo ao "despertar" do espectador, a encarar e refletir sobre o momento vivido pelo país.

O filme *Matou a Família e foi ao cinema* (1969), de Júlio Bressane, por exemplo, apresenta a disjunção como uma das características mais marcantes de sua narrativa. Segundo a observação de Ismail Xavier:

A câmera, em Bressane, diverge. E o mundo diegético se fragmenta, podendo chegar a uma presença radicalmente residual. Mesmo quando mais encorpado, ele não "segura" a câmera, pois esta busca outras paragens e produz material para interpolações, ora observando sem pressa o mar e a montanha, ora um rosto fixo, a rua, os jardins em paz. (XAVIER, 2006, p.9).

Bressane acentua o aspecto fragmentário da narrativa, construindo-a a partir de diversos núcleos narrativos dentro do filme, que não estão relacionados continuamente. Esses núcleos apresentam enredos e

temáticas diferentes: o núcleo do assassinato dos pais pelo personagem "Antero"; a relação entre duas moças pobres; o relacionamento entre duas mulheres ricas que acabam se matando em uma espécie de jogo sinistro; mais dois assassinatos e a tortura cometida contra um dos personagens. A esse aspecto disjuntivo presente no filme de Bressane, junta-se o fato de que alguns dos principais personagens dos diferentes núcleos são interpretados pelos mesmos atores e atrizes, como é o caso de Marcia Rodrigues e Renata Sorrah, que interpretam as moças ricas (Márcia e Regina, respectivamente) e as moças pobres. O crítico Jean-Claude Bernardet ressalta o aspecto disjuntivo da narrativa de Bressane:

Narrativamente fragmentado, *Matou* organiza-se como uma série de *variações* em torno de temas recorrentes. Os fragmentos, não articulados narrativamente, *ecoam* uns nos outros, o que é reforçado pelo fato de serem sempre os mesmos atores e atrizes a interpretarem os personagens (...). Dissolvida a narrativa, *Matou* encontra outra forma de organização, desprezando até a tênue concatenação de algum enredo que servisse de pretexto para articular os temas. (BERNARDET, 1990,p. 55-56)

Um dos típicos exemplos do Cinema Marginal, o filme se constrói a partir da disjunção, privilegiando a descontinuidade narrativa e estimulando o espectador a criar associações entre esses diferentes núcleos. Esse desconforto gerado a partir da falta de organicidade entre os fragmentos narrativos, ainda mais acentuado pela configuração repetitiva de cenas de violência, provocando uma nova experiência de choque entre o filme e o espectador, gerando uma nova fruição bem diferente de narrativas clássicas.

Apesar de José Agrippino de Paula, tenha posteriormente sido relacionado a cultura marginal, especialmente após ter realizado o seu filme *Hitler 3º Mundo*, em 1968, e ter participado da matéria de Marisa Alvarez sobre o tema, ele não se definia como um artista marginal. Nesse sentido, refletiremos mais à frente sobre esse não-lugar de Agrippino e como isso influenciou o seu posicionamento no campo artístico brasileiro.

Os movimentos aqui apresentados foram associados à contracultura aqui no Brasil. Certamente, as obras artísticas de músicos, cineastas e poetas eram atravessadas por questões contraculturais. Contudo, conforme estamos vendo ao longo deste trabalho, não é possível falar no tropicalismo, por exemplo, enquanto a *contracultura* brasileira. A contracultura não é um movimento definido, mas sim uma ruptura, um tensionamento de costumes, formas, políticas, linguagens estabelecidas no Ocidente, as quais nomeamos como cultura, conceito amplo que apresenta diferentes significados, como vimos nas definições de Guattari no primeiro capítulo. Portanto, são movimentos e iniciativas que dialogam sim com reflexões contraculturais, e não, novamente, *A Contracultura* brasileira.

Um dos principais responsáveis tanto por divulgar esses aspectos contraculturais, bem como construir e monumentalizar esse conceito de contracultura no Brasil foi o jornalista Luiz Carlos Maciel, que será tratado a seguir.

3.2.4 Luiz Carlos Maciel: o Guru *Underground* da contracultura

Como visto, no Brasil da década de 1960, movimentos como o Cinema Novo, os Centros Populares de Cultura e o Tropicalismo representavam algumas das propostas de contestação política, moral e estética e se tornavam estandartes para que houvesse uma mudança nos padrões da época. Contudo, além desses movimentos artísticos e culturais, havia ainda um importante mediador cultural que tornou-se justamente por circular suas ideias sobre a contracultura: o filósofo e jornalista Luiz Carlos Maciel.

A imprensa alternativa ou *underground* ocupou um importante papel nas décadas de 1950 e 1960 em diversas partes do mundo, circulando ideias e posicionamentos que instigariam a juventude a se revoltar. Um dos periódicos mais famosos nesse sentido foi o jornal novaiorquino *Village Voice*, que circulava no famoso bairro de Greenwich Village², importante

² Para entender a importância do bairro Greenwich Village no contexto da contracultura, recomendo o livro STRASBOUGH, J. *The Village: 400 years of beats, bohemians, radicals and rogues*. New York: Ecco, 2013.

localidade que recebeu diversos personagens como Allen Ginsberg, Bob Dylan, Andy Warhol, Norman Mailer, Jonas Mekas e iniciativas artísticas como a *Pop-Art* e o cinema *underground* norte-americano. Mailer, um de seus criadores, possuía uma coluna chamada *The Hip and the Square* onde apresentava seus ensaios e ideias. O periódico tornou-se tão famoso durante a década de 1960 que acabou virando o principal divulgador de ideias relacionadas à contracultura

No Brasil das décadas de 1960 e 1970, importantes periódicos alternativos também surgiram em plena Ditadura Militar, como *O Pasquim*, *A Flor do Mal*, a americana *Rolling Stone* e a *Navilouca* foram algumas dessas publicações que circulavam com certa dificuldade – algumas até tiveram poucas edições - após o AI-5, mas que traziam reflexões importantes sobre o momento político e traziam ensaios, artigos, charges, quadrinhos, dentre outras coisas, produzidos por nomes como Henfil, Sérgio Cabral, Tarso de Castro, Jaguar, Ziraldo, Millôr Fernandes, Miguel Paiva.

O gaúcho Luiz Carlos Maciel, nascido em Porto Alegre em 1938, se formou em filosofia pela UFRGS, passou um período na Universidade Federal da Bahia, onde conheceu nomes como Glauber Rocha, João Ubaldo Ribeiro, Caetano Veloso entre outros. Em 1960, ganhou uma bolsa da Fundação Rockefeller para estudar direção teatral e roteiro no Carnegie Institute of Technology, em Pittsburgh, nos Estados Unidos. Essa experiência foi fundamental para Maciel, onde passou a tomar contato com o que estava sendo discutido no contexto artístico e cultural nos Estados Unidos, especialmente a importância dos *beats* e de Norman Mailer e seus ensaios publicados no *Village Voice*. Essas reflexões que seriam associadas à contracultura, posteriormente, fez com que alguns anos mais tarde ele fosse chamado para escrever sobre o assunto no importante jornal alternativo *O Pasquim*, em 1969, em uma coluna chamada de *underground*, onde Maciel falava de Rock, Jazz, repressão sexual, Norman Mailer, literatura beat, dentre outros assuntos (MACIEL,1981). Essa temática, pouco usual para os outros artistas e intelectuais que estavam mais preocupados em falar sobre os problemas da realidade brasileira,

especialmente sobre a Ditadura, fez com que Maciel fosse chamado o *guru da contracultura*.

Em seu livro *Geração em Transe* (1996), Maciel coloca a contracultura como um movimento duplo, a partir de dois planos:

A minha história e a da minha geração são contadas por uma dupla procura. Num plano mais imediato, foi a busca da liberdade individual e da felicidade pessoal; num plano mais amplo, foi a busca revolucionária por uma sociedade mais justa e mais humana. Em todos os níveis, essa busca obrigou a uma luta apaixonada contra repressões internas e externas". (MACIEL, 1996. p.15)

A partir da declaração de Maciel, é possível perceber dois tipos de escolhas envolvendo a contracultura: por um lado, há o forte sentimento comunitário que envolve a busca pela sociedade mais justa; por outro lado, há também a afirmação de escolhas individuais para contestar os valores impostos e buscar a construir uma biografia definida a partir do autoconhecimento e da liberdade individual, envolvendo, portanto, um traço forte do individualismo como valor exaltado. (VELHO, 2007). Podemos dizer, então, que um dos traços fundamentais resultante dessa "dupla procura" nos anos 1960 e 1970, para Maciel, é a contestação de valores de esferas *mais amplas* envolvendo política e cultura, além das mudanças comportamentais nas relações entre os próprios indivíduos.

Para além dessa definição mais geral sobre a contracultura, Maciel define as principais características que segundo ele resumia o fenômeno. Diz *Maciel*, em seu livro *As Quatro estações* (2001):

Não fui exceção na experiência da geração. O fenômeno contracultural me atingiu profundamente. Sua crítica abrangia tanto a injustiça social (como em Marx) quanto a neurose dos indivíduos (como em Freud), ou a variada gama dos valores vigentes – estéticos (como na arte de vanguarda), éticos (a liberdade sexual, a marginalização e religiosos (o ocultismo, o pensamento oriental) etc. (p.154)

Sem dúvidas, Maciel foi uma figura fundamental para a circulação das ideias sobre a contracultura, tanto a partir da coluna *Underground*,

assim como pelo trânsito nos campos artísticos e intelectuais mais proeminentes da época, sendo amigo de homens como Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa e Caetano Veloso, conforme descrito em *Geração em Transe*, de 2006.

Contudo, ainda que saibamos da importância de Maciel para divulgar e circular as ideias relacionadas à contracultura – muito desta dissertação deve-se às suas referências –, vale questionar se o jornalista não teria colaborado de certo modo para o esvaziamento do sentido de contracultura. Digo isso não sobre o Luiz Carlos Maciel do *Pasquim*, que trazia reflexões e autores na *Underground*, que ninguém havia nunca lido. Mas após os anos 1960, Maciel, num gesto de aceitação à alcunha de contracultura, passou a publicar diferentes livros compostos por ensaios e suas memórias para explicar a contracultura. Desde *A Nova Consciência* (1973), primeiro livro sobre o tema, Maciel publicou *A morte organizada* (1978), *Negócio Seguinte* (1981), *Anos 60* (1987), *Geração em Transe* (1996), *As quatro estações* (2001) e, recentemente, *O Sol da Liberdade* (2015), todos eles sobre o tema da contracultura, trazendo reflexões e histórias bastante similares.

Nesse sentido, podemos identificar o esforço de Maciel na construção de uma narrativa estável e fechada sobre a contracultura. Não quero desmerecer de modo algum a importância de Luiz Carlos Maciel nos debates sobre a contracultura no Brasil, tendo inclusive influenciado não só a temática deste trabalho, onde trago constantemente as suas reflexões, como também sugerido um objeto de estudo, o livro *PanAmérica*, de Zé Agrippino. Não obstante, faz-se necessário problematizar a monumentalização, tanto em termos de sua própria memória, bem como sobre as questões que permeariam os debates acerca da contracultura, justamente levando-se em consideração nosso esforço inicial de deslocar esse lugar cristalizado da contracultura apenas como um evento histórico.

Um marco para a contracultura no Brasil, segundo Luiz Carlos Maciel, seria o ano de 1969, logo após o AI-5:

Mas 1969 foi o Ano I da Nova Era. Digo isso não por alguma revelação esotérica, astrológica ou ocultista de qualquer matriz, mas simplesmente baseado na mera

observação dos fatos. O vácuo histórico e existencial, inventado pela ansiedade conservadora nos anos 60, acabou por inevitavelmente abrir um espaço virgem, penetrado por novas ideias, novas sensações, principalmente, novas maneiras de ver e de sentir. O terreno estava limpo, não dava para acreditar em nada, tinha que começar tudo de novo. Foi o que fizemos (MACIEL, L.C. 1987, p.88)

Ao delimitar o ano de 1969 como o Ano I da Nova Era, Maciel formaliza a ideia de uma Contracultura, reunindo os elementos para a construção de um novo terreno, como se a partir desse momento todas as questões convergissem nesse sentido, especificamente no Brasil, e antes disso as questões associadas à contracultura não circulassem e atravessassem o que estava sendo produzido no campo artístico brasileiro. Os diversos livros de memórias e ensaios de Maciel ratificam esse posicionamento de cristalização da contracultura enquanto um movimento histórico e estável, diferente do gesto duplo de Theodore Roszak em *Making of a counterculture*.

No mesmo sentido de Maciel, o pesquisador Claudio Novaes Coelho, no seminário *Anos 70: Trajetórias*, não considera que o período entre 1964 e 1968 seja relevante em termos de produções de discursos ou movimentos relacionados à contracultura e que durante esse período tanto as lutas políticas, bem como as lutas comportamentais estavam focadas no combate a modernização autoritária, encarnada pelo Estado. Apenas em 1969 é que, de fato, surgiram os sinais da contracultura no Brasil:

Entre 1964 e 1968, as tentativas de mudança comportamental estavam articuladas com a luta política contra a ditadura (a tropicália foi um exemplo disso). Nesse período, o movimento *hippie* aparecia apenas como algo estrangeiro ou um novo modo de se vestir. Somente a partir de 1969 começaram a aparecer os primeiros sinais da existência de um movimento voltado especificamente para transformações individuais e questionador da racionalidade. (COELHO, C.N.P, 2006, p.39)

Em contraposição aos argumentos de Maciel (1987) e COELHO (2006), o pesquisador Mário Câmara realiza uma crítica a ambos os autores, por justamente considerarem a contracultura enquanto um posicionamento homogêneo, como é possível perceber no seguinte trecho:

“No entanto, a apreciação de Pinto Coelho apresenta um problema central porque ainda considera a contracultura como um todo. Sem uma abordagem que deixe de pensá-la de um modo homogêneo, sempre encontraremos ao final da argumentação o mesmo tipo de condenação: recusa da modernização autoritária e recusa das vanguardas que se apresentaram como defensoras da modernização (...) (CÂMARA, M. 2013, p. 104)

Além disso, Câmara também aponta as diferenças de desenvolvimento entre os debates sobre a contracultura no Leste e no Oeste dos Estados Unidos, associando o *guru* Luiz Carlos Maciel à contracultura que estava sendo produzida no Oeste, em Los Angeles, em São Francisco, com ideias associadas aos hippies, ao irracionalismo, às religiões orientais e ao uso de drogas alucinógenas como forma de contestação da cultura estabelecida e da modernização autoritária (IBIDEM).

Já a Costa Leste, notavelmente Nova York e mais especificamente o bairro de *Greenwich Village* estavam envolvidas com outro tipo de posturas, bem mais voltada para a experimentação estética em diferentes sentidos, seja na POP-art e na *Factory* de Andy Warhol ou no Living Theatre de Julian Beck e Judith Malina, por exemplo, onde a experimentação a partir da cultura de massa e do *happening* - espécie de performance artística coletiva onde o público e os espectadores eram convidados a participar - estavam em constantes debates no contexto daquela região. Andy Warhol, em sua biografia ratifica essa atmosfera de experimentação que existia na época:

The Pop idea, after all, was that anybody could do anything, so naturally we were trying to do it all. Nobody wanted to stay in one category; we all wanted to branch out into every creative thing we could (...) (WARHOL, A. 2007, pos. 2379.)

Portanto, ainda que Luiz Carlos Maciel seja um personagem importante da década de 1960 e 1970, contribuindo como mediador para que novas ideias contraculturais circulassem, especialmente a partir de 1969, no contexto intelectual e artístico brasileiro, o fato dele tentar estabelecer uma homogeneidade contracultural e um marco inicial, 1969, esvazia a potência dessa fissura e deixa de levar em consideração

diferentes tipos de reflexões e obras artísticas. Vale lembrar que o livro *PanAmérica* (1967) de Zé Agrippino só foi levado em conta por Maciel, como um discurso que dialogasse com a contracultura, apenas no seu último livro *O sol da liberdade*, de 2015.

O próximo capítulo questionará o lugar de Zé Agrippino nos movimentos artísticos brasileiros da década de 1960, bem como apresentará uma análise dos livros *Lugar Público*, publicado originalmente pela Civilização Brasileira em 1965, bem como o livro *PanAmérica*,

4

José Agrippino de Paula e a contracultura

"Now it is clear that there were two types of people doing counterculture-type things – the ones who wanted to be commercial and successful and move right up into the mainstream of society with their stuff, and the ones who wanted to stay where they were, outside society"

(POPism – Andy Warhol, 2007, pos. 4408)

4.1. Zé Agrippino: tropicalista, marginal ou maldito?

Se os artistas de campos como a Música, o Cinema, as Artes Visuais e o Teatro, além de intelectuais do jornalismo alternativo, foram amplamente estudados enquanto formas de contestação contracultural, as obras literárias da década de 1960 não obtiveram o mesmo sucesso e não foram tão estudadas quanto os outros tipos de produção artísticas. Nesse sentido, a figura de José Agrippino de Paula, o seu lugar no campo artístico brasileiro, e as suas obras literárias *Lugar Público* e *PanAmérica* serão repensadas como importantes discursos da contracultura, trazendo elementos que dialogavam diretamente com as questões que perpassavam os debates de outros movimentos artísticos – nacionais e internacionais – partindo da narrativa literária como forma de transgressão.

No período pré-golpe de 1964, vale destacar o nome de dois autores que talvez se aproximem dos *beats* norte-americanos: Jorge Mautner e Roberto Piva.

O primeiro, autor de obras como *Deus da Chuva e da Morte* (1963) e *Kaos* (1962) trazia um pouco do estilo *beat* de escrever, sem enredos definidos, mas com pequenas narrativas fragmentadas de personagens praticando sexo, discutindo sobre política. Não há tramas vivendo um estilo de vida dionisíaco – inclusive Dionísio é um dos personagens em *Deus da Chuva* – quase como os *beats* e *hipsters* norte-americanos (SANTOS, 2009). O trecho abaixo, de *Deus da Chuva*, demonstra um pouco dessa característica da literatura de Mautner:

Ouvir Rock, ver a chuva, beijar uns lábios, deitar com uma outra carne na cama e sentir o sexo. Depois horas e horas de pensamento e desistência e ridículo e paradoxos e uma vontade louca de viver! Mas o sono me puxando poderosamente. Então eu ouço Rock e olho a chuva e penso no sexo. Depois tudo se mistura porque na verdade tudo isto existe misturado: o sexo, o Rock, a chuva e então eu durmo. Eu durmo e durmo e sonho em ritmo de Rock e vejo a chuva no sonho e o sexo sobressaindo em todos lugares. (MAUTNER,1962,p.)

Já Roberto Piva, autor de *Paranoia* (1964) e *Piazzas* (1964), explora também a dimensão dionisíaca e Nietzscheana, trazendo em seus escritos temáticas sexuais e referências xamânicas, como no seguinte poema:

a esquina da rua São Luís uma procissão de mil pessoas
 acende velas no meu crânio
 há místicos falando bobagens ao coração das viúvas
 e um silêncio de estrela partindo em vagão de luxo
 fogo azul de gim
 e tapete colorindo a noite, amantes
 chupando-se como raízes
 (PIVA,R. 2000, p.34)

As temáticas apresentadas por Mautner e Piva em seus livros associam-se bastante às obras dos *poetas beats* norte-americanos. Estudar a obra dos autores que produziram esse tipo de literatura pré-golpe de 64 é um esforço para um outro trabalho³.

A literatura brasileira durante o período 1964-1969 não teve um grande protagonismo quanto nos períodos anteriores, quando sempre teve um lugar destacado e tradicional, perdendo o espaço para as outras

³ Vale ressaltar que, além de Mautner e Piva, outros nomes importantes da literatura e da poesia são hoje reconhecidas, tais como Paulo Leminski e Gramiro de Matos. Esses autores tiveram uma produção de destaque durante a década de 1960 e, assim como Zé Agrippino, não conseguiram um grande reconhecimento no campo artístico da época como músicos, cineastas e dramaturgos. Como a proposta aqui é pensar a contracultura no Brasil a partir de Agrippino, a discussão sobre o campo literário brasileiro não será aprofundada. Contudo, para ler mais a respeito, sugiro a tese de Santos (2015), onde ele realiza um trabalho analítico sobre esses autores.

produções artísticas. Não há, de um modo geral, no contexto pós-golpe de 1964, grandes obras ficcionais que tenham sido muito bem recebidas no mercado editorial e tenham obtido sucesso junto aos leitores. Uma das explicações, desenvolvida por Roberto Schwarcz (1978), seria que a repressão aos intelectuais e artistas literários durante esse período foi um dos focos da Ditadura Militar, visando o combate às ideias que questionariam a legitimidade do governo. Uma outra perspectiva seria a expansão do processo de massificação dos meios de comunicação, principalmente dos audiovisuais, como a cinema, a indústria do disco, que se desenvolveu bastante durante o período, inclusive com o investimento da Ditadura, que utilizou esse investimento como estratégia de legitimação, conforme apontado por Sussekind (1985):

Tratava-se, isto sim, delimitar o seu campo de ação a 'uma área restrita'. Enquanto isso, contra-ataque extremamente eficiente de expansionismo cultural do governo. Para as 'massas', um outro interlocutor: a televisão. E, com a expansão nacional das redes de televisão concedidas pelo Estado, a certeza de um controle social efetivo em cada casa que possuísse o seu aparelho transmissor. E o desenvolvimento de uma outra estética, rapidamente assimilada pelo gosto popular: a do espetáculo. (p.13)

Nesse sentido, Agrippino foi um dos principais artistas que tensionaram essa relação entre a literatura – e porque não a arte – e a cultura de massa, transformando alguns de seus principais elementos em discurso para potencializar e desconstruir os seus próprios dispositivos. Veremos, portanto, como o autor paulista trabalha essas questões em sua literatura.

O escritor, dramaturgo e cineasta José Agrippino de Paula, nascido em São Paulo em 1937 e falecido em Embu das Artes em 2007, realizou poucas obras artísticas, mas tornaram-se obras destacadas na produção brasileira das décadas de 1960 e 1970. Apesar de ter trabalhado com literatura, teatro e cinema, Agrippino estudou Arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP) em 1955, transferindo-se em seguida para a Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. Nessa universidade, Agrippino começou suas primeiras incursões artísticas, participando da

encenação de uma adaptação do romance *Crime e Castigo*, do escritor russo Fiodor Dostoievski. A partir de então, abandona a arquitetura e passa a atuar em outros tipos de produção artísticas.

Suas obras de maior destaque foram realizadas durante a década de 1960, em especial os livros *Lugar Público* (1965) e *PanAmérica* (1967), que tornou-se referência para os tropicalistas e chegou até a ser citado por Caetano Veloso na música Sampa, de 1978 (“PanAméricas de Áfricas utópicas”), além de ser homenageado na música “Eu e ela ali na parede do quarto”, trecho de *PanAmérica* musicado por Gilberto Gil. Além dos seus livros publicados, Zé Agrippino realizou o filme *Hitler Terceiro Mundo* (1968), uma das referências do chamado Cinema Marginal. Além dessas produções, Agrippino escreveu as peças *Nações Unidas* (1968) e *Rito do Amor Selvagem* (1969) além de alguns contos publicados em alguns periódicos, tais como “Tribo do Mar e Salgado” (1974), “Roteiro de viagem do diário oficial das drogas do ocidente” (1976), “A cigana prateada da lua” (1977) e “Na alameda dos baobás” (1977). Ao longo da década de 1970, juntamente com sua esposa, a bailarina Maria Esther Stockler, Zé Agrippino fez uma viagem pela África e realizou uma série de pequenos documentários em Super-8, que comporiam posteriormente a coleção *Exu 7 encruzilhadas*.

Durante a década de 1980, Agrippino foi diagnosticado com esquizofrenia e isolou-se na cidade Embu das Artes, no interior de São Paulo, onde viveu até o seu falecimento, em 2007, dedicando-se a escrever 173 cadernos numerados que, segundo o autor virariam um romance intitulado *Os Favorecidos de Madame Estereofônica*, que até o momento não foi publicado.

Além desses dados biográficos objetivos acerca de sua formação e sua obra, Agrippino nunca se preocupou em construir a sua imagem enquanto artista. Diferentemente dos demais artistas relevantes da década de 1960, como Glauber Rocha, Rogério Duarte, Caetano Veloso, Hélio Oiticica, José Celso Martinez Corrêa, dentre outros, Agrippino pouco falava sobre a sua obra e sobre o seu papel enquanto artista. São poucas as entrevistas e geralmente ele é sucinto em suas respostas.

Esse seu posicionamento, por um lado, dificulta o trabalho de reflexão acerca de sua obra e trajetória no campo artístico da época. Contudo, por outro lado, é uma questão em si: no Brasil da década de 1960, em que diferentes movimentos artísticos e culturais – como Cinema Novo, Neo-concretismo, Teatro Oficina, Cinema Marginal, Tropicalismo – buscavam uma afirmação e um espaço no cânone artístico brasileiro, com a publicação de manifestos, auto-denominação de seus movimentos, declarações de seus porta-vozes ou qualquer outra iniciativa que visava a consolidação de um grupo, Agrippino não se atrelou a nenhum dos movimentos, apesar de transitar e ter contato com alguns deles. Em um espaço de disputas entre consolidação de estéticas, o autor paulistano nunca se filiou a nenhuma dessas correntes.

As discussões que habitam o espaço artístico dependem dos valores e critérios que serão atacados ou defendidos nos embates do contexto, funcionando, assim, como um campo de poder. Em *As Regras da Arte*, Bourdieu define campo de poder como:

... o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente). Ele é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes que (...) têm por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas (BOURDIEU, 1996: p.244)

Assim podemos nos questionar qual seria o lugar de Zé Agrippino no campo artístico brasileiro da década de 1960? Estaria ele mais próximo de tropicalistas ou de artistas marginais? Como ele próprio se posiciona nesse campo de disputas?

Em seu clássico livro sobre a obra de José Agrippino de Paula, *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas* (2014), Evelina Hoisel realiza uma análise discursiva tomando como ponto de partida a ideia de que Agrippino de Paula seria um tropicalista e que a sua ligação com o grupo baiano, especialmente Gilberto

Gil e Caetano Veloso, teria contribuído para a ruptura dos discursos políticos e artísticos vigentes na década de 1960:

(...) Nossa tese é a de que José Agrippino de Paula foi também um tropicalista, ainda que, no período, essas relações tenham permanecido veladas. Contudo, elas aparecem com nitidez posteriormente, sobretudo através de sua ligação com o grupo baiano, Caetano Veloso e Gilberto Gil. (HOISEL, 2015:24)

Uma das principais fontes para entender alguns aspectos do tropicalismo por seus próprios articuladores é o livro autobiográfico de Caetano Veloso, *Verdade Tropical* (1997). Vale destacar que Caetano talvez seja um dos poucos personagens do tropicalismo com essa preocupação de tentar articular (do seu ponto de vista) o que foi o movimento, quem fez parte dele, como ocorreu o contato entre os artistas da época e como as ideias circulavam entre eles. Assim, o livro de Caetano pode ajudar a entender como Zé Agrippino estava inserido no contexto do tropicalismo e como Caetano constrói a sua perspectiva acerca da imagem do autor e como ele interagiu com os artistas que fizeram parte do movimento. Considero, assim, que Caetano ao se posicionar como um dos porta-vozes do movimento para o nosso debate pode, a partir de seus relatos, nos ajudar a questionar como Agrippino se relacionava com o movimento. Seria ele, segundo a tese de Hoisel, um tropicalista?

Se consultarmos o livro autobiográfico de Caetano Veloso, veremos que o nome de Zé Agrippino é um dos mais citados no índice onomástico. De certo modo, Agrippino circulava nos meios artísticos frequentados por grandes nomes da época como Rogério Duarte, Jorge Mautner, Maria Esther Stockler (que viria a se tornar esposa de Agrippino alguns anos mais tarde), Rubens Gerchman e Antônio Dias, dentre outros nomes que se tornariam referências para as ideias do tropicalismo. Contudo, no relato autobiográfico de Caetano, Agrippino é visto com um olhar muito mais de respeito e talvez até de um distanciamento a partir de uma admiração pelo o que representava do que propriamente alguém com quem Caetano dialogasse frequentemente a respeito de suas ideias. Sobre a impressão que Agrippino provocava nele, Caetano escreve:

... parecia um homem das cavernas, com sua barba negra e seu jeito pesado. Ele nunca correspondia aos sorrisos convencionais que trocam entre si quando se olham casualmente, o que me deixava muitas vezes constrangido. Mas ele não era descortês ou grosseiro e quando um sorriso aflorava em seu rosto não vinha apenas valorizado pela raridade mas sobretudo adensado pela pela verdade e inevitabilidade. (VELOSO, 2012:104)

O escritor e artista gráfico Rogério Duarte possui um lugar muito mais destacado em *Verdade Tropical* do que Agrippino. De fato, Rogério Duarte contribuiu diretamente com os artistas tropicalistas, tanto com seus trabalhos gráficos para os primeiros discos de Gal Costa, Caetano Veloso e Gilberto Gil e Os Mutantes, assim como com suas ideias e debates que vieram a instigar os tropicalistas em seu movimento. Rogério Caos, como era carinhosamente chamado pelos seus amigos e artistas com os quais dialogava, é frequentemente citado como um dos fundadores do movimento Tropicália, juntamente com Hélio Oiticica. Em uma nota recente publicada no Facebook sobre o falecimento de Rogério Duarte em 16 de Abril de 2016, Caetano escreve:

A mente de Rogério Duarte era uma universidade rebelde. Minha formação se deu grandemente no contato com ela. Sua visão era desafiadora e, por isso mesmo, contraditória. Ele não temia enfrentar o caos. Um gênio brasileiro. Necessariamente desenvolvido informalmente e destinado à não realização e ao não reconhecimento. Rogério encarou discussões acadêmicas de alta complexidade sem ter sequer o curso colegial completo. E, sob a pressão do regime ditatorial, entregou-se ao misto de insegurança e radicalidade que o levou a queimar os manuscritos do que seria sua obra maior. O incêndio tropicalista não teria acontecido sem as fagulhas que ele acendia com sua fala inspirada e demolidora. Ele dava voz a todas as suspeitas que me atormentavam desde a meninice. (VELOSO,2016)

Ainda que de um modo mais respeitoso e distanciado, Caetano Veloso relata em sua autobiografia como Agrippino o acabou influenciando e, conseqüentemente, o tropicalismo:

Zé Agrippino, quando finalmente entrou em cena, só fez aumentar essa excitação e levar minha imaginação mais longe, revelando interesse pelo rock em detrimento da MPB, afirmando que Chacrinha – o espalhafatoso e

original apresentador da TV brasileira – era ‘a personalidade teatral mais importante do país’, antevendo uma liberdade selvagem em meio à sociedade tecnológica. (VELOSO,2012, p.109)

Se a figura de Rogério Duarte é reconhecidamente uma forte influência para Caetano Veloso e o tropicalismo musical, e alguém com quem Caetano realmente possuía um forte vínculo pessoal e intelectual, com abertura para o diálogo sobre suas questões, não é possível afirmar o mesmo sobre as reações pessoais com Agrippino, uma figura descrita pelo compositor baiano de um modo bem mais distanciado, apesar de ser igualmente respeitado por ele. Descreve Caetano (2012):

(...) Agrippino não era eloquente como Rogério e jamais explicava ou justificava suas posições: ele impunha sua presença pétrea e deixava suas conclusões caírem como tijolos no meio de uma roda de conversa. Com um olhar, ele desancava o nível baixo da competitividade brasileira em todas as áreas, destruía a tradição funcionária pública, destroçava as glórias nascidas das relações pessoais - e exemplificava a força do chamado irracionalismo perante os espasmos do pensamento sistemático. (p.104)

No livro de Caetano e nas poucas entrevistas concedidas por Zé Agrippino, não vemos a intenção dele se filiar a nenhum movimento artístico, como o tropicalismo, nem a uma corrente como a cultura marginal. Ele próprio se coloca como um artista maldito, conforme a seguinte declaração dele para a famosa reportagem de Marisa Alvarez Lima na Revista Cruzeiro, em 12 de Dezembro de 1968, que legitimou a Marginalia como um movimento cultural:

Todo autor do terceiro mundo é maldito. Eu sou um autor maldito pelo terceiro mundo. (...) E só existo no protesto total contra o que é , não carrego nenhuma cultura nacional ou internacional e o meu mito ainda é pela destruição do opressor. (PAULA, J.A. *apud* COELHO, 2010:171)

Agrippino pode ter contribuído com a reportagem de Marisa Alvarez em 1968 e talvez até buscando uma legitimidade maior de sua obra no contexto da cultura marginal e colaborando com a jornalista de modo a ampliar o alcance de suas obras. Ainda assim ele não se assume como um

artista marginal e prefere se colocar como um autor maldito. Diferente de outros artistas, como os cineastas Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, ou poetas como Waly Salomão e Chacal, Zé Agrippino se colocava à margem da produção brasileira, mas não se filiava nem como tropicalista e nem como artista marginal. Assim, vale lembrar Coelho (2010):

(...) Algumas vezes o ato de se situar à margem em uma dada situação social permite que um indivíduo (ou) um coletivo e sua obra possam eximir-se de uma maior responsabilidade simbólica perante o conjunto de temas que cercam seu campo de trabalho. Por outro lado, pode também servir como uma espécie de 'escudo', onde um artista 'desviante' detém a liberdade para falar e agir com desenvoltura, sem compromissos formais ou morais em relação ao estabelecido –seja esse nível social ou estético. (p.199)

Justamente a partir dessa estratégia de Agrippino que podemos relacioná-lo à contracultura. Agrippino não se definia tampouco como um artista contracultural, mas como vimos anteriormente, a contracultura inicialmente, segundo o pensamento de Roszak, não foi um movimento, mas sim um conjunto de iniciativas em diferentes níveis, seja teórico, estético, político ou social que surgiram para tensionar alguns dos principais pressupostos do Ocidente durante a década de 1960, como a Razão e a tecnocracia. Ao não aderir a qualquer tipo de movimento que ocorria no Brasil do período apesar de dialogar com os artistas que participavam destes, Agrippino escapava do compromisso de filiação estética a um movimento e as questões que permeavam as suas obras artísticas passam a ter uma proposta mais ampla, de falar em termos 'universais'.

Carlos Heitor Cony, na orelha da primeira edição de *Lugar Público*, publicada em 1965 pela Civilização Brasileira, ressalta esse caráter 'universal' da obra:

A primeira constatação, após a leitura deste romance, é positiva: ganha a literatura brasileira um novo criador. Não se trata de um simples escritor, que escritores há muitos, inclusive alguns que se dedicam ao romance ao conto. Mas *Lugar Público* revela sobretudo um criador um criador, um artista que, através de moderno e bem-informado artesanato

literário, consegue construir o seu universo peculiar e universal; para ser mais exato, seu universo particularmente universal (CONY, C.H *in* PAULA, J.A.,2004,p.5)

Algumas entrevistas corroboram essa intenção de Agrippino de não se ater ao contexto brasileiro. Em entrevista a Carlos Freire, jornalista da Tribuna de imprensa, realizada em 21 de Julho de 1967, Agrippino fala sobre a as implicações de seus dois livros:

PanAmérica tem implicações políticas internacionais, e eu, que me considero tão brasileiro como vietnamita, venezuelano ou egípcio, as considero tanto de Universo como do Brasil. "Lugar Público é um livro auto-biográfico da arte da forma. PanAmérica é criação do meu mundo com todas as suas peças, objetos, personagens e situações. O primeiro livro foi montado e escrito em grande parte depois da fossa de 64. A estagnação social e individual é o tema. Mas hoje, apesar da prisão de ventre nacional, em outras partes do mundo se vê heroísmo, fé e violência. O épico narra grandes acontecimentos, onde participam deuses e homens. Meu livro tem fé no mundo. (PAULA, J.A. 1967, p. 11)

Em outra entrevista, no mesmo ano, dessa vez para o periódico paulista *Diário de Notícias*, Agrippino reitera essa postura: "Eu não narro em PanAmérica o 'modo de vida' do homem brasileiro, mas a consciência mitológica geral do homem brasileiro, americano, francês, cubano". (PAULA, J.A. 1967, p.52)

Por fim, nesse mesmo sentido de produzir um discurso que seja universal, vale destacar um trecho de um manuscrito assinado por Zé Agrippino descoberto pelo pesquisador Daniel Castanheira e apresentado em sua dissertação de mestrado, em 2009:

Em todos os países do mundo os homens se parecem. São semelhantes na roupa, na comida, nos edifícios e nos carros. São homens e se reproduzem nas Hierarquias das multidões Crescentes.(...). (PAULA, J.A. *apud* CASTANHEIRA, D. 2009 ,p.15)

Ainda que o manuscrito não esteja datado, Castanheira (2009, p.27) estima que o documento tenha sido produzido talvez na segunda metade da década de 1970. Mesmo que o documento seja posterior à produção

literária de Agrippino, é interessante observar que o autor fala de sua obra ou reflete em termos ‘universais’, em comparação aos tropicalistas e aos cineastas marginais, por exemplo, que com propostas diferentes, tentam sublinhar o contexto brasileiro, seja pela proposta antropofágica dos tropicalistas, seja a partir da violência e o escárnio presente nas obras dos artistas marginais. Caetano Veloso (2012) relata a opinião de Agrippino sobre a música de Gilberto Gil, em entrevista ao *Jornal do Brasil*:

Numa entrevista ao *Jornal do Brasil*, se não me engano, ele tinha escolhido como exemplo do que não gostava, por total incapacidade de identificação, a música de Gilberto Gil: ‘Sou de São Paulo, cresci entre vidro e concreto armado, não suporto essa coisa doce, baiana. Prefiro o iê-iê-iê à MPB. Mas mesmo no iê-iê-iê nacional sinto falta de violência’. Tudo era muito mole e ele era um homem urbano, do mundo moderno, não podia se reconhecer nessas manifestações da cultura brasileira (p.144)

Possivelmente esse desinteresse de Agrippino em querer se filiar a um movimento artístico ou mesmo produzir uma obra que refletisse sobre a cultura brasileira, optando por uma estética que dialogasse com esse ‘universal’, fez com que *PanAmérica*, por exemplo, não ocupasse o cânone das produções que definiram novos rumos para a produção artística brasileira da segunda metade da década de 1960, como o filme *Terra em Transe*, a encenação de *Rei da Vela*, a instalação *Tropicália* e o disco-manifesto *Tropicália et Panis*.

Apenas após algumas décadas é que o livro atingiu um reconhecimento maior tanto em relação ao mercado editorial, sendo relançado em 2001 pela Editora Papagaio, bem como nas produções acadêmicas sobre a obra, que, em função da reedição passou a ser mais estudada durante as décadas de 2000 e 2010. A exceção é a obra de referência *Supercaos: Os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*, de Evelina Hoisel, lançada em 1980 e reeditada em 2014, o que corrobora com a ideia de que os livros de Agrippino, vêm se tornando objetos de interesse contemporâneos nos círculos acadêmicos. Alguns exemplos desses trabalhos são Cunha (2007), Castanheira (2009), Meirelles (2009), Moraes (2011), Viana (2012) e Santos (2015).

É interessante notar por exemplo a mudança de olhar de Caetano Veloso sobre o livro de Zé Agrippino em dois momentos diferentes. O primeiro, em sua autobiografia *Verdade Tropical*, publicada originalmente em 1997, sobre a impressão que a primeira leitura de *PanAmérica* lhe havia provocado na década de 1960:

Um ano depois, eu veria realizações de Agrippino como diretor teatral – e, mais tarde, cinematográfico - de que gostei absolutamente, e que recomendaria sem restrições: sua firmeza de propósitos, a adequação da produção à inventividade, a nitidez do acabamento e a humilhante superioridade de sua combinação de domínio dos meios com liberdade de visão me entusiasmavam. Mas *PanAmérica* não me fez colocar Agrippino acima dos escritores que eu gostava, nem me senti animado a recomendar sua leitura a quem quer que fosse... (VELOSO, 2012, p.149)

O segundo momento é no prefácio da reedição de *PanAmérica*, publicada em 2001, onde Caetano diz:

Mas é *PanAmérica* que deve ser lido pelas novas gerações: não há nada, nem mesmo entre os que hoje fazem uso do mais violento ataque à cultura popular brasileira para aderir sem mediações ao drama atual do mundo, que seja tão radical quanto esse livro. Por isso, considero mais que auspicioso o aparecimento de uma sua nova edição. (VELOSO, C. *Apud* PAULA, J.A., p.9)

A partir de 1967, a trajetória de Agrippino caminha para uma produção mais multimídia e ele passa a se dedicar a outros tipos de arte, como o teatro, com as peças *Nações Unidas* (1968) e *Rito do Amor Selvagem* (1968) e com o cinema e o filme *Hitler 3º Mundo*. Essa reflexão sobre o aspecto multimídia da obra de Agrippino de Paula é elaborada por Moraes (2011), entendendo o conjunto de sua obra a partir do conceito *arte-soma*, inventado pelo próprio Agrippino no panfleto do espetáculo *Rito do Amor Selvagem*, realizado pelo grupo SONDA de Agrippino:

O processo de trabalho do SONDA poderia ser chamado de *mixagem* (...) os vários componentes heterogêneos: cenários, elementos de cena, texto, som, podem correr paralelamente em linhas independentes formando montagens simultâneas de significado que resultam na arte-soma (...) O objetivo coletivo nasce livremente e

contém em si todas as manifestações coletivas que historicamente estão integradas em nós: o show, a dança, o teatro, o circo, o happening, o cinema, os rituais, nas suas formas mais arcaicas, primitivas e contemporâneas. (PAULA, J.A. *apud* MORAES, F.A. 2011, p.11)

Entendendo a importância dessas obras pós-1967 e seu aspecto multimidiático, não pretendo, contudo, analisá-los durante essa dissertação. Realizei um corte temporal, abordando as produções de Agrippino entre 1964 e 1968 e, conseqüentemente, discursivo, pois sua produção durante esse período é exclusivamente literária. A opção deu-se justamente porque considero que as obras literárias de Agrippino e o seu estilo inovador dialogam muito mais com as questões aqui apresentadas acerca da contracultura, conforme veremos adiante. Além disso, é possível notar na escrita de José Agrippino de Paula algumas características que levariam Agrippino à arte-soma, uma expansão do gesto da escrita através de um diálogo da literatura com o estilo de outras artes. Assim, ao centrarmos a nossa análise nas obras literárias apenas, podemos identificar alguns elementos que levariam Zé Agrippino às produções em outras áreas artísticas. Portanto, tanto em termos estilísticos, bem como as personagens, eventos e narrativas presentes em sua obra, fazem da sua escrita um ato contracultural, ao propor tensionamentos de elementos considerados dados em nossa cultura, como o esvaziamento da noção de “eu” enquanto expressão de um indivíduo racional; a valorização da ação, do movimento e não apenas da reflexão; a busca pelo desejo, pelo prazer em contrapartida ao domínio da Razão ocidental; a fragmentação e a exploração dos mitos da cultura de massa de modo a subvertê-los. Ao trazermos os livros de Agrippino enquanto objetos de análise, relacionando-os com as reflexões aqui apresentadas, veremos o quanto sua escrita é de fato um dispositivo contracultural.

Portanto, a obra literária de Agrippino de Paula, em diálogo com as produções artísticas, teóricas e culturais que atravessavam os debates do seu tempo colaboram com uma reflexão expandida sobre a contracultura, não apenas como um conceito histórico e sociológico fechado capaz de abranger os movimentos dos anos 1960, mas também como uma instância

discursiva capaz de potencializar esse posicionamento contra alguns dos principais pilares da cultura ocidental e de sua racionalidade estabelecida.

Em seguida nos debruçaremos sobre esses aspectos levantados por José Agrippino de Paula em seus livros *Lugar Público* (1965) e principalmente *PanAmérica* (1967), relacionando alguns de seus principais aspectos com as questões pensadas no âmbito da contracultura, tal qual apresentadas ao longo da dissertação.

4.2 Literatura enquanto contracultura: uma análise de *Lugar Público* (1965) e *PanAmérica* (1967)

4.2.1 O “Eu” Agrippínico.

Antes de iniciar uma análise um pouco mais aprofundada sobre *Lugar Público* e *PanAmérica*, vale destacar uma característica em comum entre as duas obras: a personagem principal não é nomeada, ou melhor, é nomeada apenas com a primeira pessoa do singular: “Eu”. Essa característica inclusive é ressaltada por Caetano Veloso no prefácio da 3ª edição de *PanAmérica*, escrito por Caetano Veloso:

Esse ‘eu’ que tanto assim se anuncia não é um ‘eu’ no sentido em que até o século XIX se entendia esse termo. Fragmentário e não subjetivo, ele bóia lúcido e sem afeto num mundo rico de variedade e intensidade mas deprovido de sentido. É o não-herói (não o anti-herói) pós-moderno literariamente realizado. (VELOSO, C. *apud* PAULA, J.A.)

Os livros de Agrippino são narrados em primeira pessoa, sem que o narrador seja identificado, ou, melhor, é apenas um “Eu”, que está sempre em movimento. A narrativa se desenvolve a partir de situações disjuntivas desses narradores (tanto em *PanAmérica* como em *Lugar Público*) com personagens históricos (*Lugar Público*) bem como ícones da indústria cultural (*PanAmérica*).

Em princípio, podemos tentar entender esse “Eu” enquanto protagonista de suas narrativas como uma estratégia discursiva para sublinhar uma ‘universalidade’ de sua obra. Visto que Agrippino, como vimos anteriormente, procurava não se filiar ao contexto brasileiro, nem aos movimentos que procuravam direta ou indiretamente pensar a produção artística brasileira, adotar o “Eu” como o protagonista transitando por diferentes espaços, seja ele a cidade de *Lugar Público* ou um mega-estúdio Hollywoodiano, no Departamento de Ordem Política e Social, em uma guerrilha na América do Sul, ou mesmo no cosmos, de *PanAmérica*, é uma forma de esvaziar a importância de uma reflexão acerca do contexto local, como fizeram os tropicalistas e os marginais, cada um a seu modo, e expandir os limites de sua obra.

Contudo, o “Eu” Agrippínico pode ser analisado também com um outro olhar: o de um gradual esvaziamento do individualismo e da construção de uma subjetividade, um dos principais processos da sociedade ocidental. Em *Lugar Público* (2004), o “Eu” ainda apresenta um certo tom reflexivo, aproximando-se de uma visão existencialista de sua própria vida em alguns fragmentos, como o seguinte:

Existe um intervalo de tempo que eu levo para mergulhar em mim mesmo. Nos primeiros instantes eu permaneço perdido e procurando qualquer coisa. Não sei definir o que eu procuro. Fui encontrado por mim... (p.190)

Ainda que o livro não seja uma narrativa clássica, com parágrafos que não seguem uma ordem contínua, é possível identificar um fio narrativo, como esse “Eu”, um escritor, se comporta em uma cidade para onde acabou de se mudar. Esse “Eu” que transita entre uma reflexão quase existencialista, numa perspectiva sartreana, é impelido frequentemente ao movimento, ao trânsito no espaço urbano. E quando isso ocorre, a narrativa é pautada por quase um descritivismo desnudo de qualquer tipo de reflexividade.

Nesse sentido, vale apontar um dos momentos de *Lugar Público* (2004), o narrador evoca o instante e a ação. Para além de qualquer tentativa de iniciar uma reflexão acerca de suas ações, o “Eu” está preso ao instante e o resultado disso é uma ruptura do narrador enquanto um sujeito racional, capaz de refletir sobre os seus atos:

Eu estou preso ao imediato. Este instante. Este instante. Os ruídos isolados da máquina de escrever. O presente faz com que eu... a voz da bibliotecária. Escrevendo com uma caneta esferográfica de tinta azul, presa entre os dedos, os dedos ligados à mão, a mão ligada ao antebraço, o antebraço ligado ao braço, o braço ligado ao ombro, o ombro ligado ao tórax, o tórax ligado ao tronco, o tronco ligado ao corpo, o corpo ligado à cadeira, a cadeira ligada ao solo, o solo ligado à terra, a terra ligada... Um desprendimento do passado e uma inexistência do futuro. A bibliotecária sorri. O importante é preencher a folha em branco. As palavras cobrem a folha em branco. As palavras cobrem a folha em branco. Movimentar a mão para que a mão escreva. (p.217)

Como é possível notar, o narrador em primeira pessoa tenta iniciar uma reflexão sobre o instante – “O presente faz com que eu...” – mas essa reflexão é logo cortada pela voz da bibliotecária. Em seguida, o narrador-personagem se coloca apenas como um corpo “ligado à cadeira, a cadeira ligada ao solo...”. O que vemos é quase um personagem maquínico, movido apenas pela ação de descrever e escrever, ressaltada pela repetição da frase “As palavras cobrem a folha em branco”. É apenas um personagem em movimento.

Já em *PanAmérica* não há quase situações reflexivas, o descritivismo é radical, como uma proposta de ruptura desse sujeito racional e consciente de suas ações. Essas ações nem sempre se fundamentam em expectativas, podendo inclusive leva-los a lugares oníricos.

Essa é uma das características mais marcantes da obra de Agrippino, como se a ação e o movimento, geralmente disjuntivos, se

tornassem elementos narrativos mais importantes do que as próprias personagens. Estes são apenas corpos em movimento, impelidos apenas pelos instintos e desejos. O movimentar-se através de espaços e situações, sejam elas triviais ou oníricas, pode ser lido, ao meu ver, como uma forma de Agrippino se opôr às narrativas romanescas tradicionais, onde o “Eu” é o simulacro de um indivíduo racional, um dos elementos cruciais da cultura ocidental.

Analisemos aqui o pronome pessoal *Eu* tão caro ao individualismo Ocidental. Não custa lembrar que a partir dele, René Descartes definiu as bases do racionalismo: (Eu) penso, logo (Eu) existo/sou. Ainda que seja oculto, estava o Eu lá em sua frase para marcar um novo paradigma de reflexão. Esse pronome talvez seja uma das grandes invenções da modernidade. Se analisarmos o percurso desse “Eu” na literatura podemos perceber como ela sofre profundas modificações ao longo do tempo.

A escrita para os antigos, tanto as *hupomnêmatas*, assim como as correspondências, representava uma forma de conhecer a si próprios, como forma de um bem viver. Se esse princípio do “cuida-te de ti mesmo”, era fundamental para as culturas pagãs, houve uma nova forma de pensar a subjetividade no ascetismo cristão. Ao pensar a divisão entre o mundo celestial e o mundo terrestre, o cristianismo influenciou os indivíduos a renunciarem ao mundo carnal, o mundo terreno, com o objetivo de atingir o mundo celestial. A subjetividade estaria forjada em função dos dogmas cristãos onde existiria um Deus impessoal e onipotente, que julgaria as aspirações dos sujeitos. Implantou-se, então, a culpa e o pecado como estímulo à renúncia do corpo carnal e a purificação da subjetividade para atingir a transcendência. A escrita, além de outras tantas práticas, foi influenciada por essa concepção nova de mundo, presentes por exemplo nas *Confissões*, de Santo Agostinho. (KLINGER, 2007)

Com o Renascimento e a Reforma, o homem passa a se interessar em sua própria individualidade. Os *Ensaio*s, de Michel Montaigne, apresentam uma nova forma de escrita e de compreensão de mundo fundada no sujeito individual:

(...) Quero que me vejam aqui em meu modo simples, natural e corrente, sem pose nem artifício: pois é a mim que retrato. Meus defeitos, minhas imperfeições e minha forma natural de ser hão de se ler ao vivo, tanto quanto a decência pública me permitiu. (...) Assim, sou eu mesmo a matéria de meu livro: não é razão para que empregues teu vagar em assunto tão frívolo e vão. Portanto, adeus. De Montaigne, neste primeiro de março de mil quinhentos e oitenta. (Montaigne, 2010:37)

É possível perceber, segundo o trecho extraído, que Montaigne já se percebe enquanto indivíduo. Como um sujeito racional, destaca aos leitores que os ensaios são como um retrato do indivíduo Montaigne, uma escrita de si, fundada na concepção do "eu". Sendo assim, *Os Ensaíos* se afastam da concepção cristã do mundo, fundada na renúncia à carne para a redenção e transcendência da alma. Não há a pretensão do autor em afirmar os dogmas cristãos, mas sim a sua subjetividade. Outra noção proposta foi a sinceridade, valorizada por Jean-Jacques Rousseau como um axioma que deveria ser trazido na escrita de si. Essas novas ideias, vieram influenciar diretamente o individualismo moderno, culminando inclusive com as noções de autor e literatura e o desenvolvimento do Romantismo.

Em seu ensaio "A Morte do autor", Roland Barthes aponta a noção de autor como uma invenção da sociedade moderna que, com o racionalismo francês, o empirismo inglês e a fé pessoal da Reforma, descobriu o poder do indivíduo. Ainda segundo Barthes, o positivismo talvez tenha sido o grande responsável por consolidar o autor como imagem central da literatura, associando a pessoa à qualidade da obra a partir dos manuais de história literária, das biografias e das próprias consciências dos literatos. (BARTHES, 1980)

O deslocamento do "Eu" na escrita, enquanto marca de um individualismo racionalista, é talvez uma das características mais marcantes da literatura contemporânea. Retomando a reflexão de Gilles Deleuze

As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só

começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu. (DELEUZE,2011:13)

Um dos aspectos mais interessantes das obras de Agrippino é que ele desloca essa primeira pessoa, tão cara ao longo da história à construção do individualismo moderno e de uma racionalidade, destituindo-a de qualquer sentido de subjetivação, tornando-a sim um elemento de enunciação literária completamente distinta tanto em termos de escrita de si, pois não é uma autobiografia nem uma auto-ficção, bem como difere-se da construção de uma personagem individual e uma subjetividade na narrativa em primeira pessoa.

Por outro lado, podemos entender a pulverização do “Eu” em Agrippino como um “devir”, ainda tomando emprestado o conceito de Deleuze (2011). Nos aproximamos dele não reivindicando uma forma definida, nem o carregando de valores intrínsecos. O “Eu” de Agrippino é pura ação. Pulsões de imagens. O Eu-protagonista não é o mesmo da escrita-de-si, não é o autor. É um constante devir, seja na movimentação pelo espaço urbano de *Lugar Público*, seja pela cultura da *PanAmérica* pop. O Eu é, portanto, deslocado ao seu limite, onde não é possível identificar um sentido em suas ações, nem reflexões que são capazes de nortear suas atitudes. “É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o visível e o vivido”, como diria Deleuze.

É nesse encontro permanente, no contato tanto com o espaço, com lugares, personagens, objetos, ações, que o “Eu” Agrippínico desloca-se de uma função individualizante, centrada no “Eu” enquanto expressão de uma Razão, para uma exterioridade, uma ampliação de horizontes sensíveis, projetando-se sempre para o mundo a partir do seus movimentos.

Ademais, Ambos os livros não seguem um sentido, uma estrutura narrativa bem definida. Cada capítulo representa uma narrativa diferente onde tanto personagens históricos, como Napoleão, Cícero, Robespierre em *Lugar Público*, bem como personagens da cultura norte-americana

como Marilyn Monroe, Harpo Marx, Burt Lancaster, aparecem e interagem de diferentes formas com o "Eu", narrador de ambos os livros.

Em alguns momentos, o "Eu" escritor de *Lugar Público* realiza um questionamento acerca de sua própria vida e dos rumos tomados por ela relembando as reflexões existenciais de um personagem *sartreano* de *A Náusea*, o historiador Antoine Roquentin. No livro de Sartre (2006), Roquentin diz:

Por exemplo, essa espécie de ruminação dolorosa: existo – sou eu que a alimento. Eu. O corpo vive sozinho, uma vez que começou a viver. Mas o pensamento, sou eu que o continuo, que o desenvolvo. Existo. Penso que existo. (...) Meu pensamento sou eu: eis por que não posso parar. Existo porque penso... e não posso me impedir de pensar. (SARTRE, J.P.p.145)

Já o "Eu", personagem de *Lugar Público*, expressando-se de um modo parecido com o personagem de Sartre, questionando o seu exercício de pensar, mas ao mesmo tempo evocando o esvaziamento da própria reflexão:

Frases interrompidas. Irrealidade absoluta de minha vida presente, irrealidade da vida futura, irrealidade da vida passada. Morte prematura. Estar presente. Atualidade da morte. O eterno estar presente da morte.(...). *Somente eu. Atravesso, durante o dia, momentos de completa irreflexão, de apatia absoluta; e, outras vezes, a reflexão cava o poço sem fundo do absurdo de ser por si mesmo.* (PAULA, J. A., 2004,p.53, grifo meu)

Esse trecho talvez sintetize bem como Agrippino constrói a sua narrativa em *Lugar Público*, e a mudança de atitude do "Eu". Em alguns momentos o "Eu" está apenas movido pela ação, pelo movimento, pelo transitar no espaço urbano, na biblioteca, no cinema, nos cafés e lojas, encontrando os outros personagens apenas para transitar entre as cidades, como no trecho abaixo:

Eu saí do cinema e vi no alto do prédio da biblioteca os livros na estante. O filme tratava das dificuldades econômicas de uma família de classe média. Um filho homossexual, o pai e a mãe voltados para a televisão, e o genro e a filha grávida chupando balas. Eu saí do cinema. Era noite e eu caminhava ao lado de Galileu, Ezequiel e

Cícero. Eu vi a janela iluminada do prédio da biblioteca, um prédio antigo e pesado (...) (PAULA, J.A. 2004,p.37)

Entre filmagens nos estúdios de Hollywood, guerrilhas na Venezuela, duelo com Joe Di Maggio, o "Eu" de *PanAmérica* pode ser entendido como um esvaziamento de atitudes racionais do narrador. Sem questionar ou refletir sobre os seus atos, o "Eu", sujeito que carrega uma cultura individualista que o mantém como o centro de uma racionalidade ocidental, é levado a imagens quase oníricas entre cenários, situações e personagens que permeiam o imaginário cultural da década de 1960.

Se é possível identificar em ambos os livros de Agrippino essa presença constante do "Eu" como personagem principal, levando ao tensionamento de sua função histórica para a sociedade ocidental, em seguida veremos outros elementos presentes em cada uma dessas narrativas que podem nos ajudar a entender como a produção de Zé Agrippino é atravessada pelas questões que permeavam os debates sobre a contracultura.

4.2.2. Movimento, fragmentação e reflexividade em *Lugar Público*

No primeiro livro de José Agrippino de Paula, *Lugar público* (1965),. É possível identificar, em uma narrativa bastante fragmentada, que o "Eu" protagonista do livro é um escritor que muda-se para outra cidade. Nesta nova cidade, o escritor é acometido por lembranças, como a morte do pai e a remoção do seu cadáver, a relação com duas mulheres, Lila e Nina, além de encontros com personagens históricos no espaço urbano.

Apesar desse "Eu" frequentemente encontra-se com Napoleão, Cícero, Moisés, Bismarck, Pio XII, Robespierre, dentre outros, não podemos construir um perfil desses personagens, pois estão sempre escapando, fugindo, se movimentando pelo "lugar público". É um terreno instável.

Um outro aspecto presente em *Lugar Público* é a fragmentação narrativa. A natureza da percepção na vida moderna é, segundo Walter Benjamin, fragmentária no sentido em que não se deve atribuí-la uma falsa continuidade. Assim, a partir de múltiplas sensações, significados

incontroláveis, justaposições anárquicas e encontros aleatórios, Benjamin entende a história na vida moderna como um choque entre instantes fugazes e fragmentários, associado ao método de montagem no cinema. (CHARNEY, 2001, p.322). Portanto, podemos entender como a montagem no cinema está vinculada à percepção na vida moderna. A aparente unidade de um filme ou um texto esconde um intenso processo de rearticulação de diferentes signos de modo a produzir uma narratividade. O próprio Walter Benjamin realiza o seu *Trabalho das passagens* com base nessa ideia, tal como descreve Leo Charney:

O trabalho de Benjamin sugere, em outras palavras, a interdependência entre o instante e o fragmento. Como uma maneira de expressar a prevalência do instante na experiência, moderna, Benjamin recorreu a um método fragmentário. Ele associou esse método à “montagem”, um termo que para Benjamin continha a alusão vital ao cinema. A história e a crítica dos choques fugazes e fragmentários da modernidade serão em si fugazes, fragmentários e chocantes. E Benjamin, sem dúvida, não estava apenas prescrevendo aquela história, mas escrevendo-a ele próprio. (CHARNEY, 2001:322)

A partir dessas reflexões em Walter Benjamin, podemos discutir como a ideia de fragmentação é trabalhada por Agrippino em *Lugar Público*, onde os parágrafos geralmente não possuem uma relação, como por exemplo, no seguinte trecho:

Um velho parou junto ao banco do jardim, depositou a sacola sobre o banco, e chamou os gatos produzindo um ruído fino com a boca. Os gatos cercaram o velho, e o velho lançava restos de comida que retirava da sacola. O velho acenou para uma mulher seca e magra que passava do outro lado do parque. O velho abraçou a mulher sorrindo.

O quarto tomado por insetos girando até caírem no solo; perdem as asas e empreendem uma caminhada pela parede até o lustre; quando alcançam o teto voltam a cair no solo. O número deles é incontável. Qualquer passo esmaga pelo menos cinco insetos. (PAULA, J.A. 2004 p.190)

Com períodos curtos e sem qualquer relação entre os dois eventos, Agrippino evoca essa ideia benjaminiana do instante e sua relação com a

montagem cinematográfica. Toda narrativa de *Lugar Público* é composta por fragmentos. Essa característica aparece de um outro modo em *PanAmérica*, e, como vimos, foi fundamental para os tropicalistas e os cineastas marginais.

Um outro ponto chave de *Lugar Público* é a ideia de movimento. Como vimos anteriormente, um dos principais aspectos da obra de Agrippino é o esvaziamento de uma função reflexiva, expressa pelo “Eu” racional e a potencialização da ação, dos personagens em movimento, impelidos ao agir e não mais à razão. Esse ponto é evidente quando percebemos que a maior parte das orações nos livros de Agrippino são iniciadas por um sujeito definido e nunca oculto (geralmente o “Eu”) seguida imediatamente pelo predicado. Essa característica, central tanto de *Lugar Público* quanto de *PanAmérica*, é perceptível a partir dos personagens históricos, mostrando-os em situações cotidianas como mostra o seguinte trecho:

Eu e Napoleão esperávamos o ônibus. Os carros e ônibus passavam velozes na avenida. Napoleão fez sinal para um ônibus e este não parou. Napoleão saiu correndo entre os carros. Eu não entendi porque Napoleão pretendia tomar o ônibus; a sua casa estava situada a poucos metros da esquina”. (p.40)

É interessante apontar que, ao apropriar-se de grandes personagens históricos, Agrippino acaba problematizando a grande História, deslocando um dos elementos fundamentais, o nome de grandes personagens, símbolos de uma grande e dominante narrativa histórica, para um outro espaço-tempo, em situações casuais e corriqueiras e não mais como realizadores de grandes feitos. Eis uma passagem de Constantino (nome do primeiro imperador romano e cristão da história) conversando casualmente com Goering (nome do líder do partido Nazista) e aguardando Péricles (estadista e general da Grécia antiga):

Constantino entrou na biblioteca, foi até o fundo, e encontrou Goering. Goering perguntou: ‘Você nota uma diferença no meu rosto?’ Constantino respondeu: ‘Não. Um pouco queimado de sol’. Goering olhou para o papel e

disse: 'Estou com um dente inflamado'. Constantino voltou a observar o rosto do primeiro mais atentamente. Goering continuou: 'Agora não dói mais'. Goering e Constantino aguardavam a chegada de Péricles. Goering sugeriu um café, e logo em seguida os dois levantaram-se, saíram da biblioteca, e atravessaram a rua (...) (p.162)

Esses elementos aqui apresentados voltam a aparecer em *PanAmérica*. Contudo, de uma forma bem mais radicalizada como veremos a seguir.

4.2.3 PanAmérica: Cultura de Massa, Mitos e desejo.

PanAmérica, livro publicado originalmente em 1967, não é um romance. Agrippino o identifica como uma epopeia já no título e trabalha com uma mitologia contemporânea, com personagens que segundo ele são ícones de uma sociedade do consumo, da cultura de massas, ou que fazem parte de um referencial simbólico da década de 1960. Marilyn Monroe, Joe Dimaggio (jogador de baseball casado com Marilyn), Harpo Marx, Burt Lancaster, Che Guevara, Winston Churchill, Cecil B. de Mille, Elizabeth Taylor, Cassius Cley são alguns de seus personagens, que como os de *Lugar Público*, estão sempre interagindo com o protagonista "Eu". Revisitamos a seguir sobre alguns desses pontos.

Antes de entrar nas questões relacionadas à contracultura, é preciso dizer que Agrippino não estava interessado em expor ou refletir sobre o golpe ou a ditadura militar, sobre quem estava envolvido ou as consequências desse ato político. Há sim nos blocos narrativos algumas referências ao golpe militar, contudo completamente esvaziadas de um sentido político, conforme explicitado por Hoisel:

A primeira referência se realiza no sentido de mostrar que foi no dia do golpe que o narrador/soldado conheceu outro soldado com o qual passa a ter relações sexuais: 'E depois chegou o soldado de lábios vermelhos que eu havia concebido no dia do golpe militar e nós deitamos entre as granadas'. (PA 95) Logo em seguida, nova referência feita pelo mesmo soldado: 'Depois que o cabo saiu do alojamento eu pensei que o comando estava misturando várias divisões e hierarquias no mesmo alojamento, o que não acontecia antes do golpe de estado' (PA 96). A terceira, parte de Harpo Marx, que é terrorista, e de um

boliviano: 'os dois continuavam rindo e dizendo coisas engraçadas a respeito do golpe militar'. (PA 104) E uma última que aponta para consequências mais sociais do golpe: melhoria do salário dos militares '(...) e o ordenado dos militares havia aumentado depois do golpe de estado' (PA 120). (PAULA, J.A. *apud* HOISEL, 2014)

Agrippino parece ter incluído o golpe em seu texto como uma espécie de demarcação contextual, sem contudo entrar em detalhes ou incitar reflexões sobre o evento político ocorrido em 1964. O livro aponta mesmo para outras direções que fogem dos debates políticos, como veremos.

Dito isso, proponho iniciar essa reflexão acerca de PanAmérica a partir do título. Por um lado, temos uma interpretação mais evidente que é uma referência irônica ao pan-americanismo, de modo a desconstruir um pensamento de união da América Latina como um só território. Esse sentido é bem apresentado por Hoisel (2014):

Agrippino de Paula se utiliza da expressão 'PanAmérica' de uma forma altamente irônica, configurando um leque semântico polissêmico, que revesta a noção do pan-americanismo conforme veiculada pela ideologia imperialista da América do Norte. Como no filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha, a descrição dos países da América Latina não obedece às características geográficas, e essa diluição visa enfatizar a estreita relação política e econômica do continente sul-americano. (p.58)

A partir da dualidade entre América do Norte *versus* o subdesenvolvimento, essa perspectiva se aproxima bastante de uma visão tropicalista que visava a superação do subdesenvolvimento a partir da fusão do elemento cafona de nossa cultura com o que havia de mais avançado em termos tecnológicos como as guitarras elétricas, por exemplo. (HOISEL, 2014: 58-59)

No entanto, podemos ainda indicar um outro sentido, talvez menos evidente, para o título de *PanAmérica*: o olhar cinematográfico da América. Primeiro porque Pan, no vocabulário cinematográfico, é uma referência a câmera Panorâmica, um plano-sequência realizado horizontalmente a partir do próprio eixo da câmera. Essa observação

aparentemente poderia ser irrelevante. Contudo, se observarmos tanto a narrativa quanto a forma de estruturação dessa narrativa, veremos que é bem plausível que Agrippino tenha pensado nesse sentido também.

O livro não é dividido em capítulos, mas sim em grandes blocos narrativos, sem nenhuma divisão de parágrafos. Os parágrafos, em uma narrativa literária, geralmente funcionam como uma elipse, ou, em termos cinematográficos, um corte. Como o livro não possui parágrafos, esses blocos narrativos podem ser equiparados a grandes planos-sequência.

Essa proximidade com a linguagem cinematográfica destaca-se ainda mais em *PanAmérica* se considerarmos que o primeiro capítulo é a filmagem de um plano sequência da Bíblia, uma das mais famosas narrativas do Ocidente, onde o "Eu" protagonista é o diretor e em cena estão grandes nomes do cinema norte-americano como Burt Lancaster, Cary Grant, John Wayne, Yul Brynner entre outros. A cena, a fuga dos judeus pelo mar vermelho tem proporções monumentais, com centenas de milhares de figurantes, maquinários gigantescos, dezenas de helicópteros e um mar de gelatina. Segue um dos trechos:

O mar de gelatina abriu para os lados construindo uma muralha verde e no fundo do gigantesco corredor ascendeu a imensa coluna de fogo. O lança-chamas funcionava perfeitamente e eu vi a multidão de judeus transpor Moisés, que se mantinha estático com as mãos para cima, e entrar correndo em pânico pelo imenso corredor aberto no mar de gelatina (...) Os trezentos mil arqueiros e os quatrocentos mil soldados de lanças elevadas acima da cabeça corriam saltando os tufo da vegetação(...) (PAULA, J.A., p.28)

Essa associação com a linguagem cinematográfica é um dos elementos da crítica de Nelly Novaes Coelho, publicada em 1967, no Suplemento Literário do Jornal do Brasil. Diz ela:

Usando uma técnica narrativa nitidamente vinculada à linguagem cinematográfica, José Agrippino imprime intensa visualidade ao relato: a 'ação' surge de maneira objetiva, em seus contornos visíveis, palpáveis e nítidos; porém não tem continuidade, é fragmentada... tal como a filmagem isolada das cenas que, depois da montagem, integram a estrutura coesa do filme. (COELHO, N. 1967)

Levando-se em consideração essa importante dimensão cinematográfica no estilo de Agrippino, é importante realizar aqui uma breve digressão sobre o cinema narrativo clássico. Nesse primeiro bloco narrativo de *PanAmérica*, o "Eu" assume uma dupla função de diretor e de câmera panorâmica no seu modo de narrar, com a estrutura do cinema narrativo clássico norte-americano de D.W. Griffith, por exemplo, que foi responsável por grandes produções cinematográficas da década de 1910 e 1920, desenvolvendo várias técnicas narrativas. Algumas das técnicas narrativas cinematográficas criadas por Griffith foram: a montagem do conjunto de planos servindo para contar uma história, incorporando convenções narrativas e dramáticas; a organização geral do espaço-tempo, a seleção de fatos ao longo da narrativa, a disposição desses fatos e os procedimentos utilizados para uni-los (elipses, por exemplo) e a mudança do ponto de vista dentro de uma mesma cena. (XAVIER, 2008)

O cinema de Griffith, chamado posteriormente de narrativo clássico, era realizado em ambientes recriados e articulava os fragmentos de imagens filmadas de modo a criar "um modo de narrar comprometido com a naturalização da linguagem e com a produção de um espectador passivo, submetido à trama da história que pretende apagar as marcas de sua produção como narração e como discurso" (LUZ, 2002: 109)

Cabe destacar aqui um dos processos mais importantes para o desenvolvimento de um discurso cinematográfico: a montagem fílmica, realizada a partir de imagens, sons e técnicas apropriadas de outras artes, o filme como uma construção narrativa realizada a partir de fragmentos. Walter Benjamin, em seu trabalho sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, destacou o filme como "a mais perfectível das obras de arte", isto é, "montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha - imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem, ter sido corrigidas sem qualquer restrição". (BENJAMIN, 1994:175)

Ademais, vale lembrar que D.W. Griffith realizou um filme de proporções épicas, chamado *Intolerância* (*Love's struggle throughout the ages*), realizado em 1916. Ele é composto por quatro blocos narrativos em diferentes momentos da humanidade: uma narrativa que se passa no

império babilônico; uma narrativa que conta a história bíblica da crucificação de Jesus Cristo; uma narrativa que conta o massacre de protestantes na Noite de São Bartolomeu e, por fim, uma narrativa melodramática que se passa na modernidade, em uma cidade americana, com um romance entre um homem e uma mulher em meio aos dilemas da sociedade industrial.

Podemos dizer então que *Intolerância* é expressão de um tipo de cinema que se perpetuou durante décadas, com a realização de filmes em estúdios, buscando o máximo de realismo em suas narrativas e, para alcançar esse propósito, utilizando-se grandes maquinarias para iluminação, cenários, fantasias e um grande número de técnicos, figurantes e atores envolvidos durante a filmagem. É um processo de construção artística industrial e racional, conforme elaborado por Edgar Morin, importante sociólogo francês que possui vários estudos sobre cinema e cultura de massa. Assim reflete Morin sobre o cinema:

A grande arte móvel, arte industrial típica, o cinema, instituiu uma divisão de trabalho rigorosa, análoga àquela que se passa numa usina, desde a entrada da matéria bruta até a saída do produto acabado; a matéria prima do filme é o *script* ou romance que deve ser adaptado; a cadeia começa com os adaptadores, os cenaristas, os dialogistas, às vezes até especialistas em *gag* ou em *human touch*, depois o realizador intervém ao mesmo tempo que o decorador, o operador, o engenheiro de som, e finalmente, o músico e o montador dão acabamento à obra coletiva. É verdade que o realizador aparece como autor do filme, mas este é o produto de uma criação concebida segundo as normas especializadas da produção.(1969,p.33)

O filme narrativo clássico viveu um grande momento entre a década de 1920 e 1950 e teve como principal particularidade a busca por uma transparência em sua narrativa, ou seja, a pretensão de eliminar qualquer foco que evidenciasse algum aspecto que comprometesse a percepção do espectador em relação ao mundo diegético apresentado nas telas. Conforme sublinhado por Ismail Xavier, a ideia de que o filme narrativo deveria minimizar qualquer fator que quebrasse a evolução contínua das ações está diretamente associada à teoria literária do “ponto de vista” de

Percy Lubbock. Esta teoria valorizava uma narração em que o processo de construção de um texto deveria ser omitido, visando, desse modo, o favorecimento da relação direta do leitor com o mundo ficcional que aparentasse ser autônomo. (XAVIER,1997)

A partir das questões aqui apresentadas, podemos afirmar que não é por acaso que Agrippino nomeia o seu livro como uma epopeia onde a primeira parte do livro é uma narrativa sobre a filmagem de uma sequência de proporções monumentais. Nesse sentido, vale a reflexão de Salles (2013) sobre a relação entre o cinema e o gênero épico:

O cinema, por conta de sua dimensão visual intrínseca, consegue dar forma concreta aos ambientes prescindindo de uma descrição literária, o que facilita a assimilação de certos contextos, principalmente os históricos. E sobre isso, também há aspectos interessantes a comentar: o cinema histórico foi um dos primeiros gêneros a ganhar forma e linguagem próprias no cinema, e sua própria denominação representa uma confluência das definições características do gênero épico, uma vez que, ao que se denomina em francês 'Film historique', em inglês a tradução é justamente 'Epic film'. (cf. website SALLES,2013)

Uma das referências implícitas em *PanAmérica* é o filme épico *Dez mandamentos* (1956), um filme hollywoodiano sobre a história bíblica de Moisés até receber os Dez mandamentos de Deus. O filme foi dirigido por Cecil B. de Mille e estrelado por Charlton Heston e Yul Brinner. Se a primeira parte de *PanAmérica* mostra a filmagem da passagem de Moisés e os judeus pelo Mar Vermelho, o diretor de Mille e os atores Charlton Heston e Yul Brinner aparecem em outros blocos narrativos como personagens.

O gesto de Agrippino, ao partir de uma grande encenação Hollywoodiana evoca a questão dos mitos na cultura de massa. Um dos grandes pensadores desse tema, o intelectual francês Edgar Morin, destaca uma importante reflexão acerca desse ponto:

A contradição – a vitalidade e a fraqueza – da cultura de massa é a de desenvolver processos religiosos sobre o que há de mais profano, processos mitológicos sobre o que há de mais empírico. E inversamente: processos empíricos e profanos sobre a ideia-mãe das religiões modernas: a salvação individual (MORIN,E. 1969, p.174)

Podemos pensar nesse sentido, que a cultura de massa, por um lado constrói narrativas a partir do real, para posteriormente desenvolver no imaginário de seus espectadores sentimentos como a felicidade pessoal, o conforto, a beleza, dentre outras características. Essas atitudes podem ser entendidas como mitos. Em outro texto, intitulado *The Stars*, publicado em 1961, Morin realiza a seguinte definição sobre o mito:

Um mito é um conjunto de situações e comportamentos imaginários. Estes comportamentos e situações podem ter como seus protagonistas super-humanos, heróis ou deuses. Podemos nos referir ao mito de Hércules ou ao mito de Apolo (MORIN, 1961, p.41. tradução livre)

Outro autor, Roland Barthes, ressalta, em sua obra *Mitologias* a função do mito como esvaziamento do real:

O mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as , inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza , não de explicação, mas de constatação(...) (BARTHES, 2013, p.235)

Nesse sentido, Agrippino trata as suas personagens como mitos de sua epopeia. O que Agrippino realiza, em *PanAmérica*, é a transformação de importantes figuras da cultura de massa, esvaziando-as de qualquer referência ao real, tornando-as desse modo figuras mitológicas que transitam e interagem junto ao “Eu”. Tal como já fizera em *Lugar Público*, com personagens históricos, agora os personagens da cultura de massa transitam sem rumo, atravessam a *PanAmérica* sem qualquer tipo de subjetividade. Nesse sentido, é interessante observarmos a apresentação do Editor da 1ª edição de *PanAmérica*, publicado em Julho de 1967, pela Editora Tridente:

Qualquer semelhança existente entre personagens da presente epopeia e pessoas da vida real, vivas ou já falecidas, não é pura coincidência. Todavia, essas personagens aparecem no texto do autor como símbolos motivadores do mito, sem relação existencial com o seu verdadeiro valor humano ou com a sua vivência espiritual e carnal. (EDITOR in PAULA, J.A.,1967, p.7)

Mais uma vez o estilo de Agrippino repete-se ao seguir a fórmula sujeito seguido imediatamente pelo predicado, também colocando seus personagens em situações ordinárias, senão ridículas, como no seguinte trecho onde aparece Charles de Gaulle:

O General Charles de Gaulle visitava o estúdio falando com um outro francês, cercado de deputados, fotógrafos e repórteres. O general falava em francês para a multidão de extras, atores e técnicos e soltava risos largos e graves. De Gaulle abriu caminho entre a multidão de extras e sentou no seu triciclo movido por uma alavanca. Era um carrinho de criança movido por uma corrente ligada à alavanca. O General Charles de Gaulle movimentou a alavanca com ambas as mãos e o carrinho andou vagarosamente. (PAULA, J.A., 2001,p.56)

Um desses mitos destaca-se em *PanAmérica*: a figura de Marilyn Monroe, atriz e símbolo sexual dos anos 1950 e 1960. A respeito de *PanAmérica* e de Marilyn Monroe, Agrippino diz em uma entrevista

Toda literatura burguesa deste século e do século XIX é pornográfica. A existência econômica da família já é por si uma instituição pornográfica que pretende somente dar continuidade à propriedade dos pais. *PanAmérica* fala do sexo como uma força da natureza. O poder de Eros, personificado por Marilyn Monroe, é o poder da violência, do caos, do amor e da fecundidade (PAULA, J.A, 1967, p.56)

Conforme dito por Zé Agrippino, Monroe simboliza em *PanAmérica* o desejo, portanto. É possível notar ao longo de todos os blocos narrativos como o "Eu" Agrippínico sai de um posicionamento controlador e descritivo no seu agir, justamente para se abrir aos seus instintos mais primitivos, especificamente a raiva ou o desejo. Essa mudança de postura ocorre a partir da cena em que o "Eu" desvirgina Marilyn Monroe:

Eu segurei o meu membro rijo entre os dedos diante de Marilyn Monroe e ela abriu as suas pernas mostrando os pêlos de seu sexo. Eu me ajoelhei segurando o meu membro latejante e aproximei a cabeça vermelha do meu membro do membro do sexo de Marilyn, e ela encolhei 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 existia 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 Marilyn. Depois eu senti o gozo saindo pelo canal estreito do meu membro rijo preso entre as paredes da vagina, e caía sobre ela extenuado e arfado. (PAULA, J.A. 2001, p.62)

O "Eu," que inicialmente não era tomado pelo desejo ou pela raiva, começa a entrar em choque com o esportista Joe Di Maggio, que foi marido de Marilyn na vida real. Os encontros com di Maggio acabam sempre tornando-se cenas de violência extrema, como o trecho a seguir:

Quando eu acordei eu vi o herói di Maggio e Marilyn Monroe nus um abraçado ao outro, e o atleta beijava Marilyn. Eu me encostei atrás do arbusto e apontei a bazuca para o saco de Di Maggio. Eu via do meu esconderijo o cu peludo de Di Maggio e o saco pendendo com as duas enormes bolas. Eu apertei o gatilho e o foguete saiu com um estrondo. O tiro atingiu certo o saco de Di Maggio, que se preparava para subir em cima de Marilyn, que estava nua de pernas abertas". (PAULA, J.A. 2001, p. 181)

Alguns blocos mais à frente, em um dos inúmeros encontros com Marilyn, os eventos começam a tomar proporções surreais, como no trecho abaixo onde fetos saem da barriga do "Eu":

Eu soltei um urro de dor quando minúsculos fetos de orelhas triangulares e dentes pontiagudos saíam correndo da fenda aberta da minha barriga. Eu agitei o corpo gritando de dor e a multidão minúscula de fetos rosados e transparentes corria arreganhando os pontiagudos e afiados dentes (...)" (PAULA, J.A., 2001, p.216)

Conforme vamos nos aproximamos dos últimos blocos, a irracionalidade e as imagens oníricas tornam-se frequentes na narrativa. Assim, é interessante notar o processo pelo qual o "Eu" passa ao longo dos blocos narrativos. No primeiro bloco de *PanAmérica* é o enredo de uma gravação de uma sequência filmada da Bíblia, com grandes proporções,

envolvendo milhares de pessoas e onde o “Eu” diretor organiza cada um dos elementos que estarão na cena, como uma narrativa clássica Hollywoodiana, onde há uma extrema organização racional de seus elementos. Em oposição, o bloco final é uma narração caótica e descritiva de uma grande mixórdia de diferentes elementos onde o “Eu” torna-se um espectador em meio ao caos que o cerca:

(...) Os dois blocos se encontraram e partiram em quatro pequenos blocos formados por motocicletas, porta-aviões, bicicletas, máquinas de lavar-roupa, flechas e espadas. Os porta-aviões se chocaram uns contra os outros provocando um grande som e eu vi o casco dos porta-aviões se rasgando e abrindo. Eu olhei para o grande bloco de violinos, do presidente Kennedy, do primeiro-ministro De Gaulle, Hitler e do reverendo Luther King deslizando através dos outros blocos flutuantes que avançaram para a frente, e esse bloco se imobilizou e passaram flutuando no espaço homens, mulheres, animais, pássaros e peixes. 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-se 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”. (PAULA, J.A. 2001, p.258)

Podemos dizer, portanto, que há um processo da extrema organização racional de uma narrativa clássica, por um “Eu” que controla o que se passa em cena, num estúdio em Hollywood, para um cenário onde o “Eu” não possui o controle sobre o que acontece. Esse “Eu” acompanha agora uma série de desfechos oníricos a partir de um incêndio de napalm que ocorrem em ‘blocos flutuantes’, onde armas e máquinas, símbolos da indústrias, chocam-se entre si e efetuam um rasgo nos blocos. A partir desse rasgo a Terra ergue-se novamente e alguns dos mitos marcantes da década de 1960 aparecem ao lado de mulheres, homens e animais.

Essa passagem do primeiro bloco narrativo até o último, construída por Agrippino, pode ser relacionada com as próprias questões apresentadas aqui acerca da contracultura. Relembrando Marcuse e, especialmente Brown, *PanAmérica* é talvez a retomada do princípio de

prazer e do instinto de vida, onde os elementos racionais, antes simbolizados no “Eu” agrippínico filmando uma grande narrativa clássica, acabam transformando-se em imagens oníricas, inconscientes, indicando um afrouxamento da capacidade de organização racional dos elementos. Além disso, é possível apontar a personagem de Marilyn Monroe como a figura-chave na PanAmérica de Agrippino, o símbolo do desejo que ao longo dos diferentes blocos narrativos de PanAmérica, conquista o “Eu” diretor e esvazia a potência racional que subjugava os seus desejos, eclodindo em uma série de imagens incontroláveis, caóticas, enquanto finalmente o “Eu” observa o caos na janela de seu cenário urbano.

Considerações finais:

Durante a análise dos livros, vimos que, tanto em *Lugar Público* quanto em *PanAmérica*, o personagem central é um “Eu”, pronome que evoca toda uma tradição de construção do individualismo e da subjetividade. Há também em ambas as narrativas o movimento, a ação de personagens históricos ou provenientes da cultura de massa, realizando ações ordinárias e, por vezes, até mesmo ridículas. Em *PanAmérica*, observamos o processo de um “Eu”, inicialmente envolvido em uma filmagem de grandes proporções, se envolvendo em diferentes blocos, preocupado com o controle de cada detalhe da narrativa clássica, para sucumbir no caos no último bloco, repleto de elementos oníricos.

Em seus livros, José Agrippino de Paula consegue, portanto, levar ao limite as estruturas narrativas de suas histórias – seja no aspecto disjuntivo de *Lugar Público*, seja nas grandes narrativas em bloco de *PanAmérica*. O estilo de suas frases é sempre o sujeito seguido imediatamente do predicado, simbolizando o movimento e a ação, aspectos estes que relacionam-se diretamente aos debates sobre a contracultura, onde a função racional, o princípio de realidade, central na tecnocracia, é esvaziada de sua função, abrindo espaço para o desejo como princípio de prazer emergir novamente.

A personagem de Marilyn Monroe é central nesse sentido. Simbolizando *Eros*, ela leva o “Eu” Agrippínico à irracionalidade, aos instintos primitivos de prazer, violência e dor. Essa construção de Marilyn Monroe enquanto um mito, apropriado da cultura de massas é uma forma de Agrippino tensionar a relação da literatura com a cultura de massas. Por outro lado, é também transformá-la em símbolo para pensar o desejo enquanto força transformadora, esvaziando o princípio de realidade, organizado a partir de um “Eu” racional que opera a dessublimação repressiva. Isso faz dela uma personagem que evoca o princípio de prazer, leva-o ao limite, chama o irracional, abrindo margem para um processo de transformação interna do narrador e da narrativa.

Há um capítulo de *The Making of a Counterculture*, de Theodore Roszak, chamado “Uma Invasão de Centauros”, em que o autor parte desses seres metade humanos e metade cavalos da mitologia grega para falar sobre contracultura. A imagem apontada por Roszak é

A invasão de centauros registrada no pedimento do Templo de Zeus em Olímpia. Bêbados e enfurecidos, os centauros irrompem contra as festividades civilizadas em andamento. Mas o severo Apolo, guardião da cultura ortodoxa, adianta-se para admoestar os intrusos e afugentá-los. A imagem é forte, pois lembra aquilo que será sempre uma experiência na vida de qualquer civilização: a desagregação radical da cultura, o choque de irreconciliáveis concepções de vida. E nem sempre a peleja é vencida por Apolo (ROSZAK, 1972,p.54)

Se Roszak parte de um mito para refletir sobre o fazer da contracultura em diferentes iniciativas, Agrippino *inventa* também a sua própria mitologia, a partir de personagens históricos (*Lugar Público*) e de personagens da cultura de massa (*PanAmérica*). Justamente nessa instabilidade do sujeito, no estilo narrativo, nas situações e dos personagens que estão sempre a se movimentar sem se proporem a refletir sobre as suas ações, talvez resida a fissura que nos permita pensar os livros de Agrippino não como uma obra da contracultura, mas como uma estratégia contracultural, capaz de se aproximar de ícones e pressupostos de uma cultura estabelecida, colocando-os em xeque com essa aproximação radical a partir do discurso.

A dissertação não procurou se ater aos movimentos mais tradicionais relacionados à contracultura, como os *Hippies*, o Rock, o uso de drogas alucinógenas ou mesmo os situacionistas e os jovens de 1968, na França. Ainda que tenham em algum momento sido citados, a proposta aqui foi justamente a de repensar a ideia de contracultura e, por isso, procurei fugir dessas relações mais tradicionais. Provavelmente em uma tese de doutorado esses movimentos e iniciativas podem ser

problematizados e desenvolvidos com maior cuidado, tarefa talvez para uma pesquisa futura.

Conclui-se, portanto, que não se trata de tentar definir uma estética da contracultura, ou transformá-lo em um conceito histórico cristalizado, mas sim de falar de dentro de uma cultura, provocando tensões dentro dela, tais como os centauros de Roszak, levando ao limite as fronteiras normativas estabelecidas pela linguagem de modo a buscar constantemente novos tipos de discursividades.

Referências bibliográficas

Livros

BARTHES, Roland. **S/Z**. Lisboa: edições 70,1980.

_____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel,2013.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. tradução Maria Lucia Machado. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

BRESSER-PEREIRA, L.C. Do ISEB à Cepal: a teoria da dependência *in* TOLEDO, C. N. **Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB**. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas, Magia e técnica, arte e política**.Vol. I, S. P. Rouanet (trad.), São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. **Rua de mão única e infância Berlinense**. São Paulo: Editora Autêntica, 2013.

BERNARDET, J.C.. **O vôo dos anjos**: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

BROWN, Norman O. **Vida contra a morte: o sentido psicanalítico da história**. (Trad.Nathanael Caixeiro) Petrópolis, Vozes,1972.

CAMARA, Mario. **Corpos Pagãos - Usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)**. Minas Gerais: UFMG,2013.

CAMPOS, A. **O balanço da Bossa e outras bossas**. 5ªed., São Paulo, Perspectiva, 1993.

CHARNEY, Leo In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**.São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

COELHO, Cláudio Novaes P. A contracultura: o Outro Lado da Modernização Autoritária. In: **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed.34, 2011.

DUNN, C. **Brutalidade jardim**. A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: UNESP, 2009.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Ditos e escritos III**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2001.

GOLDMAN, Marcio. *O fim da antropologia*. In: **Novos Estudos CEBRAP**, 89:195-211. 2012

GUATTARI, Félix. *Cultura, um conceito reacionário?* In: ROLNIK, S. GUATTARI, F. **Micropolítica - Cartografias do desejo**. Ed. Vozes. Petrópolis, 1986.

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

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde:1960:1960/70**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

KEROUAC, Jack. On The Road - Pé na Estrada. Tradução: Eduardo Bueno. 1ª Edição. Porto Alegre: Editora L&PM, 2004.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LE GOFF, J. Documento/Monumento. In: _____ **História E Memória**. Tradução Bernardo Leitão (et al.). Editora da Unicamp, Campinas, 1990.

LUZ, Rogério. **Cinema e Subjetividade**. Rio de Janeiro: Contra capa, 2002.

MORIN, Edgar. The Stars. New York: Evergreen Books, 1961.

_____. **Cultura de massas no século XX**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1969.

MACIEL, Luiz Carlos. **Negócio Seguinte**. Ed. Codecri. Rio de Janeiro, 1981.

_____. **Anos 60**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. **Geração em Transe. Memórias do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1996.

_____. **As quatro estações**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **O sol da liberdade**. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2014.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

_____. **Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud**. Zahar Editores. Rio de Janeiro: 1968.

MAUTNER, Jorge. *Deus da Chuva e da Morte*. Rio de Janeiro: Azougue, 1962.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NAVES, S.C. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. Rio de Janeiro: Tridente, 1967.

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

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

PIVA, Roberto. **Paranoia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000.

RAMOS, F. **Cinema Marginal: (1968-1973)** São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

RISÉRIO, Antônio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARTRE, J.P. **O existencialismo é um humanismo**. Petrópolis : Ed. Vozes, 2012.

_____. **A Náusea**. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 2006.

SCHWARCZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

STRASBOUGH, J. *The Village: 400 years of beats, bohemians, radicals and rogues*. New York: Ecco, 2013.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

VELHO, Gilberto.. Mudança social, universidade e contracultura. In: Maria Isabel Mendes de Almeida; Santuza Cambraia Naves. (Org.). **"Por que não?": rupturas e continuidades da contracultura**. 1 ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, v. 1, p. 203-215.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. Companhia de Bolso. São Paulo, 2014.

_____. **Sampa**. Disponível em <https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso/41670/> Conteúdo acessado em 30 de Maio de 2016.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Ed. Cosac Naif, Rio de Janeiro, 2010.

WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. **POPism: The Warhol Sixties**. New York, Penguin Modern Classics, 2007. Versão Kindle.

XAVIER, Ismail. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e as cifras da história em São Bernardo, In: **Literatura e Sociedade** (Dep. de Teoria Literária – USP), n.2, 1997.

_____. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2001.

Artigos em periódicos ou jornais

COELHO, Nelly Novaes. **Panamérica-1**. Suplemento literário, Jornal do Brasil. 14 Out. 1967.

PAULA, J.A. **Tribuna da imprensa**. Rio de Janeiro p.11, 21 Jul. 1967. Entrevista concedida a Carlos Freire.

PAULA, J.A. **Diário de Notícias**. 3 de Setembro de 1967, p.52

_____. **Diário de Notícias**. São Paulo, SP. p.52. 3 de Set. de 1967
WIDNER, Kinglsey. The Making of a counterculture a book by Theodore Roszak. **The Village Voice**. Nova York, p. 8, 30 Out. 1969.

Artigos, dissertações e teses

CASTANHEIRA, Daniel F. **O lugar público de Agripino. Trânsito e espacialidade na cidade-qualquer**. Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009.

CUNHA, Juliana.A. **Sujeito e cultura na virada dos anos 60: a contribuição para o debate a partir de PanAmérica, epopeia de José Agrippino de Paula**,p.37, dissertação (Mestrado: Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade), Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador 2007.

MEIRELLES, Lucilla. **José Agrippino De Paula: Artista POP Tropicalista**. ARS (São Paulo) 7, no. 2 (2009): 60-67.

MORAES, Felipe Augusto de. **A arte-soma de José Agrippino de Paula**. 2011. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em:
<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-13032013-142323/>>. Acesso em: 2016-02-11.

PERRONE, C. **Poesia Concreta e tropicalismo**. Artigo disponível em:

<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/poesia-concreta-e-tropicalismo> Conteúdo acessado em 20 de Junho de 2016.

SANTOS, Luis. **Literatura Da Bagunça: A Carnavalização Nos Romances Da Contracultura Brasileira**. Ph.D. diss., ProQuest, UMI Dissertations Publishing, 2015.

VIANA, Marcelo A. **Estilhaçamentos espelhados: o narrador, os espaços da narrativa e a cidade em Lugar público, de José Agrippino de Paula**. Tese (Doutorado em Letras) Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

Websites:

DINIZ, Júlio. Antropofagia e tropicália: devoração / devoção. **Núcleo de estudos em literatura e música**, 2007. Disponível em: http://www.maxwell.lambda.ele.pucrio.br/NELIM/ensaios_artigos/julio_antr_pogafiaetropicalia.pdf Conteúdo acessado em: 10 de Junho de 2016.

ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL. **José Agrippino de Paula**. Artigo Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa204050/jose-agrippino-de-paula> Conteúdo acessado em 10 de Maio de 2016.

_____. **Rogério Duarte**. Artigo disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16104/rogerio-duarte> Conteúdo acessado em 10 de Junho de 2016.

_____. **Centro Popular de Cultura**. Artigo Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-da-une> Conteúdo acessado em 15 de Junho de 2016.

MAILER, Norman. **The White Negro** in https://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957 visualizado em 10 de Maio 2016.

SALLES, Filipe. **O Cinema épico**. Artigo disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/185-cinema-epico>. Visualizado em 30 de Junho de 2016.

VELOSO, Caetano. **Facebook**. Caetano Veloso. Site: <https://www.facebook.com/FalaCaetano/> Conteúdo acessado em 20 de Abril de 2016.