



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FERNANDO GLEIBE DE OLIVEIRA JUNIOR

LUGAR PÚBLICO (1965) E A ESTÉTICA DO CINEMA MARGINAL

FORTALEZA

2023

FERNANDO GLEIBE DE OLIVEIRA JUNIOR

LUGAR PÚBLICO (1965) E A ESTÉTICA DO CINEMA MARGINAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

O471 Oliveira Junior, Fernando Gleibe de.
Lugar Público (1965) e a estética do Cinema Marginal / Fernando Gleibe de Oliveira Junior. – 2023.
127 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2023.
Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

1. literatura. 2. cinema marginal. 3. José Agrippino de Paula. I. Título.

CDD 400

FERNANDO GLEIBE DE OLIVEIRA JUNIOR

LUGAR PÚBLICO (1965) E A ESTÉTICA DO CINEMA MARGINAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 29/11/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Aíla Maria Leite Sampaio
Universidade de Fortaleza (UNIFOR)

Prof. Dr. Marcelo Magalhães Leitão
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A todos aqueles que contribuíram com
esta jornada.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Gleibe e Joana e ao meu irmão João Pedro, que sempre deram o incentivo e as condições materiais para que eu pudesse prosseguir nos meus estudos.

À Alessandra, que, em todos os momentos deste trabalho, esteve ao meu lado e me ofereceu palavras de apoio e muito amor.

À Giulia e à Ayla, por me trazerem momentos de alegria e paz e me lembrarem como é bom ser criança.

A todos os que me auxiliaram quando estive longe de casa. Em especial, agradeço à minha prima Márcia e à minha tia Maria do Carmo.

Aos meus amigos, que tornaram esta jornada mais leve.

Ao professor Carlos Augusto Viana da Silva, pela orientação dedicada e atenciosa, manifestada pelos inúmeros comentários nas versões dos meus textos.

Ao professor Marcelo Magalhães Leitão, que, antes de ser membro da Banca Examinadora, me mostrou a arte do Cinema.

À professora Aíla Maria Leite Sampaio pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões neste trabalho.

Aos colegas do Projeto de Extensão LiteraCine, que me fizeram conhecer mais sobre cinema e literatura.

Aos colegas do Campus de Itapajé da Universidade Federal do Ceará, pelo companheirismo e pela amizade.

Aos servidores docentes e Técnico-Administrativos em Educação do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLEtras) da Universidade Federal do Ceará.

À Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP) pela bolsa de apoio no desenvolvimento desta pesquisa.

Quando sinto e vejo as palavras e as frases surgirem no papel em branco e mesmo que elas me pareçam incompreensíveis... elas ficam, como uma marca que me pertence. (PAULA, 2004, p.62).

RESUMO

Nos estudos sobre literatura e cinema no Brasil, existe um foco especial no Cinema Novo, movimento que dialogou intensamente com as letras brasileiras e trouxe às telas adaptações de narrativas clássicas de nossa literatura, como *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, que foi levado ao cinema por Nelson Pereira dos Santos. No entanto, no que se refere a outro grupo de grande destaque na história do cinema do país, poucos pesquisadores têm analisado a relação entre Cinema Marginal e a narrativa literária. Nessa possível aproximação, a figura de José Agrippino de Paula ganha destaque, porque o multiartista passou pelo cinema e pela literatura, sendo o diretor do impactante longa-metragem *Hitler IIIº Mundo* (1968) e escritor de romances e peças teatrais. Nesse contexto, o objetivo deste trabalho é comparar *Lugar Público* (1965), primeiro romance do artista paulista, com a estética do Cinema Marginal. Buscando responder a pergunta se existiu de fato uma estética marginal antes do Cinema Marginal, utilizamos a pesquisa bibliográfica para analisar o romance e filmes do movimento, com o amparo teórico de estudiosos como Ramos (1987, 2018), Xavier (2003, 2004, 2012), Stam (1995, 2006, 2019), Robbe-Grillet (1969), Benjamin (1987) e Adorno (2003, 2009), dentre outros pesquisadores relevantes. Da análise, concluímos que, antes mesmo de existir o primeiro filme representante da estética do Cinema Marginal, Agrippino já construía, com *Lugar Público*, uma obra marginal.

Palavras-chave: literatura; cinema marginal; José Agrippino de Paula.

ABSTRACT

In studies on literature and cinema in Brazil, there is a special focus on Cinema Novo, a movement that intensely dialogued with Brazilian literature and brought to the screen adaptations of classic narratives from our literature, such as *Vidas Secas* (1938), by Graciliano Ramos, which was taken to the cinema by Nelson Pereira dos Santos. However, with regard to another group of great prominence in the history of the country's cinema, few researchers have studied the relationship between Marginal Cinema and literary narrative. In this possible approach, the figure of José Agrippino de Paula stands out, because the multi-artist has worked in cinema and literature, being the director of the impactful feature film *Hitler IIIº Mundo* (1968) and a writer of novels and plays. In this context, the objective of this research is to compare *Lugar Público* (1965), the artist's first novel, with the aesthetics of Cinema Marginal. Seeking to answer the question whether there actually existed a marginal aesthetic before Marginal Cinema, we used bibliographical research to analyze the novel and films of the movement, with the theoretical support of scholars such as Ramos (1987, 2018), Xavier (2003, 2004, 2012), Stam (1995, 2006, 2019), Robbe-Grillet (1969), Benjamin (1987) e Adorno (2003, 2009), among other relevant researchers. From the analysis, we have concluded that, even before the first film representing the aesthetics of Marginal Cinema existed, Agrippino had already created, with *Lugar Público*, a marginal work.

Keywords: literature; Marginal Cinema; José Agrippino de Paula.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 – Frame de <i>A família do barulho</i> | 63 |
| Figura 2 – Frames de <i>Matou a família e foi ao cinema</i> | 64 |
| Figura 3 – Frame <i>Hitler IIIº Mundo</i> | 66 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|----|
| Tabela 1 – Quadro Sinóptico de Abordagens entre Literatura e Cinema ... | 36 |
|---|----|

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 13 |
| 2 LITERATURA E CINEMA: FORMAS DE APROXIMAÇÃO..... | 18 |
| 2.1. No princípio, era a adaptação..... | 19 |
| 2.2. Um desvio em relação à adaptação..... | 32 |
| 3 PANORAMA DO CINEMA BRASILEIRO MODERNO..... | 38 |
| 3.1. O Brasil nos anos 1960..... | 39 |
| 3.2. Cinema Marginal brasileiro..... | 49 |
| 3.2.1. <i>Termos em discussão.....</i> | <i>52</i> |
| 3.2.2. <i>História do movimento.....</i> | <i>53</i> |
| 3.3. Estética e política dos filmes marginais..... | 56 |
| 3.3.1 <i>Questionamento da narrativa clássica hollywoodiana.....</i> | <i>57</i> |
| 3.3.2 <i>A imagem abjeta.....</i> | <i>62</i> |
| 3.3.3 <i>Concepção artística moderna.....</i> | <i>67</i> |
| 4 LUGAR PÚBLICO (1965): UM ROMANCE EXPERIMENTAL..... | 71 |
| 4.1. O cinema no romance..... | 74 |
| 4.2. Questionamento da narrativa tradicional..... | 76 |
| 4.2.1. <i>Narrativa complexa.....</i> | <i>77</i> |
| 4.2.2. <i>Personagem à margem.....</i> | <i>82</i> |
| 4.2.3. <i>Narrador movente.....</i> | <i>91</i> |
| 4.3. A imagem abjeta..... | 94 |
| 4.4. Concepção artística moderna..... | 98 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 101 |
| REFERÊNCIAS..... | 105 |
| REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS..... | 113 |
| ANEXO A – 44 ANOS DE ESTRADA: AGRIPPINO DE PAULA FAZ O BALANÇO DO CAOS DA ÉPOCA..... | 116 |

1 INTRODUÇÃO

Nos estudos sobre a relação entre literatura e cinema no Brasil, há um foco preferencial no Cinema Novo em comparação com o Cinema Marginal. Quando comparados, os dois movimentos de maior importância para a arte cinematográfica brasileira têm sido compreendidos de forma diversa quando aproximados da literatura. Nesse sentido, parte dessa hegemonia está ligada ao projeto artístico dos cinemanovistas, que dialogou mais explicitamente com as letras brasileiras, trazendo para as telas narrativas clássicas de nossa literatura, como *Vidas Secas*, *Menino de Engenho*, *Macunaíma*, dentre outros. Os cineastas marginais, por outro lado, tinham vínculos mais implícitos com a produção literária e, por isso, foram deixados de lado no conjunto dessas pesquisas.

No caminho inverso, constatamos que o Cinema Marginal compartilhava com a literatura (especialmente a moderna) diversos interesses, como as novas formas de narrar. Nesse processo, surgiu-nos então a figura de José Agrippino de Paula (1937-2007), multiartista paulista que escreveu romances, peças de teatro, contos e dirigiu alguns filmes. De sua escrita, temos *Lugar Público* (1965), *PanAmérica* (1967), *As Nações Unidas* (1967) e alguns contos esparsos, além de um romance inacabado¹. Da sua obra cinematográfica, temos o longa metragem *Hitler IIIº Mundo* (1968) e os curtas metragens *Candomblé no Togo* (1972), *Candomblé no Dahomey* (1972), *Céu sobre Água* (1978) e *Maria Esther: danças na África* (1978), dentre outros pequenos filmes perdidos. (MEIRELLES, 2009; ARRUDA, 2010)². Na explosão criativa da década de 60, Agrippino teve contato com diversos nomes da intelectualidade brasileira e, em especial, com cineastas do grupo marginal, o que lhe rendeu a participação como ator em *A mulher de todos* (1969), de Rogério Sganzerla, representando um naufrago.

Após essa apresentação inicial, não é um exagero classificar Agrippino como um artista completo, porque ele passeou por diversas linguagens artísticas, com interlocuções até mesmo na música, como afirma Meirelles (2009). Seu diálogo com grandes movimentos da cultura nacional, como o Cinema Marginal e o

¹ Arruda (2010) informa que Agrippino, ao longo das últimas décadas de sua vida, escreveu cerca de 170 cadernos que, atualmente, estão sob guarda da Editora Papagaio. A instituição busca colaboração no tratamento dos documentos para uma possível edição.

² Apesar de os trabalhos apresentarem incoerências em relação às datas dos curtas metragens, elas puderam ser verificadas nos próprios filmes, datados por Agrippino.

Tropicalismo, fez dele um ícone no cenário artístico do país, sendo elogiado por grandes nomes da cultura brasileira, como Caetano Veloso, Jorge Bodanzky e Carlos Heitor Cony.

Levando em consideração esse diálogo interartes do artista, a leitura de *Lugar Público* (1965), seu primeiro romance, é um convite ao ilimitado mundo da experimentação narrativa, com pitadas de pessimismo e degradação. Nesse sentido, salta aos olhos a aproximação do romance com os filmes do Cinema Marginal, estética cinematográfica que se iniciou no final dos anos 1960 e que compartilhou com a obra agrippineana o contexto da ditadura militar. Dessa verificação inicial, surge este trabalho, que tem como objetivo analisar comparativamente *Lugar Público* e a estética do Cinema Marginal, nos termos propostos principalmente por Ramos (1987). Nossas perguntas fundamentais são: existiu uma estética marginal antes do Cinema Marginal? Foi *Lugar Público* um exemplo dessa estética?

Para responder a essa pergunta, foi realizada pesquisa de cunho bibliográfico e analítico, com o estudo de textos literários e cinematográficos. Nesse sentido, os seguintes princípios embasam nosso estudo.

Primeiramente, seguindo a tendência dos estudos atuais entre artes, partimos de uma concepção que entre elas não há hierarquização, isto é, compreendemos que as diversas manifestações artísticas estão em pé de igualdade. Isso garante, por exemplo, que não façamos avaliações de arte maior ou arte menor, preconceito muito comum na relação entre literatura e cinema. Tal concepção está fundamentada em toda uma linha de pesquisas atuais sobre o diálogo entre essas manifestações artísticas, com os trabalhos importantes de estudiosos como Robert Stam e Ismail Xavier, para citar apenas dois exemplos.

Ademais, entendemos ser necessário, na análise dos textos literário e cinematográfico, uma leitura que privilegie o elemento textual, avaliando seus aspectos formais e conteudísticos e, especialmente, o cruzamento entre esses dois âmbitos da obra. Todavia, é importante ressaltar que essa leitura, atenta e próxima ao texto, também considera seus contextos de produção e leitura. Assim, entendemos, na esteira de estudiosos como Candido (2006) e Xavier (2012), que os elementos formais, sejam da obra literária ou da obra cinematográfica, são também elementos sociais, políticos, que não podem ser apartados da história.

Especificamente no que se refere à análise dos filmes, faz-se necessário pontuarmos que nossa avaliação foi feita levando-se em consideração todos os

elementos da obra cinematográfica, dando atenção não só à imagem em movimento mas também aos aspectos sonoros da obra. Isso foi feito, particularmente, devido à relevância (intencional ou não) do som nas produções do Cinema Marginal, aspecto encarado pelos seus realizadores não como uma complementação do visual, mas sim como mais uma camada de sentido. Essa atenção também acontece por causa da problemática apontada por Sousa (2016), segundo a qual os estudos sobre o ciclo marginal têm dado ênfase maior à análise da imagem, deixando de lado uma série de sentidos oriundos do trabalho sonoro.

Dessa forma, como analisamos um movimento artístico, nosso entendimento é que, dentro de cada agrupamento estético, há generalidades e especificidades. Logo, não podemos entender todos os seus produtos culturais como se fossem unívocos, baseando-se apenas nas ditas características do grupo, mas sim entendendo que há tensões e disputas, o que exige por parte do analista uma compreensão profunda de cada obra.

Com relação às obras que serão analisadas, utilizamos a segunda e última edição de *Lugar Público*, publicada pela Editora Papagaio em 2004. No que se refere ao Cinema Marginal, para dar base à nossa investigação, optamos por analisar os principais filmes do movimento, obras essas indicadas por Ramos (1987) em um dos principais estudos sobre o movimento. Nossa base teórica sobre o grupo incluiu produções escritas e audiovisuais, tanto da época quanto de trabalhos mais recentes, utilizando-se de palavras-chave como “Cinema Marginal”, mas também de variações como “Boca do Lixo”, “Udigrudi”, “Cinema de Invenção”, termos sugeridos Ferreira (2016).

A comparação entre a obra e a estética marginal se realizou, é importante frisar, em termos artísticos. Dessa forma, foi feito o cotejamento de características comuns ao romance e ao movimento em tela, com exemplos textuais do livro e de filmes representativos da estética em análise. A enumeração das características relevantes para a análise se deu a partir de bibliografia teórica, crítica e historiográfica específica sobre o Cinema Marginal, mas também a partir da análise de filmes do grupo. Como consequência, construímos uma reflexão mais centrada nos textos e mais próxima da realidade das obras, trazendo contribuições para a intersecção entre Estudos Literários e Cinematográficos, para a Literatura Comparada, para os estudos do Cinema Marginal e para os estudos da obra de José Agrippino.

Para os estudos entre Cinema e Literatura, nosso trabalho possibilitou a construção de uma sintetização de abordagens possíveis no estudo entre as duas artes. Além disso, revelou a importância de uma Abordagem Estética, que pode revelar interligações entre obras e correntes artísticas oriundas de tempos e grupos distintos. Isso mostra, também, a relevância desta análise para os estudos de Literatura Comparada, muitas vezes focados somente em uma aproximação explícita e direta entre obras, esquecendo das diversas possibilidades de ligações implícitas entre os textos.

Para os estudos do Cinema Marginal, nosso trabalho tem a importância de aproximar o movimento da literatura, explorando um caminho ainda pouco levado em consideração pelos pesquisadores da área.

Para os estudos sobre a obra de José Agrippino de Paula, por fim, nossa pesquisa é pertinente, primeiramente, por dar atenção a *Lugar Público*, romance preterido por *PanAmérica* no âmbito dos estudos agrippinianos. Além disso, o trabalho tem a relevância de aproximar a produção literária de Agrippino das ideias cinematográficas do período. Nesse sentido, entendemos que qualquer análise da obra do multiartista é melhor realizada quando compreendida no conjunto de seu projeto artístico, o que necessita de uma reflexão interdisciplinar. (MORAES, 2011; UCHÔA, 2015).

Nas palavras de Moraes (2011):

Era necessário enxergar as experiências de Agrippino nos mais diversos meios como uma prática unificada (e ao mesmo tempo plural), um conjunto de intervenções no cenário artístico que configurava menos um apanhado de obras independentes e mais uma *postura*, uma *intervenção*, algo próximo da maneira como muitos artistas conceituais “contemporâneos” entendiam sua produção. (MORAES, 2011, p.10-11, grifos do autor).

Findada esta apresentação inicial, com relação à estrutura deste trabalho, temos a seguinte organização:

No primeiro capítulo, discutimos as relações entre literatura e cinema e suas diversas possibilidades de aproximação.

No segundo capítulo, exploramos o universo estético e político da década de 1960 e, em especial, do Cinema Marginal, com suas características, autores e obras de destaque.

No terceiro capítulo, analisamos *Lugar Público* a partir das características da Estética Marginal apontadas no capítulo anterior.

Por fim, nas Considerações Finais, trazemos as conclusões da aproximação entre a obra e a estética em análise.

2 LITERATURA E CINEMA: FORMAS DE APROXIMAÇÃO

A história dos estudos literários é permeada por um constante diálogo com outras artes e outros campos do saber. Mesmo que, em tendências críticas como o Formalismo Russo, haja uma atenção à especificidade do literário, a maior parte das abordagens críticas e dos movimentos literários possuem uma aproximação constante com outras linguagens artísticas e com outros saberes. No Brasil, dois exemplos são interessantes: o Barroco, com suas manifestações na poesia, na arquitetura e na escultura, e o Romantismo, cujos autores tinham grande interesse no diálogo entre a Literatura e a História, especialmente na construção de um ideário nacional, sendo o indígena um dos personagens privilegiados das obras românticas.

Na grande área dos estudos literários, a Literatura Comparada teve um papel de destaque ao propor muitas inovações teóricas que contribuíram para o entendimento das inter-relações entre os textos. Como indica Carvalhal (1986), essas relações, inicialmente, eram permeadas pela noção de “influência”, que dava ao texto segundo uma carga de devedor do texto primeiro. No entanto, noções como “polifonia” (BAKHTIN, 2022) e “intertextualidade” (KRISTEVA, 2005) abriram caminho para um entendimento mais complexo e menos negativo nesse relacionamento, o que foi ampliado não só para o debate literário, mas também para o debate interartes.

Da mesma forma, como nos lembra Stam (2019), um dos intelectuais mais respeitados no campo de pesquisa entre cinema e outras artes, os estudos cinematográficos, ao longo de seu desenvolvimento, têm mantido contato constante com outras áreas, especialmente com a literatura e os estudos literários.

De fato, de muitas maneiras, os Estudos Cinematográficos têm operado historicamente em conjunto com os Estudos Literários. Primeiro, muitos dos pioneiros dos Estudos Cinematográficos [...] foram formados em Literatura Inglesa, Línguas Românicas e Literatura Comparada. [...] Em segundo lugar, muitos dos conceitos axiomáticos do campo - autoria, gênero, realismo, intertextualidade, cânone - foram extraídos dos Estudos Literários. [...] Terceiro, a indagação ontológica fundadora da disciplina - resumida no título de Andre Bazin: *O que é Cinema?* - foi uma reviravolta remediada na mesma questão teórica colocada décadas antes pelos formalistas russos em relação à literatura [...]. Quarto, os dois campos geralmente compartilham as mesmas tendências teóricas e *maîtres à penser*, por sua vez absorvendo, remodelando e extrapolando as tendências teóricas que

afetam as humanidades em geral [...]”. (STAM, 2019, p.58, tradução nossa)³

Em tal contexto, os estudos sobre literatura e cinema no Brasil têm florescido nas últimas décadas utilizando-se de diversas concepções teóricas oriundas de disciplinas como Narratologia, Tradução, Semiótica, Literatura Comparada, dentre outras. Como fruto dessa intensificação e de um apelo imagético mais presente na sociedade contemporânea, o que Fridman (1999) nomeia de sociedade da imagem, é cada vez mais comum, em trabalhos acadêmicos como dissertações e teses, a copresença do texto escrito e do texto imagético (seja ele cinema, performance, pintura, etc). E, mesmo em trabalhos focados no estritamente escrito, é frequente o uso da imagem em suas diversas possibilidades.

Embora a relação entre as duas artes seja histórica e consolidada, tendo a arte cinematográfica desde seu nascimento bases na narrativa literária, verificam-se ainda muitos estereótipos na compreensão da natureza desse diálogo. Dessa forma, falar dessas artes, muitas vezes, é ser questionado pelas mesmas perguntas e afirmações de sempre, como a de que “o livro é melhor que o filme” ou de que “o cinema não consegue expressar o poder da literatura”, além do pensamento unificante que coloca apenas a adaptação nessa interseção, tanto pelo senso comum quanto, em alguns momentos, por próprios estudiosos da área de literatura.

2.1. No princípio, era a adaptação

Ao longo da história do cinema, foi constante seu diálogo com outras artes: cinema e teatro, cinema e música, cinema e pintura, etc. O próprio nascimento do cinema, segundo Bazin (2018), está relacionado à literatura popular e ao teatro de bonecos. Nesse sentido, nos primórdios do cinema, o cinema mudo era exibido com o acompanhamento de musicistas, como pianistas ou até mesmo com uma orquestra. No entanto, no século XX, alguns cineastas demonstravam certa

³ Do original: “Indeed, in many ways, Cinema Studies has historically operated in tandem with Literary Studies. First, many of the pioneers of Cinema Studies [...] were trained in English Literature, Romance Languages, and Comparative Literature. [...] Second, many of the field’s axiomatic concepts - authorship, genre, realism, intertextuality, the canon - were drawn from Literary Studies. [...] Third, the founding ontological query of the discipline - summed up in Andre Bazin’s title: *What is Cinema?* - was a remediated twist on the same theoretical question posed decades earlier by the Russian Formalists in relation to literature [...]. Fourth, the two fields have generally shared the same theoretical trends and *maîtres a penser*, by turns absorbing, reshaping, and extrapolating the theoretical trends affecting the humanities in general [...]” (STAM, 2019, p.58).

insatisfação com essa espécie de dependência da arte cinematográfica em relação a outros meios de expressão artística.

Lutando contra essa dependência, cineastas soviéticos do período, dentre eles Dziga Vertov, buscaram teorizar e produzir filmes que fossem especificamente e somente cinematográficos, se isso é possível existir. O cineasta citado, no manifesto *NÓS*, publicado em 1922, opunha-se à presença da literatura, da música e do teatro nos filmes. Em um trecho do texto, ele escreve o seguinte: “NÓS declaramos que os velhos filmes romanceados e teatrais têm lepra. - Afastem-se deles! - Não os olhem! - Perigo de morte! - Contagiosos!” (VERTOV, 2021, p.201).

Em outro trecho, ele indica os intrusos do cinema, o foco de sua crítica:

NÓS depuramos o cinema dos kinoks dos intrusos: música, literatura e teatro. Nós buscamos apenas o nosso ritmo próprio, sem roubá-lo de quem quer que seja, apenas encontrando-o, reconhecendo-o nos movimentos das coisas. (VERTOV, 2021, p.202).

Com isso, Vertov e seu grupo buscavam a construção de um cinema-cinema⁴, ou seja, um cinema que fosse somente cinematográfico e captasse o ritmo da vida moderna, contexto diferente daquele em que as artes mais antigas se iniciaram. A título de comparação, o cinematógrafo é um artifício do século XIX, tendo os Irmãos Lumière como seus inventores; a literatura, o teatro e a música, pelo contrário, têm seu nascimento ligado ao próprio nascimento da humanidade.⁵ Isso demonstra uma reflexão interessante de Vertov que alia a produção e a recepção de cada arte ao seu contexto social.

Assim, ao pensarmos a formulação de Vertov sobre o cinema, não é demais lembrar o que Andre Bazin dizia sobre a dicotomia entre arte jovem e antiga. Para o ensaísta, “O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história.” (BAZIN, 2018, p.125).

Nesse sentido, a reflexão de Vertov se faz interessante, mas esse afastamento (ou anulação) do contato com outras possibilidades artísticas poderia impactar no próprio desenvolvimento do cinema, o que não aconteceu, porque esse

⁴ É interessante como a construção de um possível “cinema-cinema” também apareceu no início do Cinema Novo brasileiro. Diz-nos Glauber Rocha sobre esse momento inicial do movimento: “[...] Quando Miguel Borges fez um manifesto disse que nós queríamos um *cinema-cinema*. [...] Deu em briga e o movimento do *cinema-cinema* entrou pelos canos, com muito romantismo.” (ROCHA, 2004, p.50-1).

⁵ Aumont (2008) faz uma distinção importante: a invenção do cinematógrafo e a invenção do cinema não são a mesma coisa. Embora o senso comum tenda a igualar as duas ações, o estudioso francês pontua que, no primeiro caso, temos a invenção de uma técnica, ao passo que, no segundo, temos a invenção de uma arte.

possível “cinema puro”, isto é, um cinema isolado das outras artes, como definiu o próprio Bazin, nunca existiu.

Dessa forma, no decorrer dos anos, tornaram-se inviáveis as tentativas de eliminar os contatos entre o cinema e as outras artes. Isso acontece porque há uma natural aproximação entre artistas de campos variados, mas que compartilham questões por estarem no mesmo momento histórico. A literatura moderna, por exemplo, se apropriou com certa frequência de traços da linguagem cinematográfica.

No caso da literatura brasileira, é inegável a presença de uma escrita cinematográfica entre os modernistas, em especial na de Oswald de Andrade. Embebido pelo espírito moderno e pelas ideias futuristas, o escritor trouxe o cinema para dentro de sua literatura. Como afirma Campos (1999),

Uma vez que a ideia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental de Oswald dos anos 20, com a sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa sequência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo nas primeiras décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido à maneira eisensteiniana. (CAMPOS, 1999, p.29-30).

Da mesma maneira, o cinema brasileiro moderno, em especial o Cinema Novo, manteve um diálogo profundo com a tradição literária brasileira. *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, são obras frequentemente indicados pelos diretores cinemanovistas como fundamentais para sua formação artística e social por explorarem o Brasil profundo e suas contradições, assim como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e outros diretores cinemanovistas fizeram.

Nos dias atuais, no entanto, quando literatura e cinema são objetos de reflexão, é difícil não haver opiniões em que o cinema é rebaixado, avaliado negativamente em relação à literatura. As adaptações cinematográficas de textos literários, nesse sentido, são alvos frequentes de leitores, críticos e autores que enxergam a literatura como arte superior ao cinema.

Ao tratar dessa questão, Stam (2006) aponta que a relação entre texto cinematográfico e texto literário sempre é perpassada por preconceito, sendo o primeiro avaliado como menor, ao passo que o segundo é avaliado como mais

importante. Nesse processo, há a construção de uma hierarquia entre as artes, que preconiza uma relação de superioridade entre elas. Nas palavras do estudioso norte-americano,

A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. (STAM, 2006, p.19).

Dessa forma, segundo o analista, o cinema carrega o peso de nunca ser considerado tendo o mesmo grau de importância da literatura. Sob o manto de subsidiária da empresa literária, deve-lhe satisfações com relação a qualquer modificação feita em relação à obra literária. Uma das faces desse pensamento, sem dúvidas, é o entendimento do cinema como um prolongamento da literatura, porém com menos poder de construção simbólica e reflexiva. Segundo o ponto de vista, a adaptação é compreendida como uma incompletude sempre à sombra de uma obra supostamente original. Xavier (2003) utiliza uma metáfora interessante nessa relação. A literatura, nesse sentido, é vista como um gabarito que o cinema deve completar passo a passo seguindo as possíveis recomendações da narrativa literária. No final, o filme torna-se apenas uma eterna tentativa de se igualar à literatura.

Ao tratar da adaptação cinematográfica no contexto brasileiro, Müller (2011) aponta que as mesmas visões hierarquizantes se apresentam:

“[...] No Brasil, filmes adaptados como *Vidas Secas*, *Macunaíma*, e *A hora da estrela*, e, mais recentemente, *Lavoura Arcaica* e *Cidade de Deus*, geraram uma vasta bibliografia de livros, artigos, teses e dissertações, que, no mais das vezes, seguem o caminho unidirecional, levando não raro a conclusões valorativas do tipo: “o filme é bom, mas o livro é muito melhor.” (MÜLLER, 2013, p.8).

Como podemos observar, essa percepção dicotômica entre possíveis artes altas e baixas se aplica à relação entre literatura e cinema em geral, mas especialmente às adaptações, que são o maior foco de crítica dos leitores não especialistas. Em muitos casos, esses indivíduos, tomado de um sentimento de paixão pelo texto literário adaptado, exigem que o filme seja sua simples cópia, seu gabarito, desconsiderando assim todos os elementos diversos das duas artes.

Tentando explicar a questão, Stam (2006) indica algumas raízes do problema. A citação trata da possível inferioridade da adaptação, mas carrega em seus elementos também a possível inferioridade do cinema. Nesse sentido, apesar de sua extensão, vale a pena ser lida devido a suas sugestões mais que instigadoras.

O senso intuitivo da inferioridade da adaptação deriva, eu especularia, de uma constelação de preconceitos primordiais. Em outros textos eu resumi esses preconceitos nos seguintes termos: 1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo da aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 5) [sic] anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) (sic) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”). (STAM, 2006, p.20-21).

Da análise do trecho, depreendemos que as causas para o problema, segundo o pesquisador, são de diversas origens: históricas, ideológicas, religiosas, etc. Mais de uma década depois, Stam (2019) amplia o debate, inserindo uma sétima causa para o pensamento que rebaixa o cinema em relação à literatura: um preconceito de classe. Segundo suas palavras,

O cinema, talvez inconscientemente, é visto como degradado pela companhia que mantém – o grande público de massa popular sujo, e com suas origens de classe baixa em espetáculos “vulgares” como espetáculos de feira e carnavais. (STAM, 2019, p.66, tradução nossa)⁶.

A popularização do cinema como causa para sua desvalorização é um aspecto a ser problematizado. Por um lado, de fato, o início da arte cinematográfica está ligado à presença das massas populares, o que reafirma o posicionamento do pesquisador. Nesse momento inicial, o cinema era considerado como uma atração de feira e teve de se distanciar dessa alcunha para ser considerado arte. (AUMONT, 2008).

⁶ Do original: “The cinema, perhaps unconsciously, is seen as degraded by the company it keeps - the great unwashed popular mass audience, and with its lower-class origins in “vulgar” spectacles like sideshows and carnivals”. (STAM, 2019, p.66).

No entanto, com o seu desenvolvimento e o desaparecimento dos cinemas de rua, houve um processo de elitização do acesso à arte cinematográfica. Com isso, nos dias de hoje, os cinemas estão concentrados em lugares distantes das periferias e, principalmente, dentro de shoppings centers. Como consequência, o grande público precisa pagar altos preços pelos ingressos e deslocar-se por grandes distâncias, o que torna o acesso às salas de exibição inacessível.

Porém, quando comparado à literatura, o cinema ainda tem uma quantidade de consumidores mais expressiva, especialmente devido à sua presença no mundo virtual. Por esse lado, o comentário de Stam (2019) permanece relevante, porque mostra uma concepção de alta arte como arte para a alta sociedade. No entanto, desqualificar o cinema por causa de sua popularização beira o deplorável, tendo-se em vista a necessidade extrema de democratização da cultura, direito fundamental restrito a poucos na maioria dos países. Ampliando a discussão proposta para a história das artes, pelo menos no Ocidente, o pensamento do autor tem fundamento, porque em geral o acesso à arte (e, em especial, à literatura) sempre esteve disponível apenas para um seleto grupo de intelectuais.

Todavia, ao contrário do que esse pensamento conservador reforça, a massificação do cinema traz ganhos, não só para o cinema, mas também para a própria literatura. Nesse sentido, democratizando a arte cinematográfica, o processo democratiza a cultura e contribui para uma “partilha do sensível” nos termos de Rancière (2009).

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. (RANCIÈRE, 2009, p.15).

Dessa forma, dá espaço, na estética, para as massas populares. Como consequência dessa “partilha democrática do sensível”, o trabalhador torna-se um ser duplo: “[...] Ela tira o artesão do “seu” lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o “tempo” de estar nas discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante.” (RANCIÈRE, 2009, 65).

Corroborando com as reflexões, Bazin (2018) aponta que

O cinema impõe-se, com efeito, como a única arte popular numa época em que o próprio teatro, arte social por excelência, só chega a uma minoria privilegiada da cultura ou do dinheiro. Talvez os últimos vinte anos do cinematógrafo contem em sua história como cinco séculos em literatura: é

pouco para uma arte, muito para nosso senso crítico. (BAZIN, 2018, p.125).

Mesmo se tratando de um ensaio escrito há décadas, a afirmação do intelectual francês mantém-se em consonância com a realidade atual. Dessa forma, a literatura, o teatro e outras manifestações artísticas não conseguem chegar ao dia a dia da população em geral. A própria localização dos espaços de fruição da cultura são geograficamente excludentes, muitas vezes localizados nos centros de poder econômicos das cidades. O cinema, no entanto, vai no caminho inverso, em especial após o fenômeno das plataformas de *streaming*, porque ganhou presença maior na realidade diária das pessoas de diferentes extratos sociais, embora muitos cidadãos ainda permaneçam excluídos.

Concordando com esse novo fenômeno que envolve o cinema na contemporaneidade, Gualda (2010) afirma que:

Da mesma maneira que a literatura foi a expressão artística de maior repercussão nos séculos XIX e XX, o cinema desponta hoje como a mais unificante das artes, aquela que agrega o maior número de interessados. (GUALDA, 2010, p.202).

Se fizermos um paralelo entre o passado e o presente, o público leitor do século XIX esperava o mais novo capítulo de uma obra do folhetim de sua preferência enquanto o público leitor e espectador contemporâneo espera pelo mais novo capítulo da série de sua preferência, por remakes de filmes clássicos, spin off, etc. As redes sociais, nesse sentido, exploram cada vez mais a imagem em movimento, deixando à margem a letra e a imagem estática, apesar de elas ainda terem um apelo popular considerável. Nesse sentido, um exemplo importante foi a opção do Instagram em investir cada vez mais em *reels*, o que indica o entendimento da rede de que seu consumidor prefere um vídeo curto de 30 segundos a uma imagem estática.⁷

Como consequência do impacto expressivo do cinema sobre a realidade do leitor/espectador contemporâneo, há um duplo resultado em relação à literatura. Por um lado, o texto literário, sem os recursos da mídia audiovisual, torna-se maçante para esse consumidor atual. Por outro lado, há um ganho para a literatura quando as obras cinematográficas trazem uma adaptação literária às telas, ou quando elas dialogam, mesmo que indiretamente, com uma obra literária. Com isso,

⁷ Disponível em:

<https://olhardigital.com.br/2021/12/29/internet-e-redes-sociais/instagram-vai-investir-mais-em-videos-e-se-concentrar-no-reels-em-2022/>. Acesso em: 24/03/2023.

há a projeção da obra literária em quantidades que somente após muitas décadas de comercialização ela conseguiria receber. Nesse sentido, as “reescrituras” (LEFEVERE, 2007) têm um papel fundamental na sociedade ao ampliar o acesso à literatura entre os leitores não-profissionais (aqueles que não são professores, pesquisadores ou estudantes de Literatura). Apresentando seu livro, Lefevere (2007) expõe a importância das reescrituras:

Este livro lida com os intermediários, homens e mulheres que não escrevem literatura, mas a reescrevem. Isso é importante porque *eles são, no presente, co-responsáveis, em igual ou maior proporção que os escritores, pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre leitores não-profissionais*, que constituem a grande maioria dos leitores em nossa cultura globalizada. (LEFEVERE, 2007, p. 13, grifo nosso).

Com isso, é inegável a importância das adaptações para o campo da literatura em termos de comercialização de livros e de iniciação de novos leitores. Especialmente no contexto atual, o acesso à leitura literária está perdendo espaço para as redes sociais, objetos do mundo virtual projetados por profissionais de diversas áreas com a finalidade de manter seus espectadores pelo máximo de tempo. (TOKARNIA, 2020).

Com uma massa de consumidores exclusivos dos objetos visuais-virtuais, a adaptação fílmica pode ser a porta de acesso ao texto literário de indivíduos que, em geral, tiveram pouco contato com a literatura. Nesse sentido, dois casos são representativos.

Em 2017, o romance *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood, foi o livro mais lido do verão norte-americano, segundo reportagem do *O Globo*.⁸ O curioso é observar que o livro não foi lançado em 2017 ou em 2016, como se poderia imaginar, mas sim em 1985. A explosão de leituras aconteceu justamente porque nesse período houve o lançamento da série de mesmo título, dos diretores Reed Morano, Mike Barker, Kate Dennis, Floria Sigismundi e Kari Skogland, com sucesso visto até os dias de hoje.

Anteriormente, tivemos, também, os fenômenos de best-sellers como *Harry Potter*, em que, mesmo o livro já tendo um grande público, o cinema ampliou ainda mais o público influenciado pela narrativa, tornando-a uma febre especialmente entre os leitores jovens.

⁸ Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/the-handmaids-tale-foi-livro-de-ficcao-mais-lido-da-amazon-dur-ante-verao-americano-21844044>. Acesso em: 27/11/2022.

Como podemos observar por meio desses exemplos, o cinema trouxe e traz valiosas contribuições à literatura na medida em que auxilia na formação de leitores e na circulação de obras literárias em outros sistemas de linguagem. Por outro lado, em termos de criação literária, é de comum entendimento entre estudiosos da área que a literatura moderna é tributária do cinema. Assim, muitas das inovações em obras modernas provêm de seu diálogo com a linguagem cinematográfica.

Silva (2007) nos traz um exemplo valioso desse empréstimo. Em *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, há uma constante utilização de recursos narrativos provenientes da linguagem cinematográfica, como *flashback*, *close-up*, corte e montagem. Mesmo assim, como indica o pesquisador, a escritora inglesa foi uma voz crítica ao cinema, desaprovando uma aproximação entre as duas artes.

No texto “The cinema”, ela aponta como desastrosa e não natural a aliança entre a letra e a imagem em movimento. Para fundamentar sua argumentação, aponta que no cinema “[...] Um beijo é amor. Uma cadeira quebrada é ciúme. Um sorriso é felicidade. A morte é um carro fúnebre.”⁹ (WOOLF, 2008, p.206, tradução nossa). Dessa forma, sugere que nos filmes haveria uma espécie de simplificação de sentimentos, ou seja, eles eram diminuídos a atos banais como os citados. Woolf parece entender a arte cinematográfica como uma arte ainda rudimentar, desprovida de uma linguagem conotativa e de outras possibilidades de significação artística. A escritora compreende, assim, o cinema como tendo uma linguagem simplesmente objetiva. No entanto, quem não se lembra, por exemplo, da metáfora criada na cena do filme *A greve* (1925), de Serguei Eisenstein, na qual os trabalhadores são comparados ao gado sendo abatido? O próprio conceito de “Cinema de poesia”, de Pier Paolo Pasolini (1982), fundamenta o entendimento do cinema como uma arte que rompe com o significado simples e cotidiano, dando camadas de significação mais complexas a suas cenas.

Avaliados comparativamente, os intercâmbios entre literatura e cinema são considerados de formas diferentes dependendo de quem seja o agente do processo. Ao contrário do que acontece com o cinema, quando a literatura incorpora em sua estrutura algum elemento considerado como pertencente à arte cinematográfica, a linguagem da crítica é diferente, não culpabilizando ou

⁹ Do original: “[...] A kiss is love. A smashed chair is jealousy. A grin is happiness. Death is a hearse”. (WOOLF, 2008, p.206).

menosprezando a literatura, mas entendendo o processo como positivo. Como já indicamos, a compreensão de que a literatura moderna possui uma de suas bases no cinema é tida como positiva por teóricos, críticos e historiadores da literatura. Isso é visto como algo que contribuiu na complexificação das narrativas literárias e na sua aproximação com a sociedade moderna, permeada por novas questões. Concordando com esse pensamento, Bazin (2018) escreve que

Se a crítica deplora frequentemente os empréstimos que o cinema faz à literatura, a existência da influência inversa é geralmente tida tanto por legítima quanto por evidente. É quase um lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo, e particularmente o romance americano, sofreu influência do cinema. (BAZIN, 2018, p.130).

Embora possamos criticar o conceito de influência, utilizado por Bazin e visto com muitas ressalvas nos estudos comparatistas, seu argumento continua válido. Dessa forma, é evidente que, no entrelaçamento entre as duas linguagens artísticas, o cinema é desvalorizado, mesmo quando contribui com a literatura, seja na sua divulgação ou na própria complexificação da forma literária. O problema pode ser observado na linguagem das análises que, na maioria das vezes, tem o objetivo de mostrar como o filme não conseguiu trazer para o espectador todo o impacto da obra literária. Apesar de um pensamento criticado desde muitas décadas, ele ainda persiste no mundo contemporâneo.

Em um portal de resenhas popularmente conhecido na internet, são frequentes os textos com esse tipo de reflexão. Na resenha do filme *Por lugares incríveis* (2020), de Brett Haley, a analista, ao comparar a obra cinematográfica ao texto literário adaptado, insiste em frases que rebaixam o longa, mesmo ele sendo uma obra diferente, com sua autonomia estética própria, e possuindo recursos diversos da narrativa literária. Em certo momento do texto, é dito que “O filme não retrata de maneira fidedigna todas as questões acerca da existência de Finch” (JESUS, 2020), como se o filme tivesse que obrigatoriamente seguir, passo a passo, parágrafo a parágrafo, todos os elementos da obra literária, descaracterizando sua natureza específica de obra de arte audiovisual. Julgando o filme por suas opções estéticas, a crítica avalia sarcasticamente: “A desculpa é sempre a mesma: Não cabe tudo no roteiro!” (JESUS, 2020).

Para que não haja o entendimento de que esse seja apenas um caso isolado, trazemos outro exemplo para discussão. Nele, identificamos a mesma pretensão de igualar cinema e literatura, filme e livro, como se suas possibilidades

estéticas fossem as mesmas. Discorrendo sobre o filme *O jantar* (2017), Oren Moverman, o analista, após explicar a trama central das obras cinematográfica e literária, conclui que o longa metragem em análise não captou a essência do texto literário, como se isso fosse uma obrigação do diretor. Por fim, faz uma recomendação aos próximos filmes relacionados a obras do autor que paira ao cúmulo do desrespeito aos cineastas, livres que são para construir suas obras com total liberdade estética: “Agora, é torcer para que novas adaptações de livros de Herman Koch tenham mais respeito com o original e saibam levar a trama.” (MANS, 2017).

Nessa pretensa busca da fidelidade ao texto de origem, podemos identificar a concepção de uma pureza original que somente o literário teria. Assim, de acordo com o pensamento, a adaptação sempre é vista como devedora e dependente do texto primeiro, pois é lá (e somente lá) que encontramos o original, que, no entanto, inexistente.

Todavia, a própria concepção de “originalidade” já foi repensada e discutida por outros vieses nos estudos comparatistas atuais. Em princípio, como afirma Nitrini (2015), havia uma concepção absoluta de original: aquilo que foi “imaginado sem modelo”, ou seja, aquilo que viria do zero, o início. Porém, na atualidade, a avaliação de uma obra por sua possível originalidade absoluta não se sustenta, tendo-se em vista que tudo já provém de alguma fonte, mesmo que essas referências sejam mínimas ou mesmo desconhecidas. Parodiando o paradigma do químico Antoine-Laurent de Lavoisier, temos que, na literatura (e poderíamos dizer mais amplamente: nas artes), nada se cria, nada se perde, tudo se transforma. Nesse sentido, os estudos sobre intertextualidade - ou transtextualidade, se utilizarmos a terminologia de Gérard Genette (2010) - indicam que o novo, o realmente novo, sem nenhuma relação com outro texto existente, é inexistente na contemporaneidade, porque o texto é um conjunto de outros textos e de leituras realizadas de outros textos, o que inviabiliza uma concepção única e exclusivista da construção textual.

Dessa forma, nos Estudos Literários atuais, é amplamente utilizado o conceito de original como aquilo “que tem sua marca própria”. Ou seja, uma concepção relativa do termo original, o que abre espaço para a valorização da adaptação. Com isso, ela deixa de ser desvalorizada por não possuir uma pretensa originalidade absoluta e alcança uma valorização pelo entendimento de que sua

originalidade pode advir de uma transformação, recriação, transcrição do que, em princípio, seria de outrem.

Nesse movimento entre dialogar com o outro, mas não o copiar, é interessante a citação de Valéry (1960) sobre a distinção entre a originalidade e o plágio:

Plagiário é aquele que digeriu mal a substância dos outros: torna seus pedaços reconhecíveis. A originalidade, caso de estômago. Não há escritores *originais*, pois aqueles que merecem este nome são desconhecidos; e mesmo irreconhecíveis. Mas existem aqueles que aparentam sê-lo. (VALÉRY, 1960, p. 677 apud NITRINI, 2015, p. 135).

Dessa maneira, a originalidade não está em ser algo completamente novo, mas, a partir dos pedaços de outros, construir uma obra nova. É impossível, a partir dessa ideia, não lembrarmos da antropofagia de Oswald de Andrade. Em seu *Manifesto Antropófago*, o modernista nos diz que “Só me interessa o que não é meu. *Lei do homem. Lei do antropófago.*” (ANDRADE, 1978, p.13).

Isso indica sua falta de interesse pelo que possivelmente seria o original em termos absolutos, aquilo nunca explorado, que de fato não existe. Em sua perspectiva antropofágica, o que interessa é a absorção do outro em um aspecto que lhe interesse. Da mesma forma, uma nova concepção sobre a adaptação cinematográfica sugere muito mais um trabalho antropofágico, ou seja, de absorver no outro o que lhe pode interessar, do que uma tentativa de cópia ou de roubo da ideia alheia.

Logo, a originalidade não está *a priori* em tratar de algo nunca representado, mas sim de olhar para aquilo a partir de uma perspectiva diferente, ou com um modo de narrar novo. Dessa forma, a adaptação, mesmo que não ofereça o tema inicial, pode oferecer um olhar diferenciado sobre o que já foi tratado pela primeira vez em outro texto.

Se adotarmos essa ideia no campo da ficção, podemos lembrar do escritor Jorge Luis Borges, que tratou de forma instigante a questão. Em “Pierre Menard, autor do Quixote”, Borges apresenta o personagem com mesmo nome do título, que é fascinado pelo *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Por sua admiração, ele resolve escrever novamente o Quixote utilizando-se das mesmas palavras de Cervantes, letra por letra. O seu Quixote, assim, é textualmente igual ao do escritor espanhol, mas escrito no início do século XX. Como consequência,

depois de escrito, mesmo sendo igual, torna-se diferente, porque ler *Dom Quixote* no século XVII é diferente de lê-lo no século XX: sua linguagem no século XVII era a língua corrente, mas o mesmo espanhol no século XX torna-se um espanhol arcaico; escolher as armas na disputa entre as armas ou as letras era viável a Cervantes, pois ele era um velho militar, mas a Menard, homem de letras, torna-se no mínimo estranho.

Por meio de sua instigante criação, o escritor argentino nos mostra que a concepção de originalidade e de fidelidade é mais profunda do que imaginamos. Copiar, fazer igual, para a maioria das pessoas, é ser fiel; no entanto, como lemos em seu texto, o mesmo, em um contexto diferente, torna-se outro. E, no caso de uma adaptação, mesmo que o filme queira ser igual ao livro, ele já é outro, produtor de significação própria.

Como discutimos, o próprio desenvolvimento dos estudos de Literatura Comparada deu um ar novo à ideia de originalidade, mas também à própria concepção de comparação. No início de seus estudos, ela estava muito ligada a uma aproximação direta entre textos, deixando de lado aproximações mais livres e implícitas entre obras, autores, campos do saber, etc, conforme reforça Müller (2013).

Duas matrizes ou rupturas epistemológicas desenvolvidas no próprio âmbito das Letras questionam esse comparatismo pueril: de um lado, o desenvolvimento de metodologias complexas na teoria da literatura comparada, que há muito deixou de meramente comparar obras de diferentes idiomas, e passou, muito mais, a dialogar com os estudos culturais, com outras áreas do conhecimento, criando abordagens inovadoras de estudos de obras literárias sem o necessário “comparatismo” desta com aquela obra. Por outro lado, os estudos de tradução, ao questionarem noções como “original” ou “fidelidade”, criaram metodologias interessantes de estudo da obra traduzida, e do próprio fenômeno da tradução, a partir de reflexões psicanalíticas e filosóficas. (MÜLLER, 2013, p.9).

Como resultado dessa problematização, compreendemos que o lugar da adaptação nos estudos literários e fílmicos, atualmente, está embasado em uma teoria bastante consolidada, em que sua independência estética é preservada em relação a outras obras. Portanto, a adaptação cinematográfica, longe de ser uma “vulgarização”, “deformação”, “incompletude” em relação a uma obra literária, mostra-se como um texto novo, que, com isso, possui escolhas, contextos e ideologias próprias.

No entanto, apesar de sua relevância para os estudos de Literatura Comparada, é importante ressaltar que o estudo da adaptação é apenas um caminho nesse vasto mundo que interliga a literatura e o cinema, a palavra e a imagem em movimento. Para o propósito desta pesquisa, escolhemos outro caminho para esta dissertação, que foi o de relacionar uma obra literária a uma estética cinematográfica. Apesar de seu aspecto incomum, essa abordagem pode trazer frutos interessantes para os estudos entre mídias. Nossa opção, assim, caminha justamente com esse novo entendimento de comparatismo, em que as aproximações entre os textos exploram questões muitas vezes escondidas, implícitas ou subaproveitadas.

2.2. Um desvio em relação à adaptação

Um dos grandes méritos dos estudos de adaptação foi evidenciar o diálogo profundo e histórico entre as artes, especialmente entre a literatura e o cinema, criando uma área de estudos das mais proficuas na contemporaneidade. No início do século XX, a tendência de investigação das artes era sua especificação e, conseqüentemente, seu afastamento de outras linguagens artísticas. Como já citamos, no campo literário, o Formalismo Russo buscava o específico do literário, a “literariedade”. No campo cinematográfico, o Cinema Soviético, com as obras de Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, também desenvolvia reflexões do específico cinematográfico, sendo, inclusive, Eisenstein que teria o entendimento da montagem como elemento específico do texto cinematográfico. Porém, como lembra Aumont (2008),

[...] seu desejo de independência estética a impede de pensar como produtivas as relações entre o cinema e a pintura, a poesia, o romance, ou seja, de compreender a situação do cinema como arte (inventada, é claro, mas numa sociedade que praticava todas as outras havia séculos).” (AUMONT, 2008, p.29).

Nesse contexto, os estudos de adaptação reafirmaram a construção das artes (e não só do cinema e da literatura) como eterno movimento de diálogo entre as suas diversas manifestações. Na atualidade, após a forte linha de pesquisadores oriundos e formados nas cadeiras da adaptação, é comum termos colóquios, seminários e congressos repletos de pesquisadores de diversas áreas do conhecimento, como Linguística, Literatura, Cinema, História, para citarmos alguns

exemplos, quando não, eventos construídos e focados completamente em uma abordagem interartes.

Assim, em decorrência da vitalidade desses trabalhos, é comum que a relação entre literatura e cinema seja enclausurada como exclusiva da adaptação, mesmo inconscientemente. Em vista da natureza desta pesquisa, entendemos ser importante uma seção dedicada ao tema das diversas possibilidades de estudo entre as duas artes, em vista de frequentes questionamentos sobre qual adaptação é objeto desta pesquisa. Devido a isso, exploramos aqui outras formas de relacionar o texto literário e o texto cinematográfico.

Müller e Scamparini (2013), nesse sentido, organizaram um livro com um título sugestivo sobre o assunto, *Muito além da adaptação*. Tal escolha vocabular, mesmo com o interesse dos autores em mostrar que o diálogo entre as duas artes é possível sem a adaptação ser o mote da conversa, pode esbarrar em um entendimento de que estudar adaptação é passado, não é mais relevante, o que absolutamente está em desacordo com nosso entendimento, visto o movimento produtivo em termos de quantidade e qualidade que os estudos da área trouxeram e trazem para literatura e cinema.

Não concordamos com tal pensamento que pode ser fruto dessa interpretação sobre o “muito além”. Por isso, preferimos intitular esta seção como “um desvio em relação à adaptação”, pois entendemos que, dessa forma, fica explícito que a adaptação, assim como a visada metodológica que escolhemos, é uma possibilidade, uma via de acesso duplo ao cinema e à literatura.

Como vimos, no princípio, tudo era a adaptação. No histórico entrecruzamento entre literatura e cinema, outras possibilidades foram se viabilizando nesse diálogo. Abaixo, propomos uma breve sumarização das possibilidades de pesquisa entre os Estudos Literários e os Estudos Cinematográficos, além de indicarmos nossa opção teórica. Enfatizamos, primeiramente, que essa é uma lista exemplificativa, o que não exclui outras possibilidade; em segundo lugar, deixamos claro que a escolha de uma das abordagens abaixo não é exclusivista, ou seja, em um mesmo texto podemos encontrar diversas abordagens, mas uma delas em geral é o foco principal da análise. Dessa forma, cada abordagem elencada abaixo apresenta um foco de pesquisa na relação entre as duas artes. Deve-se explicitar, por fim, que o estudo sobre uma adaptação pode ter como foco quaisquer das abordagens citadas abaixo.

Em nossa sumarização, a partir da leitura e da análise de diversos ensaios, artigos, dissertações e teses sobre o tema, identificamos quatro opções metodológicas mais comuns no intercâmbio entre literatura e cinema. A identificação e a caracterização dessas opções tornam-se importantes para que os pesquisadores saibam, de forma mais clara, em qual terreno estão trilhando suas pesquisas e para que possam, a partir da leitura de outros estudos que escolheram o mesmo caminho, avançar nas pesquisas sobre a abordagem. Temos, assim:

- 1) **Abordagem Pedagógica**
- 2) **Abordagem Narrativa**
- 3) **Abordagem Temática**
- 4) **Abordagem Estética**

1) A **Abordagem Pedagógica** trata do interesse educativo na relação entre literatura e cinema. Muitos trabalhos, utilizando-se ou não de adaptações para isso, buscam fazer um diálogo entre literatura, cinema e educação em suas variadas formas. Observamos isso, por exemplo, no trabalho de Santiago (2007), em que a relação entre as duas artes é utilizada com uma finalidade didática. Em seu trabalho, intitulado “O ensino de literatura na visualidade do cinema: a ficção dentro e fora da sala de aula”, a autora busca, na análise de filmes, entender as representações do ensino de literatura. Da mesma forma, encontramos em Ramos (2018), que traz em seu trabalho um leque de filmes que podem ser utilizados na sala de aula como aliado no ensino de literatura. Com isso, no diálogo entre as duas artes e o campo educacional, o foco de tais estudos é o último elemento. Tal abordagem é de interesse de estudiosos da área de Letras, de Cinema, mas também da área de Pedagogia.

2) A **Abordagem Narrativa** é aquela em que o foco de análise entre o filme e o texto literário são os elementos que compõem as narrativas, ou seja, sua narratividade. Desde a Antiguidade, o ser humano dá especial atenção a como as narrativas se constroem. Aristóteles, em sua *Arte poética*, já indicava, por exemplo, como construir uma epopeia. No entanto, especialmente após o Estruturalismo, a Semiótica e a Narratologia, foi dada atenção intensa no sentido de entender como esses elementos se agrupam para formar um texto narrativo, elementos estes como foco narrativo, narrador, tempo, tipos de discurso, espaço, etc são de grande interesse para esta abordagem. Dessa forma, podemos comparar um texto literário e

um texto fílmico por um viés narrativo, observando como seus elementos estão presentes nos textos e como isso pode trazer sentidos diferentes às obras. Temos, por exemplo, o trabalho de Sarmiento (2009), intitulado “A narrativa na Literatura e no Cinema”, em que a autora discute aspectos dos textos literários e cinematográficos, ambos textos narrativos. Além disso, temos o trabalho de Oliveira (2006), que trata do ponto de vista na literatura e no cinema. Ademais, temos o de Scamparini (2018), que analisa o narrador autoficcional na literatura e no cinema.

3) A Abordagem Temática é também uma das formas mais frequentes de aproximação entre o texto literário e o fílmico nos dias de hoje. Nesse caso, há um interesse intenso pela temática desenvolvida nos filmes e nos livros e, naturalmente, a comparação de como essas obras representam esses temas. Nesse sentido, especialmente após os Estudos Culturais, houve uma atenção maior aos indivíduos que muitas vezes não tinham espaço nos meios artísticos ou, quando tinham, tal representação era estereotipada e preconceituosa. O conceito de representação, para esses trabalhos, é de fundamental importância, porque em geral tais estudos intencionam analisar como certos personagens (mulher, negros, LGBTQIA+, indígenas, etc) ou certas temáticas são apresentados em filmes e em livros de ficção. Temos como exemplo o trabalho de Jaeckel (2009), que trata da questão da guerra civil espanhola em um livro e em dois filmes. Temos, também, o trabalho de Amorim (2015), que discute a representação da mulher latino-americana na literatura e no cinema. Tal abordagem é de interesse das áreas de Letras e Cinema, mas também das áreas de Humanidades em geral (História, Geografia, Filosofia, Sociologia, etc).

4) A Abordagem Estética, por fim, busca criar uma relação entre obras cinematográficas e literárias por meio de uma estética específica. Nesse caso, o objetivo não é comparar obra a obra, mas aproximar a obra (seja filme ou livro) a uma concepção estética. Tal abordagem mostra-se muito relevante porque mostra os influxos que concepções artísticas têm em obras de linguagens diversas. Seria possível, assim, analisar como o Barroco teve influxos no cinema contemporâneo, mesmo que o cinema ainda não existisse no ápice dessa estética. Esta abordagem, assim, mostra seu grau de inovação ao criar relações muitas vezes não imaginadas entre obras, concepções e movimentos artísticos. Como exemplo, Martoni (2011) busca identificar as especificidades da estética gótica na literatura e no cinema.

Outro exemplo é o trabalho de Catharina (2015), que estuda a presença da estética naturalista francesa no teatro e no cinema brasileiros.

Abaixo, temos um quadro sinóptico com as características de cada abordagem.

Quadro 1 - Quadro Sinóptico de Abordagens entre Literatura e Cinema

| Tipo de Abordagem | Definição | Exemplo | Trabalhos | Áreas de interesse |
|--------------------------|--|--|--|-------------------------------|
| Pedagógica | Livro e filme são analisados tendo como foco a educação em suas variadas formas. | A adaptação de <i>Harry Potter</i> como ferramenta de incentivo à leitura. | Santiago (2007) e Ramos (2018). | Letras, Cinema e Pedagogia. |
| Narrativa | Livro e filme são analisados tendo como foco os elementos da narrativa. | O narrador no romance e no filme. | Sarmiento (2009), Oliveira (2006) e Scamparini (2018). | Letras e Cinema. |
| Temática | Livro e filme são analisados tendo como foco o tema discutido. | O fenômeno da seca na literatura e no cinema brasileiros. | Jaeckel (2009) e Amorim (2015). | Letras, Cinema e Humanidades. |
| Estética | Livro e filme são analisados tendo como foco concepções estéticas. | O filme <i>Vidas Secas</i> e o Modernismo Brasileiro. | Martoni (2011) e Catharina (2015). | Letras e Cinema. |

Fonte: Elaborado pelo autor, 2023.

Nossa opção teórica, assim, é a última, ou seja, a Abordagem Estética. Utilizamos, nesta pesquisa, o termo “estética” no mesmo sentido de “estética romântica”, “estética popular”, ou seja, um conjunto de características artísticas que unem um determinado grupo de obras e autores. Nesse sentido, o objetivo desta dissertação é mostrar a aproximação entre o romance *Lugar Público* (1965), de José Agrippino de Paula, com a estética do Cinema Marginal brasileiro. A hipótese de termos um romance marginal antes mesmo da construção de uma estética marginal surgiu a partir da leitura da obra de Agrippino e da análise de filmes clássicos do movimento, como *A margem* (1967), de Ozualdo Candeias, e *O bandido da Luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla.

Por seu caráter inovador, temos a compreensão de que este estudo pode trazer diversas contribuições e fazer crescer uma abordagem específica no estudo interartes. Assim, no que se refere especificamente à pesquisa entre cinema e literatura, objeto deste capítulo, temos como objetivo mostrar a relevância dos aspectos implícitos e indiretos na aproximação entre os textos. Longe de uma comparação fincada em elementos óbvios, como mesmo título, tema ou contexto histórico, propomos uma atenção especial aos implícitos entre os textos. Temos como fundamento dessa perspectiva a própria natureza artística, focada no não explícito, não direto, não dito, não visível. Em síntese, o que propomos, ao longo desta dissertação, é um olhar mais atento aos elementos marginais na relação entre a arte da literatura e a arte do cinema.

3 PANORAMA DO CINEMA BRASILEIRO MODERNO

O Cinema Marginal é um dos movimentos cinematográficos mais instigantes da história do cinema brasileiro, movimento tão relevante quanto o Cinema Novo. Nas palavras de Xavier (2004), o período que abarcou as duas tendências “foi, sem dúvida, o período estético e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro.” (XAVIER, 2004, p.14).

Há, na tendência marginal, um aspecto interessante em relação ao desenvolvimento do cinema do país, que o coloca na contramão da tendência geral: enquanto grande parte dos cineastas tendiam à construção de um cinema bonito e bem feito, representados tanto pelo filme em cores dos cinemanovistas quanto pela industrialização e profissionalização do cinema comercial, os cineastas marginais faziam o caminho inverso: buscavam o filme feio, sujo, distante da beleza de Hollywood.

O subdesenvolvimento, assim, antes considerado um empecilho para o pleno desenvolvimento do cinema nacional, era a partir de então sua própria força motriz. Como afirma Gomes (2001), “O cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser.” (GOMES, 2001, p.85).

Apesar de divergências em termos de nomenclatura, de filmes fundadores, dentre outras questões, há um consenso em avaliar que o grupo de cineastas chamados de “marginais” movimentou a cultura e, em especial, a contracultura brasileira do final dos anos 1960 e meados dos anos 1970, em termos de linguagem, imagem e concepção de arte e cinema, com seu aspecto provocativo e inovador.

Naquele contexto opressivo, a censura e a violência tomavam conta do país. Em 1968, tivemos o fatídico Ato Institucional 5¹⁰, que aprofundou o extremismo perpetrado pelos militares brasileiros, criando um ambiente artístico tenso, com artistas amedrontados e sem alternativas claras para exibição de sua produção intelectual. Como consequência, muitos dos filmes marginais tiveram exibição única ou, em alguns casos, nenhuma exibição, conseguindo ser projetados apenas depois

¹⁰ O Ato Institucional 5, publicado pelo Governo Federal em 13 de dezembro de 1968, deu plenos poderes ao ditador Costa e Silva (como possibilidade de decretar recesso no Congresso Nacional, intervir em Estados e Municípios e suspender os direitos políticos dos cidadãos) e intensificou a repressão sobre todos aqueles que eram contrários à ditadura em curso. (BRASIL, 1968).

da ditadura, como é o caso de *Hitler IIIº Mundo* (1968), de José Agrippino.¹¹ Muitos artistas e intelectuais, como o próprio Agrippino e sua companheira Maria Esther Stockler, veem como única alternativa o exílio. É por isso, talvez, que Ramos (1987) identifica entre os marginais muitos cineastas de um único filme.

Tendo como contexto o desenvolvimento de um cinema moderno e um país cindido, surgem jovens cineastas dispostos a criar um cinema de baixo orçamento, com uma linguagem narrativa agressiva e que pretendem, mesmo que indiretamente, questionar os problemas brasileiros daqueles anos de tormentas. Dedicamos este capítulo ao Cinema Marginal em vista de sua importância fundamental para esta pesquisa, porque só conseguiríamos construir uma análise precisa entre *Lugar Público* e a estética do Cinema Marginal se entendêssemos com profundidade as características desse ciclo tão importante do cinema brasileiro.

3.1. O Brasil nos anos 1960

Começamos esta seção, a título de preâmbulo, com as palavras do historiador Carlos Fico: “O golpe de Estado de 1964 é o evento-chave da história do Brasil recente. Dificilmente se compreenderá o país de hoje sem que se perceba o verdadeiro alcance daquele momento decisivo.” (FICO, 2014, p.7).

Ampliando a demarcação proposta por Fico (2014), avaliamos que não somente o golpe de 1964 teve uma importância de destaque para os anos vindouros, mas a própria década de 1960 em sua completude é um período-chave para o Brasil contemporâneo. É lá que se construiu, ao lado da escravidão e do genocídio indígena, um dos maiores traumas do nosso país: a ditadura militar iniciada em 1964. Trauma que, como enfatiza Kehl (2010), ainda têm diversas consequências nos dias atuais por não ter sido efetivamente “curado”, porque a anistia “ampla, geral e irrestrita”, proposta pelos políticos brasileiros a partir da pressão realizada por grupos de militares, deixou torturadores e assassinos livres. Como consequência, ainda sofremos nos dias atuais com índices alarmantes de violências nas abordagens policiais, algo infelizmente comum no dia a dia das cidades e normalizado pelos órgãos de segurança pública.

¹¹ Há um episódio curioso e, no mínimo, arriscado envolvendo as filmagens de *Hitler IIIº Mundo* e o AI 5. Como lembra Arruda (2010), em uma das cenas, já na repressão do AI 5, Agrippino convenceu alguns policiais a serem personagens da obra e lutarem com o personagem Coisa.

No início dos anos 1960, o país estava ainda ligado às reformas de Juscelino Kubitschek, com sua tentativa de modernização e industrialização do país, tendo como exemplo maior a construção de Brasília, a capital federal, sob o slogan de 50 anos em 5. Nos anos seguintes a esse desenvolvimentismo, com o combate à corrupção como mote, Jânio Quadros tornou-se presidente da República por um curto período de tempo porque renunciou. Com isso, criou-se uma grave crise institucional no país, resultando na instauração do parlamentarismo e na volta ao presidencialismo, tendo ambos os momentos João Goulart (popularmente conhecido como Jango) como presidente. (FICO, 2014).

Desses acontecimentos políticos da primeira metade dos anos 60, fica a importância de Jango para os anos iniciais da década. Sua importância aumenta porque foi em seu governo que houve o momento de ruptura entre a ordem democrática e a ordem autoritária instaurada pelos militares. Desde o período em que foi ministro do Trabalho de Getúlio Vargas, o político já era mal visto pela burguesia brasileira ao orquestrar a reforma do salário mínimo com quase 100% de aumento. Seu mandato foi marcado pela tentativa de implantação das chamadas reformas de base, como a reforma universitária, a reforma bancária e, especialmente, a reforma agrária. Os atos geraram ódio em parte da sociedade brasileira, que considerava (e há muitos ainda que consideram) um atentado à propriedade privada o aproveitamento de terras improdutivas pelos agricultores do país. O apoio dado aos sem-terra foi, inclusive, um dos projetos que mais gerou fúria por parte de seus opositores. (SILVA, 2019).

Tais projetos foram paralisados pelo Golpe de Estado realizado em 1964, evento que deu forma de aparente legalidade à instauração do Estado de exceção no país. Sua orquestração foi feita tanto por civis quanto por militares. Por conta disso, seguindo o pensamento de Fico (2014), há o entendimento de que o golpe foi civil-militar. A ditadura, no entanto, foi somente (ou prioritariamente) militar, porque os civis, mesmo aqueles que apoiaram o ato, perderam espaço de participação no movimento.

No período antes do Golpe, os grupos de esquerda viam como próxima a perspectiva de uma revolução no país, afinal, internacionalmente, Cuba já havia tido sua revolução e, nacionalmente, havia toda uma movimentação social nesse sentido, tanto em gestos do presidente quanto em ações de diversas camadas sociais. Toledo (2004) cita alguns exemplos nesse sentido: a atuação de destaque

do movimento estudantil, dos sindicatos e das ligas camponesas e as discussões em torno do direito de os analfabetos votarem e em torno das reformas sociais e políticas.

Nesse momento, importantes vertentes artísticas acompanhavam os acontecimentos políticos nacionais e internacionais e projetavam, em suas linguagens específicas, a revolução por meio de uma transformação política e social no país. Desse período pré-golpe de 1964, duas tendências artísticas são importantes de serem destacadas: na arte em geral, o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), e, na produção cinematográfica, o Cinema Novo.

O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, conhecido popularmente como CPC da UNE, foi um dos órgãos mais importantes para o pensamento artístico brasileiros dos anos 60 em suas mais diversas manifestações: seja literatura, cinema, teatro, etc. Seu início, em 1961, contou com a participação de intelectuais como Vianinha (Oduvaldo Vianna Filho), Ferreira Gullar, Cacá Diegues, Carlos Lyra, Glauber Rocha e Leon Hirszman. Com essas figuras de destaque, foi um centro de peso nas discussões sobre arte, política e sociedade na década, incentivando constantes debates em torno da função da arte, do artista e de sua relação com a revolução no país. (HOLLANDA, 2004).

Em seu “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”, um dos documentos mais importantes do grupo, temos uma síntese de algumas de suas propostas. Mesmo que o documento não tenha um caráter normativo nem indique uma estrita observância de todos os membros do grupo às suas reflexões, ele funciona como espécie de guia para entender em linhas gerais o grupo.

Primeiramente, é importante compreender que o ideário do CPC é fundamentado em uma concepção marxista do campo artístico. Com isso, arte e sociedade são perpassadas por questões de classe, sendo a primeira condicionada à segunda. Fundamentados nessa visão de mundo, uma possível liberdade artística plena (fruto de uma concepção romântica de arte) é inexistente. Pelo contrário, a obra artística é um produto da sociedade em que foi elaborada, não podendo se separar de seu tempo histórico. Para eles,

O que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida

quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura. Precisamente por meio dessa consciência dos condicionamentos a que está submetida nossa atividade artística e cultural é que adquirimos a possibilidade de realizar um trabalho criador verdadeiramente livre. (CENTRO POPULAR DE CULTURA, 2004, p.137-138).

Depreendemos da citação, assim, a forte relação que os cepecistas tinham com a política. Para os intelectuais à frente do grupo, só o conhecimento dos condicionamentos da arte é que poderia trazer a possibilidade de uma arte “livre” ou, em termos marxistas, não alienada. Entendendo que o artista é perpassado por questões de classe, é que há a possibilidade de uma liberdade real, calcada na compreensão de seus condicionantes sociais, econômicos, geográficos, etc. Ou seja, o produtor artístico é confrontado a todo momento por uma luta de classes: manter os interesses da classe burguesa ou mostrar a exploração sofrida pelas classes trabalhadoras? Nesse questionamento, o artista cepecista está do lado do povo: “Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamento de seu exército no front cultural”. (CENTRO..., 2004, p. 144).

No entanto, há uma problematização importante nesse relacionamento entre o intelectual e o povo. Apesar de seu desejo de se integrarem à massa popular, havia um muro entre o intelectual cepecista e essa entidade, o povo, sem muita definição. De forma geral, a participação do povo no movimento existia, mas, fazendo uma analogia cinematográfica, poderíamos dizer que ele aparecia mais como espectador do que como produtor daquela arte. Ou, utilizando os trabalhos de Paulo Freire para comparação, era como se a arte fosse para o povo, e não feita com o povo.¹²

Ferreira Gullar, um dos integrantes do movimento cepecista, discorrendo sobre a cultura popular, pontuava que um dos trabalhos do intelectual interessado na transformação social era “[...] trabalhar diretamente com o povo, ensiná-lo a ler e transmitir-lhe um mínimo de conhecimento básico para se situar na realidade social do país.” (GULLAR, 2006, p.25). Ou seja, para os cepecistas, havia um pensamento de que era necessário ensinar o povo, educá-lo, porque sozinhos não conseguiriam almejar uma superação de suas dificuldades.

¹² Paulo Freire, em seu livro *Pedagogia do Oprimido* (2018), distingue a educação *com* o povo da educação *para* o povo. Em uma, o povo é participante ativo de sua produção, é um de seus sujeitos, ao passo que na outra o povo é apenas sua finalidade, seu objeto.

Era notório no grupo, assim, um pensamento da arte como motor para a transformação social do país e uma concepção da incapacidade do povo de conseguir lutar sozinho. Há, nesse discurso, a atribuição de uma excessiva passividade, como se as camadas populares dependessem sempre do outro (no caso, do intelectual) para agir. No fundo dessa mentalidade, há uma hierarquia de poder que, em outros movimentos, será contestada.

Como consequência, no aspecto narrativo das obras, há uma tendência à *teleologia*, ou seja, a uma esperança em um futuro transformado pela arte. Xavier (2012), analisando o cinema dos anos 1960, especialmente *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), do cepecista e cinemanovista Glauber Rocha, aponta que

Nos anos 60, a ordem do tempo se pensou, primeiro, como certeza da revolução. A alegoria apresenta uma textura de imagem e som descontínua, mas pensa a história como teleologia, assume o tempo como movimento dotado de razão, finalidade, em direção a um telos. Refiro-me a Deus e o diabo, filme no qual o telos é a salvação, e o alçar a um mundo melhor é a vocação da humanidade. O futuro - a revolução - é o elemento que organiza e dá sentido ao processo vivido. (XAVIER, 2012, p.34-35).

Dessa forma, como afirma Xavier (2012), o telos, não só da obra de Glauber Rocha, mas de toda a produção artística oriunda do CPC e do Cinema Novo, era a revolução. Com essa finalidade, as obras e as ações do grupo estavam ligadas à tentativa de conscientização do povo com o objetivo de transformar a realidade vivida por eles. Dize-nos Ridenti (2014) que

A utopia que ganhava corações e mentes na década de 1960 era a revolução (não a democracia ou a cidadania, como seria anos depois), tanto que o próprio movimento de 1964 designou-se como revolução. (RIDENTI, 2014, p.8-9).

Essa tentativa de conscientização, no entanto, tinha uma grande barreira: a distância entre as obras produzidas e a população em geral. Apesar de o povo ser o personagem principal das obras cepecistas, seus filmes possuíam uma linguagem narrativa distante do cinema consumido pelo grande público. Em *Cinco vezes favela* (1962), de Marcos Farias, Miguel Borges, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues, filme construído por cinco episódios diferentes, há a presença forte do povo e de seus problemas. Em seu episódio inicial, “Um favelado”, de Marcos Farias, o personagem principal, que mora na favela, precisa pagar o aluguel, mas, sem dinheiro, vê o mundo do crime como única possibilidade. No final, rouba, é agredido e preso. Embora a população pobre tivesse em tela sua realidade

retratada, o grande público estava pouco ligado a esse tipo de cinema, o que fazia com que essas discussões não alcançassem de forma efetiva a realidade diária das pessoas.

Além dessa problemática, os artistas do CPC tiveram que lidar com outra barreira no contato com as camadas populares: apesar da resistência cultural da esquerda não ser impedida pela ditadura, seu contato com as camadas populares foi fechado nos governos militares. Por isso, sem contato com a população menos privilegiada, os artistas do CPC produziram cada vez mais para seus pares.

Fracassada em suas pretensões revolucionárias e impedida de chegar às classes populares, a produção cultural engajada passa a realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema - teatro, cinema, disco - e a ser consumida por um público já “convertido” de intelectuais e estudantes da classe média. (HOLLANDA, 2004, p.35).

Problemática semelhante se apresenta a outro movimento importante do período: o Cinema Novo. União de cineastas estabelecidos, principalmente, no Rio de Janeiro e na Bahia, o grupo bebeu nas fontes do Neorealismo Italiano e da Nouvelle Vague Francesa. Além disso, teve como objeto de diálogo constante o romance de trinta, onde vai buscar as imagens da “realidade social do país”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.304).

Na tela, os cinemanovistas montavam suas obras tendo como objetivo a derrubada do imperialismo na linguagem cinematográfica e nas sociedades do terceiro mundo, uma espécie de descolonização cultural. Nesse sentido, pregavam a criação de uma linguagem cinematográfica que unisse os povos subdesenvolvidos, tendo o subdesenvolvimento não só como tema, mas também como técnica: uma câmera na mão e uma ideia na cabeça. Ao mesmo tempo, tinham como finalidade a conscientização do povo pobre brasileiro sobre seus problemas e, como consequência, a revolução. Porém, tiveram resultado semelhante aos cepecistas: pouco contato com o público. Como sintetiza Stam (1995)

O movimento do Cinema Novo que emergiu nos anos sessenta tentou fundir vanguardismo político e estético. Como os cineastas soviéticos dos anos vinte, o Cinema Novo procurou simultaneamente descolonizar a linguagem cinematográfica e libertar seu povo das estruturas políticas e econômicas opressivas. (STAM, 1995, p.309, tradução nossa).¹³

¹³ Do original: “The Cinema Novo movement that emerged in the early sixties attempted to fuse political and esthetic avant-gardism. Like the Soviet filmmakers of the twenties, Cinema Novo sought to simultaneously decolonize cinematic language and liberate its people from oppressive political and economic structures.” (STAM, 1995, p. 309).

Vidas Secas (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, a “trilogia do sertão nordestino”, podem ser vistos como tentativas de conscientizar o povo flagelado de sua condição de opressão. O diretor baiano, com seu manifesto “Estética da fome” de 1965, buscava teorizar sobre um tipo de construção narrativa que fosse própria do cinema subdesenvolvido. Ou seja, aquele em que o objeto fosse a verdade que atingia o povo brasileiro: a fome. Por isso, segundo ele,

De *Aruanda* a *Vidas Secas*, o cinema novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o cinema novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público - este último não suportando as imagens da própria miséria. (ROCHA, 2004, p.65).

Tendo como fundamento uma função conscientizadora e revolucionária da arte, Ridenti (2004) identifica nos movimentos artísticos - e políticos - da época o que ele define como “romantismo revolucionário”:

A utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do homem novo, nos termos do jovem Marx, recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. (RIDENTI, 2014, p,8-9).

Por isso, *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, é obra corriqueira na bibliografia cinemanovista, justamente porque retrata um episódio marcante de nossa história em que a população pobre de Canudos resistiu ferrenhamente contra o poder vigente, apesar de, ao final, ser massacrado pelo Estado.

O sonho revolucionário desses movimentos, que tinham no governo de João Goulart uma esperança de concretização, começou a cair por terra em 31 de março de 1964. Nesse dia, iniciou-se o processo de dissolução da ordem democrática no país por meio de um Golpe de Estado tomado a cabo por civis e militares. A justificativa era simples: eram contrários ao desejo de Jango em transformar o Brasil em um país socialmente desenvolvido, em que a população mais pobre tivesse também dignidade para viver. Com a justificativa de derrubar o

comunismo que estava se instaurando no país, os militares perpetraram alguns dos episódios mais terríveis da história brasileira. Nesse sentido, o título do documentário *O dia que durou 21 anos* (2013), de Camilo Tavares, é sintetizador da concepção inicial do senso comum, formulada falsamente pelos golpistas, de que os militares estariam ali apenas como um governo de transição e que logo haveria eleições livres, e não como um governo que duraria longos e violentos vinte e um anos.

Fica claro, assim, o porquê de Fico (2014) indicar que o Golpe foi civil e militar, mas a Ditadura foi apenas militar, justamente pelo fato de civis apoiadores do Golpe serem deixados de lado após a instauração do regime de exceção. Inclusive, muitos políticos que tinham objetivos eleitorais tiveram seus desejos castrados pelos militares. A partir desse momento inicial, o país foi levado ao abismo em termos sociais e humanos, com a censura e a tortura sendo carros-chefe da organização terrorista do Estado brasileiro.

Nesse sentido, é importante esclarecer um senso comum sobre a tortura no regime militar de 64. Muitas pessoas pensam que a tortura e a violência do Estado brasileiro começaram apenas com o AI 5 e que os presidentes militares antes desse período eram “moderados”. Em que pese avaliar como moderados defensores de um Golpe de Estado, devemos pontuar também que, mesmo antes do AI 5, em que as violências do Estado foram institucionalizadas de forma mais explícita, a violência já ocorria antes em diversos espaços do país. Fico (2004), mais uma vez, discorrendo sobre os primeiros momentos do governo de Castelo Branco, primeiro ditador do período, afirma:

Se a escolha de seu nome (que o próprio Castelo articulou com competência entre políticos civis) impediu a imediata ascensão de Costa e Silva (nomeado “apenas” ministro da Guerra), durante o seu governo Castelo não conseguiu, como pretendia, interromper a temporada de punições “revolucionárias”; proibiu atividades políticas dos estudantes; decretou o AI-2; não logrou impedir que militares radicais conquistassem poder político; ajudou a redigir e assinou a Lei de Segurança Nacional que instituiu a noção de “guerra interna”; fechou o Congresso Nacional e decretou uma Lei de Imprensa restritiva. Além de tudo, foi conivente com a tortura, que já era praticada nos primeiros momentos após o golpe (é costume afirmar-se que a tortura só se tornaria freqüente no pós-68). (FICO, 2004, p. 33).

Com isso, podemos reafirmar que as violências aconteceram desde os primeiros dias da ditadura, colocando políticos, jornalistas, artistas e pessoas

comuns sob o sentimento do medo. Para exemplificar, trazemos dois casos para reflexão.

O primeiro deles é o do político pernambucano Gregório Bezerra, que, nos primeiros dias após o golpe, já sofria com a tortura realizada pela polícia. O poeta Ferreira Gullar dedicou-lhe um cordel intitulado *História de um valente*, que mostra os sofrimentos de Gregório ao ser torturado e levado pelas ruas de Recife para execração pública. Por meio dos versos populares, a história é assim retratada:

No chão derramaram ácido
e fizeram ele pisar.
A planta dos pé queimava,
mal podia suportar.
Vestiram-lhe um calção
para depois o amarrar
com três cordas no pescoço
e para a rua o levar
preso à traseira de um jipe
e para ao povo mostrar
o “bandido comunista”
que se devia linchar [...]” (GULLAR, 2021, p. 157).

Como podemos ler, o cordel de Gullar mostra os momentos de Gregório nas mãos da polícia política, sofrendo com a tortura e a tentativa de linchamento público. O escritor destaca ao final de seu cordel o caráter humano do povo: apesar de os militares pretenderem que o povo linchasse o político, eles não o fizeram. Isso revela a confiança e o caráter humanitário que os movimentos artísticos de esquerda construíram acerca do povo, sentimento que mudará no decorrer dos anos ditatoriais.

O segundo caso é o de Carlos Heitor Cony, então escritor já consagrado, que tinha espaço em jornais e editoras importantes dos anos 1960. Ironicamente, foi um daqueles que, no início, não viu com olhos muito assustados os momentos iniciais da ditadura. Até brincou com a “revolução” que acontecia aos pés de sua casa: “- É carnaval, papai? - Não. - É campeonato do mundo? - Também não.” (CONY, 2014, p.21).

No entanto, foi um dos primeiros a sofrer as consequências de um governo autoritário simplesmente por se posicionar contra a ditadura já nos primeiros dias de abril de 1964. Com suas críticas, comparando os militares aos caracóis, porque os dois não têm cérebro, “[...] mas são de moral ilibada, incorruptíveis, bem podiam participar do Alto Comando que nos rege e nos guia” (*ibidem*, p.46) ou adjetivando a chamada “Revolução” de caranguejos, porque é uma

“Revolução que anda para trás.” (*ibidem*, p.36), teve sua casa cercada por homens armados, pelo que teve que fugir de casa com sua família.

Dessa forma, é indispensável constatar que, após 31 de abril de 1964, o campo artístico brasileiro teve seu sonho de revolução interrompido. O desânimo tomou conta dos artistas de esquerda, sendo o golpe um banho de água fria na intelectualidade de esquerda que conseguiu ferir seus corpos. Marcelo, personagem de *O desafio* (1965), de Paulo Cesar Saraceni, interpretado por Oduvaldo Viana Filho (Vianinha), talvez seja o maior símbolo desse estado de desânimo, inação e “fossa” que atingiu a classe de esquerda logo após o momento de rompimento democrático. Carlos, outro personagem do filme, mais incrédulo do que Marcelo sobre o processo revolucionário, faz uma avaliação do que aconteceu: “Passamos somente da fase da euforia para a fase da depressão.”

Nesse contexto, a arte brasileira, em suas diversas frentes, viu o medo e o temor tomarem conta de sua produção. Em princípio, com a censura. Depois, com a tortura. No entanto, como assegura Schwarz (1978, p.62): “Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país”. Dessa maneira, mesmo com as tentativas dos órgãos de repressão de aniquilar o pensamento de esquerda no Brasil, ele permaneceu. Permaneceu, é importante destacar, mas apartado do contato com o povo, por isso a produção da época cada vez mais é direcionada aos “convertidos”, ou seja, àqueles já filiados ao pensamento de esquerda, como reforça o estudioso:

Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. (SCHWARZ, 1978, p.62).

Há, nesse período, o florescimento de importantes manifestações artísticas, que até hoje são referência em suas áreas. Na música, é do período o Movimento Tropicalista¹⁴; no cinema, o Cinema Novo e, anos depois, o Cinema

¹⁴ O movimento Tropicalista, cujos nomes principais são Caetano Veloso e Gilberto Gil, ocorreu no final dos anos 1960 e buscou trazer uma sensibilidade moderna ao público brasileiro, tão acostumado ao engajamento politizado de outros movimentos. Como sintetiza Favaretto (2000, p.23), é uma mistura de deboche, crítica, psicodelismo e cafonismo.

Marginal; no teatro, o Teatro de Arena¹⁵ e o Teatro Oficina¹⁶. Xavier (2004), discorrendo sobre as mudanças de perspectiva na arte após o golpe, afirma:

Neste momento, passamos de uma arte pedagógico-conscientizadora para espectáculos provocativos que se apoiavam em estratégias de agressão e colagens *pop* que marcaram a politização, no Brasil, de protocolos de criação que, na origem (Estados Unidos), tinham outro sentido. (XAVIER, 2004, p. 29).

Nesse ambiente de crise política, econômica e social (especialmente após 1968 com o Ato Institucional 5) e efervescência cultural, há o surgimento de um grupo de cineastas descontentes com os rumos da arte brasileira da época e distantes do grande mercado de exibição. Seu objetivo é a produção de filmes baratos e autorais que abalariam muitas concepções da arte cinematográfica no país.

3.2. Cinema Marginal brasileiro

O Cinema Marginal foi um movimento cinematográfico brasileiro que se iniciou no final dos anos 1960 a partir da reflexão, feita por alguns jovens cineastas, de que os rumos da produção fílmica brasileira estavam saindo dos trilhos esperados. Mesmo muitos deles sendo formados pelas ideias do Cinema Novo, eram críticos ao caminho que estava sendo tomado por esses cineastas, cada vez mais deixando de lado o aspecto inovador de suas obras em detrimento de um maior contato com o grande público. Entre suas ideias basilares, havia a necessidade de problematização da narrativa clássica nos moldes hollywoodianos. Por isso, seus filmes inovavam e, muitas vezes, agrediam o espectador, ainda muito acostumado a uma narrativa tradicional. (RAMOS, 1987).

O movimento é recheado de polêmicas. Uma das principais é sua própria existência como movimento autônomo em relação a outras tendências do cinema brasileiro. Por um lado, há uma linha de estudiosos que considera que o grupo

¹⁵ O Teatro de Arena foi fundado nos anos 1950 e trouxe diversas inovações à cena teatral brasileira, como na relação palco-plateia e na representação do cotidiano da população brasileira. Uma de suas obras de destaque é *Eles não usam Black-Tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri. (SILVA, 2008).

¹⁶ O Teatro Oficina foi criado por estudantes da Faculdade de Direito da USP no final dos anos 1950 e, funcionando até os dias de hoje, é um dos grupos teatrais com maior duração no país. Sua apresentação, em 1967, de *O rei da vela* é um dos marcos da cena teatral brasileira. (VALENTINI, 2011).

alcançou independência em relação a outros movimentos; um grupo menor, por outro lado, avalia que os marginais são parte de outros agrupamentos estéticos.

Ramos (1987), em estudo já clássico sobre o movimento, inicia sua análise com essa problemática. O pesquisador aponta que, pela ausência de um manifesto com todos os integrantes do grupo e pela diversidade encontrada nos filmes marginais, poder-se-ia questionar a própria existência de um Cinema Marginal brasileiro. Corroborando com o fato, Santana (2021) lembra que muitos de seus diretores sequer autodenominam-se “cineastas marginais”. Xavier (2004), no mesmo caminho, identifica similaridades entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal e os agrupa no que chama de “cinema moderno brasileiro”, por terem como características a realização de um cinema de poucos recursos e a utilização de uma política dos autores como fundamento para a sua produção cinematográfica, aspectos que poderiam ser sintetizadas na famosa frase de Glauber Rocha: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”.

No entanto, apesar da inexistência de uma formalização das ideias estéticas e dos representantes do grupo, fato que também acontece em outros grupos artísticos, como o próprio Cinema Novo, sua organicidade pode ser encontrada no seu aspecto mais importante: os seus filmes. Sua independência também. Seguindo o pensamento de Ramos (1987), compreendemos que, apesar de *certos* filmes do Cinema Novo aproximarem-se de *certos* filmes do Cinema Marginal, um olhar mais amplo identifica especificidades em cada grupo. Mesmo que, por exemplo, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *A margem* (1967), de Ozualdo Candeias, tenham personagens que caminhem em quase todo o decorrer dos filmes, é importante pontuar que, na primeira obra, há um objetivo naquele caminhar (fugir da seca e de todos os problemas que ela traz) ao passo que, na segunda, a perambulação pelo espaço não possui uma finalidade definida, ou seja, os personagens de Candeias caminham a esmo, fato corriqueiro em muitos filmes marginais.

Outro exemplo pode ser interessante para a diferenciação desses dois projetos cinematográficos: a traição feminina. Ela é representada de forma diferente em filmes marginais e cinemanovistas. A título de comparação, temos *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, representante do Cinema Novo, e *A mulher de todos* (1969), de Rogério Sganzerla, pelo lado dos marginais. Nos dois casos, temos mulheres adúlteras, mas com sentimentos diferentes sobre o fato. No filme de

Saraceni, a relação extraconjugal traz problemas e uma dúvida existencial para Ada, personagem casada com um grande industrial, que não sabe qual caminho traçar. Sua relação com Marcelo (seu amante) é permeada por crises. Na obra de Sganzerla, de maneira diversa, Ângela Carne e Osso trai seu marido sem nenhum remorso; pelo contrário, demonstra felicidade e tranquilidade no ato, sem se amedrontar com possíveis consequências negativas, o que acontece ao final do filme. Há, assim, na relação das duas personagens com certas regras impostas pela sociedade, um olhar diferenciado por parte dos cineastas. De um lado, um olhar sério para o problema por parte do Cinema Novo, que vê ali também um conflito de poder; do outro, um olhar muitas vezes cômico do Cinema Marginal, que aparentemente deixa de lado qualquer problematização.¹⁷

Portanto, não diferenciar o Cinema Novo do Cinema Marginal é fazer vista grossa para uma série de peculiaridades de filmes marginais e novos, que trazem questões específicas para seus espectadores, considerando-se que cada grupo teve seu apogeu criativo em momentos distintos do período ditatorial brasileiro e que trouxe um olhar singular para a época. Se fizéssemos uma analogia com a literatura, poderíamos dizer que igualar os dois grupos é como encarar os diversos momentos da literatura modernista brasileira como se eles fossem iguais: apesar da geração de 22 e 30 possuir semelhanças, suas diferenças fazem com que tenhamos um olhar diferenciado para cada uma.

Consequentemente, entendemos que o grupo de cineastas chamados de marginais, apesar de compartilharem com os cinemanovistas certas semelhanças, pelo que Xavier (2004) os agrupou no que chama de cinema moderno brasileiro, possui especificidades e compartilha, além do aspecto temporal, um conjunto de características políticas e estéticas mais ou menos estáveis que fazem, portanto, com que haja esse agrupamento chamado Cinema Marginal brasileiro.

Tendo esse entendimento, temos como concepção fundamental deste trabalho a avaliação de que o Cinema Marginal brasileiro é um objeto de estudo específico, compreendendo um conjunto de filmes com características e problemáticas próprias, produzidos especialmente entre 1968 e 1973, que trazem questões específicas para o analista. Essa delimitação temporal, é necessário

¹⁷ A mulher do filme *Porto das Caixas* (1962), de Paulo César Saraceni, em um primeiro momento, poderia estar mais próxima à concepção de Ângela. No entanto, apesar da liberdade sexual e da falta de remorso pelo assassinato do seu marido, ela é representada de forma séria e problemática como Ada, sendo sua ação justificada pela violência do marido e pela fome.

ressaltar, é apenas indicativa, não sendo excludente, pois entendemos que houve filmes da estética marginal antes e depois disso, mas o momento demarca o período em que houve “[...] um grupo relativamente coeso”. (RAMOS, 1987, p. 13).

3.2.1. Termos em discussão

Sabendo que de fato existiu um grupo de cineastas que possuíam tendências estéticas e políticas próximas, surge um segundo questionamento: como nomeá-los com precisão?

É de amplo conhecimento que o Cinema Marginal é um movimento nomeado de diversas maneiras. Seus diretores e seus detratores atribuíram ao movimento diversos epítetos: Cinema Marginal, Cinema Marginalizado, Cinema da Boca, Cinema do Lixo, Cinema da Boca do Lixo, Cinema Experimental, Cinema Independente, Cinema Pós-Novo, Udigrudi, Cinema Maldito, Cinema de Poesia, etc. Com essa infinidade de denominações, o pesquisador interessado no objeto tem dificuldade já nas etapas iniciais de sua pesquisa, quando precisa consultar, nos bancos de dados acadêmicos, diversos nomes para conseguir encontrar o maior número de trabalhos sobre o movimento.

Embora cada denominação possa trazer uma significação válida para o movimento, focando em um de seus aspectos específicos, é importante a consolidação de um nome em torno deste objeto de estudo. Como consequência dessa estabilização, os pesquisadores terão maior facilidade de acesso ao conhecimento produzido sobre o movimento, e as pesquisas estarão mais integradas, porque, afinal, ficará mais explícito que estão falando sobre o mesmo tema.

Tendo como critério principal de escolha a circulação do tema no meio acadêmico, o termo “Cinema Marginal” é aquele que mais congrega os diversos estudos sobre o período, sendo o preferido na bibliografia da temática e nos bancos de dados acadêmicos. Isso é explicitado pelo fato de que, sempre quando há qualquer discussão nesse sentido, ele é o primeiro nome a ser colocado em pauta. Tal fato acontece especialmente pelo estudo de Ramos (1987), que teve o mérito de integrar as discussões esparsas que já existiam sobre o movimento marginal. Além da motivação indicada acima, as outras nomenclaturas, embora toquem em

importantes questões do movimento, nos parecem menos adequadas para contemplar a diversidade do grupo de filmes marginais.

Primeiramente, alguns dos termos possuem problemas em sua associação ao Cinema Marginal. “Cinema de Invenção”, “Cinema de Poesia”, “Cinema Experimental” e “Cinema Independente”, por exemplo, não conseguem delimitar o grupo, abrindo brechas para todos os filmes que são inventivos, poéticos, experimentais ou independentes, do passado ou do presente. Da mesma forma, “Cinema Pós-Novo” abre o leque para todos os filmes que vieram após o Cinema Novo e que dialogam com ele de alguma maneira. “Cinema marginalizado” pressupõe que os cineastas foram marginalizados contra sua vontade, mas, dentro do próprio movimento, havia a valorização do epíteto, tendo a marginalidade um espaço fundamental nos filmes do grupo.

Além disso, nomenclaturas como “Cinema da Boca do Lixo” e seus derivados (“Cinema da Boca” e “Cinema do Lixo”) incorrem no problema de unificar os filmes produzidos na região da Boca do Lixo. Como explica Abreu (2015), essa região congregava produtores, diretores e exibidores que possuíam concepções de cinema totalmente diferentes, uns privilegiando a aceitação do público, outros privilegiando o caráter inovador dos filmes, o que trouxe uma grande diversidade de obras cinematográficas. Com isso, é importante entender que, apesar de muitos filmes do que chamamos de Cinema Marginal nascerem lá, não são todos os filmes lá produzidos que são marginais.

3.2.2. História do movimento

Tendo-se em vista que houve um cinema brasileiro que se pode chamar de Cinema Marginal, passemos ao entendimento de como esse movimento surgiu para, em seguida, entendermos suas características.

O início do Cinema marginal brasileiro tem dois aspectos interessantes a serem observados: primeiramente, o descontentamento de jovens cineastas com relação ao caminho que o Cinema Novo estava trilhando e, em seguida, a efervescência cultural da região da Boca do Lixo.¹⁸

¹⁸ Carlos Reichenbach aponta, antes disso, a Escola Superior de Cinema São Luis, instituição localizada em São Paulo e mantida pela Igreja Católica, como um dos momentos importantes para a formação daqueles que, anos depois, seriam alguns dos nomes de destaque do Cinema Marginal. (PUPPO, 2021).

Em um primeiro momento, é importante entender a crítica de jovens cineastas ligados ao Cinema Novo, como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andrea Tonacci, aos rumos que o movimento estava tomando, segundo eles abrindo mão de seus princípios para se aproximar do grande público. No entendimento destes cineastas, era necessário seguir as ideias iniciais do grupo e radicalizá-las. Sganzerla, em entrevista clássica a *O Pasquim*, ataca diretamente seus “papas” com uma avaliação mais ligada a uma tentativa de se distanciar dos cinemanovistas do que a um comprometimento com a realidade dos fatos. Diz o cineasta:

Eu sou contra o cinema novo porque eu acho que depois dele ter apresentado as melhores ambições e o que tinha de melhor, de 62 a 65, atualmente ele é um movimento de elite, um movimento paternalizador, conservador, de direita. Hoje em dia, como eu estou num processo de vanguarda, eu sou um cineasta de 23 anos, eu estou querendo me ligar às expressões mais autênticas e mais profundas de uma vanguarda e eu acho que o cinema novo é exatamente anti-vanguarda. O cinema novo está fazendo exatamente aquilo que em 62 negava. O cinema novo passou pro outro lado. (SGANZERLA; IGNEZ, n.p., 1970).

É de se avaliar com ressalvas a classificação que o cineasta dá ao Cinema Novo, qualificando-o de um movimento de direita e conservador. Com o aprofundamento da rixa entre os jovens e seus mentores, a crítica de Glauber Rocha ao novo grupo também se intensifica. Em um de seus textos, qualifica os marginais de “velha novidade”, porque, segundo ele, estavam fazendo tudo que o Cinema Novo já fazia. (RAMOS, 1987).

Além desse aspecto geracional, os primeiros momentos do Cinema Marginal são provenientes da ebulição cultural e cinematográfica da região da Boca do Lixo, local de encontro entre cineastas, produtores, distribuidores e todos aqueles que faziam parte (ou gostariam de fazer parte) do mundo cinematográfico paulista. Abreu (2015) assim descreve a região:

[...] um espaço urbano definido entre os bairros de Santa Cecília e Luz, zona de meretrício próxima às estações ferroviária e rodoviária - o que facilitava o transporte de latas de filmes para o interior, desde as primeiras décadas do século -, onde estavam instalados os escritórios de distribuidores, exibidores nacionais e estrangeiros e, depois, dos produtores nacionais. (ABREU, 2015, p.21).

Nesse contexto, surge o Cinema Marginal brasileiro. Dois filmes são apontados como os iniciadores da estética: *A margem* (1967), de Ozualdo Candeias, e *O bandido da Luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. Se há um relativo consenso em indicar as duas obras como fundadoras, há um dissenso, na mesma

proporção, em definir qual das duas obras é a mais importante nessa fundação. Por isso, seguimos a linha geral proposta por importantes estudiosos do período no sentido de compreender que os dois filmes são os marcos do grupo, tendo eles contribuições significativas para o avanço na cinematografia brasileira da época.

O grupo teve núcleos em diversos estados do país, mas sua produção mais concentrada foi no Rio de Janeiro e em São Paulo. Ramos (2018) identifica três grupos de cineastas marginais: um grupo no Rio de Janeiro e outros dois em São Paulo.

O grupo sediado no Rio de Janeiro, que tem uma proximidade maior com o Cinema Novo, é encabeçado por Júlio Bressane. Sganzerla e Helena Ignez também tiveram presença no grupo, fundando com Bressane a Belair Filmes, produtora que, apesar do curto tempo de existência, conseguiu finalizar sete filmes, dentre eles *Copacabana Mon Amour* (1970).

Um dos grupos paulistas estava na região da Boca do Lixo, onde floresceram filmes marginais, mas também de outras naturezas, devido à grande quantidade de produtoras que ali existiam. Esse grupo, composto por cineastas como Carlos Reichenbach, João Callegaro, Antônio Lima e Jairo Ferreira, produziu filmes que dialogam com a narrativa clássica hollywoodiana, sem deixar de lado o toque marginal. Como já indicamos, naquela região havia um grande caldo de ideias cinematográficas, umas mais ligadas ao aspecto da produção, outras mais ligadas ao da exibição, tendo os filmes marginais deste grupo alcançado grande público no país, especialmente entre as classes populares. (ABREU, 2015).

O outro grupo de São Paulo tinha ligação mais forte com a vanguarda literária e teatral da cidade, aproximando-se de grupos como o do Teatro Oficina e o do Tropicalismo. Desse núcleo, fazem parte João Silvério Trevisan, Júlio Calasso e José Agrippino de Paula.

Com a compreensão da existência desses três grupos no interior do movimento, é importante esclarecer que, apesar de a maioria dos filmes marginais não almejarem um contato com o grande público, houve uma linha desse cinema que realizou isso, atingindo até grandes bilheterias. Ramos (1987) nos dá o exemplo do próprio Rogério Sganzerla, que, com *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos*, conseguiu boa bilheteria. De acordo com Abreu (2015, p.46), essa linha do Cinema Marginal teve boa prosperidade, conseguindo criar uma lógica de mercado baseada na fórmula:

realização rápida + baixo custo + erotismo

Esse grupo ficou conhecido como “Cinema Cafajeste”, devido ao manifesto de João Callegaro com o mesmo título. Ao analisar o texto, três momentos nos parecem cruciais para entendermos as linhas que especificam o grupo Cafajeste em relação ao restante dos marginais:

Cinema cafajeste é cinema de comunicação direta.
 [...] É a estética do teatro de revistas, das conversas de salão de barbeiro, das revistinhas pornográficas.
 [...] E o seu valor será contado em cifras, em borderôs, em semanas de exibição: em público. E os filmes serão geniais. (CALLEGARO, 1968).

Dessa forma, o grupo marginal localizado na Boca do Lixo aproximou-se de um cinema de comunicação direta, mas sem deixar de lado o toque marginal (o erotismo, por exemplo), tendo como consequência um bom número de espectadores. *As libertinas* (1968), de Carlos Reichenbach, Antônio Lima e João Callegaro, é um bom exemplo para a compreensão do grupo. Na obra, temos três episódios (cada um dirigido por um dos cineastas) que esbanjam erotismo e uma comunicação que se aproxima do público, apesar de, em certos momentos, existir uma montagem sem sincronia entre a banda sonora e a banda imagética e uma repetição de sequências em busca de explorar diferentes significações das cenas, aspectos esses que mostram que o olhar marginal dos diretores está presente ali.

A história do Cinema Marginal, assim, é perpassada por linhas de atuação distintas de seus cineastas, não tendo entre eles um programa explícito de regras a serem seguidas. No entanto, apesar da especificidade que cada obra ou diretor possa conter, os filmes marginais utilizam-se de preceitos e valores semelhantes, que serão discutidos nas próximas páginas.

3.3. Estética e política dos filmes marginais

Nesta seção, discutiremos as características estéticas e políticas do Cinema Marginal. Embora haja diversos estudos sobre o grupo, que discutem questões específicas sobre sua existência, aqui temos como objetivo identificar características comuns nos filmes marginais, para analisarmos, em seguida, com mais profundidade, a relação entre *Lugar Público* e a estética do Cinema Marginal. Focaremos nas características estéticas e nas condições de produção e recepção dos filmes marginais.

Ressaltamos que o termo Estética Marginal, utilizado ao longo deste trabalho, refere-se apenas à estética característica do Cinema Marginal, não devendo ser confundida com significados outros (novos ou antigos) que poderiam causar confusão.

3.3.1 Questionamento da narrativa clássica hollywoodiana

Em geral, os filmes marginais, por apresentarem traços particulares de construção narrativa e temática, põem em xeque a narrativa clássica, tendo como objeto de enfrentamento, especialmente, os filmes hollywoodianos. Vanoye e Goliot-Lété (2012) sintetizam os elementos desse tipo de construção narrativa.

As técnicas cinematográficas empregadas na narrativa clássica serão, portanto, no conjunto, subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência narrativa, assim como, é claro, a seu impacto dramático. Dominarão a *cena* [...] e a *sequência* [...], separadas - ou melhor, ligadas - por figuras de demarcação nítidas [...]. O encadeamento das cenas e das sequências se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva. [...] O desenvolvimento leva ao espectador as respostas às questões (e, eventualmente, enigmas) colocadas pelo filme. (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.25).

A partir dessas características, compreendemos que a narrativa clássica está ligada à clareza, ao bom entendimento de todas as suas partes e à relação de causa e efeito entre os acontecimentos. Nesse sentido, todos esses elementos são questionados pela estética do Cinema Marginal. Aliás, nisso os marginais e os cinemanovistas estão próximos, mas com abordagens um pouco diferentes. Os marginais, no intento de contestar o que estava posto, criaram uma lógica alternativa em suas obras, construindo textos visuais no mínimo desafiantes. Os diretores marginais, dessa forma, estavam conectados aos pressupostos iniciais do Cinema Novo no sentido de que era necessário descolonizar a linguagem cinematográfica brasileira da época, muito ligada ao cinema norte-americano.

No entanto, existe uma diferença interessante entre as duas concepções contestatórias: por um lado, a concepção de uma linguagem cinematográfica brasileira proposta pelo Cinema Novo estava ligada a um projeto de contra-dominância. Ou seja, para os cinemanovistas, a linguagem hollywoodiana presente nos filmes brasileiros era mais um dos elementos de um projeto de

imperialismo e colonização realizado pelos Estados Unidos. Bernardet (2007) chama o fenômeno de “mentalidade importadora”, explicando que

[...] Durante longo período de tempo, para amplos setores do público brasileiro, cinema restringiu-se a cinema norte-americano, e este sempre cercado de grande publicidade; se eventualmente se exibisse um filme brasileiro (que não fosse chanchada), o público não encontrava aquilo que estava acostumado a ver nos *westerns* policiais ou comédias vindas do EUA. O cinema, por definição, era importado. Mas não só o cinema era importado: importava-se tudo, até palito e manteiga. (BERNARDET, 2007, p. 31)

Dialogando com a citação, Gomes (2001) ressalta que, naquele momento, o Brasil importava até caixão de defunto, como não importaria o cinema estrangeiro? Por isso, na visão dos cinemanovistas, os países do Terceiro Mundo deveriam criar uma linguagem narrativa própria com o objetivo de pôr fim a mais um dos elementos de dominação cultural realizada pelos países do Primeiro Mundo.

Por outro lado, para o Cinema Marginal, a criação de uma linguagem cinematográfica outra estava mais ligada ao seu espírito de agressão ao que estava posto (como parâmetro social no sistema da cultura) do que a uma luta política como a do Cinema Novo. Suas raízes estavam ligadas a todo um contexto de arte moderna, que tinha o choque estético e a provocação ao leitor como elementos basilares (no Brasil, o Teatro de Oficina e a literatura modernista de 22 são dois exemplos de movimentos nesse sentido). Essa nova forma narrativa exigia (e exige), portanto, um espectador ativo, sempre disposto a ser desafiado pela obra cinematográfica. Talvez um dos exemplos mais instigantes dessa característica seja *Hitler IIIº Mundo* (1968), de José Agrippino de Paula, filme que brinca com os extremos da fragmentação e das diversas possibilidades de narração.

Em um primeiro momento, esse questionamento da narrativa clássica está na construção do personagem marginal. Podemos ver, desde *A margem, O bandido da luz vermelha* ou até mesmo *À meia noite levarei sua alma*¹⁹, o desejo dos cineastas marginais pelos personagens que estão à margem, distantes do que a sociedade constrói como seu protótipo de personagem padrão, de sucesso — aquele digno de aparecer nas telas.

Desde a antiguidade clássica, passando pela tragédia Shakespeariana e pelo romantismo, só era digno de uma representação séria os personagens nobres.

¹⁹ Apesar de ser um filme anterior ao período que em geral se abarca o Cinema Marginal, José Mojica Marins é frequentemente citado como um dos cineastas que mais influenciou os cineastas marginais.

Ulisses, na *Odisseia*, é o típico herói clássico, trazendo consigo características tanto físicas quanto psíquicas superiores para aquela sociedade. Além disso, era um rei. Em Shakespeare, as tragédias estão sempre relacionadas a figuras nobres, sujeitos de alto prestígio social. *Iracema*, de José de Alencar, carrega consigo a velocidade e a bravura e, assim, pode ter uma representação séria na obra literária.

Nos filmes marginais, pelo contrário, existe um olhar especial para aqueles mal vistos pela sociedade, os anti-heróis. A frase de Hélio Oiticica sintetiza bem esse pensamento: “seja marginal, seja herói”. Como explica Ramos (1987), houve uma mudança significativa em relação ao personagem marginal, antes estigmatizado, e agora valorizado nos filmes marginais. Carlos Reichenbach explica que, no Cinema Marginal (o que ele chama de “Cinema Pós-Novo”), o protagonista “[...] não é mais o personagem subjugado, mas sim o marginal, o maldito, o personagem à deriva, o rebelde sem causa.” (PUPPO, 2021).

Em *A mulher de todos* (1969), filme de Rogério Sganzerla, temos como personagem principal Ângela Carne e Osso, interpretada por Helena Ignez. Ela é um exemplo marcante do olhar dos marginais por aqueles personagens que estão fora dos padrões que a sociedade impõe para os seus cidadãos. Naquele momento, em que havia uma repressão extrema às mulheres, Ângela flui livremente, passeando com todos que deseja. Longe da repressão, ela vive a vida como quer, livremente.

Especialmente no caso das personagens femininas, essa marginalidade estava ligada a uma tendência à erotização. É muito comum, em obras marginais de diferentes diretores, a mulher ser erotizada, sendo, em alguns casos, objeto do desejo e, em outros, sujeito desse desejo — um aspecto inovador para o cinema brasileiro daquele momento. Isso mostra uma atenção especial do movimento às reflexões sobre a liberação sexual que estavam em voga nos movimentos à esquerda no que se chamou de Revolução Sexual, mas que pouco tinham sido divulgados no Brasil. Por isso, há a presença de personagens sexualmente diversos, não restritos à heterossexualidade.²⁰

Essa opção estética, apesar de não dita diretamente pelos cineastas marginais, estava ligada a uma opção política. Ser marginal, naquele contexto, era agir contra todo um sistema de opressões impostas pelo Regime Militar, que ia

²⁰ Nesse contexto de Revolução Sexual, é importante pontuar que, nos anos 1960, houve a criação da pílula anticoncepcional e também a discussão mais intensa sobre o aborto. Em *Lugar Público*, dentre diversos exemplos dessa liberação sexual dos personagens, o narrador personagem informa que “Nina abortou”. (PAULA, 2004, p.95).

desde roupas proibidas, sexualidade engessada, livros não recomendados, etc, aspectos lembrados diariamente pelos órgãos de repressão e censura, em que a regra geral era a moral e os bons costumes. O Cinema Marginal, assim, estava ligado aos movimentos contestatórios de todo o mundo, como o de maio de 68 na França e o movimento Hippie. (ABREU, 2015).

Nesse sentido, tais personagens têm como característica serem o oposto do herói clássico. Enquadram-se, na realidade, como anti-heróis. Como define Gancho (2006, p.18), anti-herói “é o protagonista que tem características iguais ou inferiores às de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói, só que sem competência para tanto”. São, na maioria dos casos, figuras sem força, sem a robustez de um ser heróico, que possuem também um fim nada grandioso: muitas vezes é a morte. É o que acontece com o protagonista de *O Bandido da Luz Vermelha*, que, em seus últimos momentos, comete suicídio. Assim, Ramos (1987) enfatiza que: “[...] Deslocados no espaço e na sociedade oficial, os personagens elaborados pela ficção marginal erram no vazio.” (RAMOS, 1987, p.35).

Há de se indicar, também, o olhar muitas vezes superficial do Cinema Marginal na representação de seus personagens. Os seus diretores não estavam preocupados com a história daquele ser, com suas questões existenciais, mas apenas muitas vezes com sua exterioridade, com sua imagem externa. Em muitos casos, sequer sabemos o nome dos personagens, faltando-lhe um tratamento complexificado. É como se, na maioria dos casos, tivéssemos nas telas personagens planos. Para a definição desse tipo de personagem, utilizamos mais uma vez Gancho (2006), que os define “[...] como personagens caracterizadas por um número pequeno de atributos, que as identificam facilmente perante o leitor; de um modo geral são personagens pouco complexas.” (GANCHO, 2006, p.20).

Por outro lado, é de se destacar o enredo dos filmes marginais. Em geral, são enredos narrativamente complexos, que exigem um espectador ativo e aberto às possibilidades de inovação. Fogem à estrutura tradicional (apresentação, desenvolvimento, clímax e desfecho), criando um caldo narrativo que muitas vezes impede o leitor de realizar até um processo básico: resumir de que fala o filme. Além disso, outro princípio da narrativa tradicional — a lógica entre as unidades de uma obra — é contestada, sendo elas muitas vezes construídas por fragmentos, por núcleos narrativos que pouco dialogam entre si, pelo menos de forma explícita.

Portanto, a forma clássica de narrar, com início, meio e fim, é a exceção nos filmes marginais.

Essa opção, é de se esperar, se liga também ao momento histórico vivido por seus criadores, um momento de tensão política, econômica e social, com diversos artistas e intelectuais sofrendo os horrores de uma ditadura. É nesse momento que arte e realidade se imiscuem com mais intensidade, mostrando que a realidade também pode entrar na arte não apenas no conteúdo mas também na forma artística, como toda uma tradição de crítica dialética, representada especialmente pelos diversos estudos de Antonio Candido, tem mostrado.

Em um mundo caótico, como produzir uma narrativa coesa e coerente, com início, meio e fim? É possível, vivendo em um mundo dessa forma, representar a realidade bonita e bem feita como a narrativa clássica o fez? Para responder a essas perguntas, relembremos dos estudos de Walter Benjamin sobre o narrador e sua incapacidade de narrar após contextos como a primeira Guerra Mundial. Como nos lembra o autor, a arte de narrar está “em vias de extinção”, devido à pobreza da experiência. (BENJAMIN, 1987, p. 197).

No caso dos marginais, seus filmes representaram um mundo em fragmentos, em pedaços, onde a própria narrativa é destituída de uma harmonia, o que também inexistia no mundo social do período. Nas obras, essa violência se exhibe também como irracionalidade e *nonsense*.

Nesse sentido, a teleologia, tão presente nos filmes dos cinemanovistas antes de 1964, cai por terra nos filmes marginais. Como define Xavier (2012, p.34), a teleologia é uma “[...] forma particular de organizar o tempo”, “[...] aquela em que a sucessão dos fatos ganha sentido a partir de um ponto de desenlace que define cada momento anterior como etapa necessária para atingir o *telos* (fim) [...]”. No Cinema Novo, esse ápice narrativo era a conscientização do povo; no Cinema Marginal, ele é inexistente, porque eles não vislumbravam uma salvação para aquela realidade, para eles, o sonho tinha acabado. E isso mostra uma diferença entre eles e toda uma tradição de vanguarda brasileira.

Vale notar que, ao romper com toda sorte de utopia e anunciar um mundo em decomposição, o grupo marginal não se distinguia apenas do cinemanovismo que o antecedeu. Na verdade, a “tradição da vanguarda” no Brasil se caracterizou por movimentos utópicos de toda sorte. Ao contrário de modernismos, bossas novas, concretismos, tropicalismos, cinemanovismos e outros movimentos de invenção, o marginalismo não

preunciou tornar melhor o mundo das pessoas, e sim torná-las conscientes da sua precariedade. (CAETANO, 2012, p. 28).

Sem nenhuma possibilidade de melhora daquela realidade extrema, o propósito dos personagens marginais era desqualificar todo um aparato discursivo de organização e funcionamento do sistema cultural e social.

3.3.2 A imagem abjeta

Segundo Ramos (1987), a construção de imagens de abjeção e nojo - ou “imagens intoleráveis” nos termos de Rancière (2012) - é um dos pilares da estética do Cinema Marginal. Nas palavras do pesquisador brasileiro,

A imagem do abjeto constitui um momento privilegiado da narrativa marginal. O discurso narrativo, como que atraído por um imã oculto, caminha sempre em sua direção, parecendo ter um prazer secreto em significar para o espectador a representação do abjeto. As cenas se alongam, a intensidade dramática atinge seu ápice, a narrativa toma todo o tempo necessário para que esta imagem seja significada. O nojo, o asco, a imundície, a porcaria, a degradação, enfim, todo o universo “baixo” compõe a diegese típica da narrativa marginal. [...] O universo do “baixo” se reflete não só ao nível das ações dos personagens desprovidos de intenções altruístas ou outras valoradas positivamente pela moral, mas principalmente pela *significação imagética da abjeção*. (RAMOS, 1987, p. 115-116).

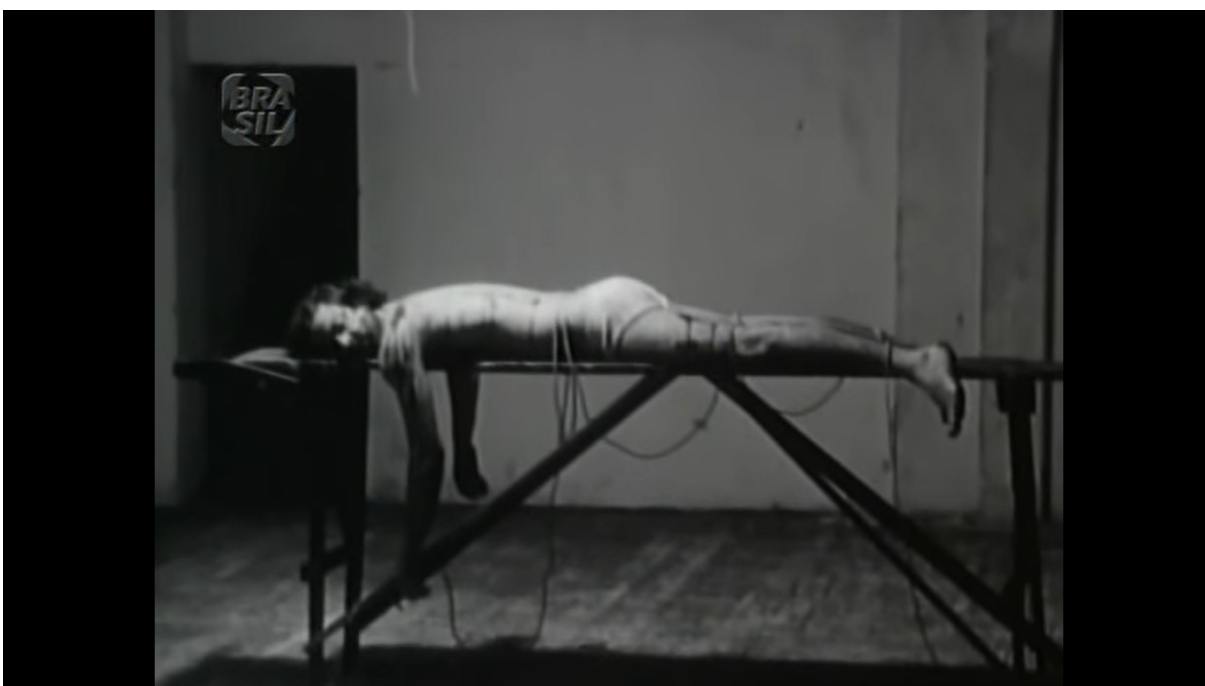
O estudioso, assim, chama a atenção para dois tipos de abjeção da imagem nos filmes marginais: aquela no âmbito das ações de seus personagens e aquela relacionada à imagem em si. Nesse sentido, o autor chama a atenção ainda para a aparição constante na estética de cenas de “nojo”, “asco”, “porcaria”, “degradação”, imagens que não faziam parte do rol de assuntos da narrativa clássica (onde somente ações nobres são dignas de ser narradas), especialmente no cinema, em que a imagem é a base de sua existência. Havia, portanto, a passagem de uma estética da fome (Cinema Novo) para uma estética do lixo (Cinema Marginal). (STAM, 1995).

Uma das imagens que mais exemplificam o desejo dos marginais pelo baixo é a de Helena Ignez em *A família do barulho* (1970) (Figura 1), que, após encarar a câmera fixamente, escorre uma gosma de sangue.

FIGURA 1 - Frame de *A família do barulho*.

Fonte: *A família do barulho*, 1970.

Da mesma forma que ao nível da construção dos personagens, essas imagens abjetas aproximam arte e sociedade, estética e política. É comum, em muitos filmes marginais, a representação de uma imagem específica de crueldade, que estava muito ligada àquele momento político: a representação da tortura. Em *Matou a família e foi ao cinema*, um de seus personagens é espancado, recebe choques elétricos e, após gritos e berros agonizantes, desfalece e morre. A cena (Figura 2) é retratada com tanta realidade que dá arrepios no espectador.

FIGURA 2 - Frames de *Matou a família e foi ao cinema*.

Fonte: *Matou a família e foi ao cinema*, 1969.

É interessante observar que a representação da tortura, mesmo nos filmes mais experimentais (aqueles considerados mais "difíceis" para o espectador), aproxima os filmes marginais da produção cinematográfica para o grande público. Esse entrecruzamento acontece devido à construção poderosa da cena, que, por meio da montagem e de seus atores, tem o poder hipnotizar o espectador, causando-lhe náuseas. Nesse aspecto específico, temos um aparente paradoxo na

estética marginal: apesar de distantes de uma finalidade conscientizadora, os filmes marginais, com essas imagens, têm o efeito de indignar o público, mostrando-lhe as violências da ditadura. Rancière (2012) esclarece que, embora as imagens da arte não sejam armas de combate, elas “Contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível.” (RANCIÈRE, 2012, p.100).

Com isso, a representação apresentada é tão viva que aproxima os filmes marginais de um certo realismo cruel que talvez apenas no cinema mais contemporâneo vá ser retomado. Como salienta Desbois (2016),

A obsessão pelo sórdido anima esses cineastas, para quem o Brasil da ditadura exala um cheiro de carniça e carniceiros. Aquilo que alguns filmes tropicalistas sugerem de maneira alegórica ou poética, até cruel, aquilo que alguns filmes indianistas (*Triste Trópico* ou *Iracema*) estilizam, constitui a carne morta e em decomposição do Cinema Marginal, que prefigura o “cinema da crueldade” dos anos 2000 (que terá recursos estéticos e técnicos mais amplos): *Cronicamente inviável*, *Amarelo manga*, *Cama de gato*, *O cheiro do ralo*, *Baixio das bestas*, *Estômago* e *Tropa de Elite*. (DESBOIS, 2016, p.236).

É necessário ressaltar que, apesar de utilizarmos o termo “imagem”, ela deve ser entendida aqui de forma ampla e não somente em seu significado estrito, como imagem fotográfica, por exemplo. Isso deve ser levado em consideração porque, na construção de uma significação abjeta nas obras marginais, há a presença constante de outros aspectos da linguagem cinematográfica, como sons, ruídos e grunhidos.

Também nesse aspecto há uma diferença entre a estética marginal e a estética cinemanovista. No Cinema Novo, essa espécie de “animalização” do homem também acontece, mas ela é produzida pela exploração do capital, que tira do personagem o acesso à educação, à saúde, ao trabalho, etc. Fabiano, de *Vidas Secas*, é um exemplo clássico, porque pouco fala, quase grunhe como Baleia, a cachorra da família. No Cinema Marginal, por outro lado, há menos uma justificativa econômica e mais uma justificativa política para esses atos, devido à ditadura que estava em voga no país.

Essa concepção está ligada aos que Ramos (1987) chama de “procedimentos de agressão” ao espectador, muito comum na arte moderna. O Cinema Marginal, assim, vomita seu submundo no ser humano, animalizando-o, para agredir o seu espectador tradicional, acostumado a ir ao cinema e ver um “bom

filme”, ou seja, aquele feito segundo as convenções hollywoodianas. Um exemplo interessante dessa animalização é *Orgia ou o Homem que deu cria* (1970), de João Silvério Trevisan, em que os personagens, a todo momento ao longo do filme, berram, gritam e exprimem sons ininteligíveis para o ser humano.

Por fim, outra imagem abjeta de destaque está em *Hitler IIIº Mundo*. Lá, numa tentativa de crítica ao poder artístico, político e jurídico, representados respectivamente pelos personagens na sequência da esquerda para a direita, Agrippino constrói a imagem abaixo (Figura 3). Nelas, esses representantes conversam tranquilamente à mesa enquanto corpos humanos estão pendurados e se debatem, no que parece ser mais um mecanismo de tortura.

FIGURA 3 - Frame *Hitler IIIº Mundo*.



Fonte: *Hitler IIIº Mundo*, 1968.

A partir dessas reflexões, é importante entender que existe uma diferença significativa entre a imagem bonita, polida e bem elaborada do Cinema Novo e a imagem agressiva, em todos os sentidos, do Cinema Marginal. Especialmente no nível da produção técnica, essa agressão ao espectador se concretizava, não só a partir de uma opção estética, mas da própria realidade econômica do país, que não ofertava aos cineastas condições econômicas favoráveis para a construção de suas obras. Com isso, os marginais resolveram utilizar o que seria considerado como ruim - o subdesenvolvimento - como estratégia narrativa, diferentemente dos colegas

cinemanovistas, que se encaminharam para um cinema bem feito com o filme em cores como exemplo. A entrevista de Sganzerla e Helena Ignez sintetiza essa característica.

ROGÉRIO – Eu também acho que o cinema é inferior. Eu não chegaria a dizer que o cinema é uma arte, entende? Qualquer cineclubista diria: Não, Millôr, o cinema é uma arte. Eu, inclusive, gosto no cinema desse lado panfletário, esse lado quase vulgar, esse lado popular, visionário, o lado que eu vi muito no cinema americano. Eu também acho inferior e por isso faço filmes inferiores. Quando eu faço um filme eu tenho mil problemas de subdesenvolvimento da produção e tal, então, eu escolho o subdesenvolvimento não só como condição, mas, também, como escolha do filme. Então os filmes são subdesenvolvidos por natureza e vocação. Você falou em cinema inferior, eu faço cinema inferior, acho perfeito. Acho que obra-prima não existe, não.

HELENA – Rogério tem uma frase que eu acho perfeita: Eu faço os melhores filmecos do Brasil. Eu acho exatamente isso. (SGANZERLA; IGNEZ, 1970, s.p.).

Como podemos ver, Sganzerla e Helena apontam para uma concepção de cinema como inferior ao restante das artes. Nesse contexto de ironia, a afirmação mostra menos um aspecto negativo em si e mais uma recusa dos marginais a um entendimento específico de cinema e arte.

3.3.3 Concepção artística moderna

Os cineastas marginais, apesar de compartilharem com os cinemanovistas certas características, têm concepções específicas sobre cinema e arte que fundamentam sua Estética Marginal: o cinema de agressão, a desvalorização da arte e o descompromisso com a realidade.

Não é novidade que Cinema Marginal é um cinema de agressão, porque choca o leitor em diversos níveis, seja no da imagem, da narrativa, da construção dos personagens, da montagem, etc. Seus cineastas deixam de lado um entendimento tradicional de arte, tendo como exemplo sentar e ler um bom livro ou ir ao cinema e ver um bom filme, para uma concepção em que o cinema é um momento de enfrentamento entre a obra e o espectador/leitor, por meio da quebra de seu “horizonte de expectativa”. (JAUSS, 1994).

No âmbito dos estudos sobre o leitor, este conceito indica os conhecimentos prévios que o ouvinte tem acerca de determinado tipo de obra. Dessa forma, quando vai ao cinema, o espectador possui vários conhecimentos e pressupostos do que irá ver. Nesse sentido, com os filmes marginais, há uma quebra

em muitos desses pré-conceitos, tanto para o espectador contemporâneo ao movimento marginal quanto para o espectador atual, o que, para Jauss (1994), é um dos critérios de valoração artística. Segundo o estudioso:

A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária. (JAUSS, 1994, p. 31).

Com isso, para os marginais, sai uma concepção passiva do espectador e entra uma concepção em que ele é sujeito ativo no processo de consumo da obra de arte. Rancière (2012) explicita esse espectador tradicional:

[...] Ora, como dizem os acusadores, é um mal ser espectador, por suas razões. Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir. (RANCIÈRE, 2012, p.8).

Desse entendimento tradicional, passamos a um espectador ativo, um espectador emancipado, nos termos de Rancière (2012). Tal concepção nova tem suas raízes na arte moderna, não só na literatura, mas em todo um conjunto de obras e movimentos artísticos que pregava o choque como forma de existir. No Brasil da época, por exemplo, isso acontecia nas apresentações cênicas do Teatro Oficina. Para usufruir dessa nova obra de arte, era preciso “ver com olhos livres”, como já havia asseverado Oswald de Andrade. (ANDRADE, 1978, p.9). Isto é, ao ter contato com as obras marginais, é importante que seus espectadores estejam com a mente aberta artisticamente falando.

Ligada a essa liberdade do espectador, os marginais também tinham como fundamento a liberdade do artista. Não era necessário, portanto, uma formação e anos de labuta para iniciar o fazer artístico. Da mesma forma, a feitura do produto artístico não necessitava de inúmeras revisões, como o lapidador que, em um trabalho incansável de refinamento, chega à joia perfeita. Diferentemente de outras tendências artísticas em que se levava anos para que uma obra fosse de fato tida como finalizada, os marginais preferiam um trabalho menos racional e mais intuitivo. Temos o entendimento da criação artística como processo integrado à vida, e não como produto. Lembrem, assim, o Dadaísmo, vanguarda artística da primeira

metade do século XX onde a improvisação na criação da arte era um dos lemas. (SANTIAGO, 2000, p.133).

Para os marginais, o erro era um acerto, era “[...] A contribuição milionária de todos os erros”, como também escreveu o escritor modernista Oswald de Andrade. (ANDRADE, 1978, p.6). Como enfatiza Ramos (1987), era comum em filmes do movimento “[...] negativos riscados, fotografia suja, pontas de montagem aparecendo, erros de continuidade, descuido na produção.” (RAMOS, 1987, p. 43).

Dessa forma, relacionando essas características ao estudo de Benjamin (1987), a obra de arte marginal, na esteira da arte moderna, deixa de lado sua aura, ou seja, deixa de ser endeusada, intocável, justamente porque, para eles, a arte não era grande coisa assim. Um exemplo é a montagem de *Hitler IIIº Mundo*:

Numa das cenas, por engano, o laboratório responsável pela mixagem do som colocou o áudio no reverso. Quando viu o resultado do trabalho involuntário, Agrippino aprovou e incorporou o som daquele jeito no trabalho. (ARRUDA, 2010, p.42).

Em outro momento, essa liberdade artística manifesta-se na inutilidade da obra de arte. Nos anos 1960, grupos importantes da arte brasileira, muito ligados ao pensamento marxista, propunham uma arte engajada, com uma função social. Temos, como exemplo, o CPC da UNE e o Cinema Novo. Para os marginais, no entanto, a arte não tinha uma função social, política ou econômica. Essa concepção está bem sintetizada na clássica frase “Quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha e se esculhamba”, dita pelo protagonista de *O bandido da luz vermelha*. Sem poder mudar nada, a única ação possível segundo os marginais é avacalhar. “[...] O avacalho é a ação desordenada, uma ação que não se propõe um alvo definido e que retorna para sua própria incapacidade de maneira afirmativa.” (RAMOS, 1987, p.29).

Porém, é importante ter uma atenção especial a esse tópico. Há uma relação não necessariamente fiel entre o dito e o realizado. Apesar de o artista propor algo, isso não quer dizer que sua obra irá cumprir fielmente suas expectativas. No caso dos filmes marginais, mesmo não sendo o objetivo de seus diretores, é importante destacar que, especialmente nas cenas de tortura, elas tiveram (têm) a função de mostrar as barbaridades realizadas no contexto de uma ditadura, o que causa indignação e revolta a espectadores que têm, dentre seus valores, os Direitos Humanos.

O movimento marginal, como indicamos no início deste capítulo, é um dos períodos mais intensos do cinema brasileiro. Para sintetizá-lo, reproduzimos as palavras de Stam (1995):

As produções mais recentes da vanguarda brasileira, em resumo, definem-se por uma série de recusas - da narrativa linear, do fecho, da "competência" técnica, da continuidade convencional. Sua relação com o espectador é de agressão, criando o que Ismail Xavier chama de um "festival de desconforto". Em vez de entreter, eles criam um incômodo salutar. (STAM, 1995, p. 327, tradução nossa).²¹

As obras marginais, dessa forma, tiveram o mérito de intensificar um lugar de desconforto para os espectadores brasileiros no processo de recepção das imagens fílmicas (o que algumas obras do Cinema Novo também fizeram). Aliando estética e política, os filmes marginais conseguiram a proeza de desnortear e indignar não só seus espectadores contemporâneos mas também aqueles que, nos dias atuais, têm contato com as obras do grupo.

²¹ Do original: "The most recent productions of the Brazilian avante-garde, in sum, define themselves by a series of refusals - of linear narrative, of closure, of technical "competence", of conventional continuity. Their relation to the spectator is one of aggression, creating what Ismail Xavier has called a "festival of discomfort." Rather than entertain, they create a salutary disease." (STAM, 1995, p. 327).

4 LUGAR PÚBLICO (1965): UM ROMANCE EXPERIMENTAL

José Agrippino de Paula foi um multiartista paulista — um “artista total”, palavras de Jorge Bodanzky (PUPPO, 2010) — que, especialmente no final dos anos 1960, movimentou o campo artístico brasileiro em diversas linguagens, como cinema, literatura e teatro. É considerado um ícone da contracultura no país, recebendo elogios, homenagens e sendo um norte para artistas da importância de Caetano Veloso e Gilberto Gil. (VELOSO, 2001; MEIRELLES, 2009).^{22 23}

Sua estreia literária aconteceu com *Lugar Público* (1965); em seguida, veio *PanAmérica* (1967), seu romance mais conhecido. *As Nações Unidas* (1967), no teatro, e *Hitler IIIº Mundo* (1968), no cinema, além de outras obras, completam sua produção. Chamamos a atenção para essas obras, mas Agrippino foi além: produziu contos, curtas e até mesmo músicas, mostrando que sua inventividade está além das demarcações de cada arte. (MEIRELLES, 2009).

Longe de uma especialização artística, cada vez mais frequente após a industrialização cultural, Agrippino passeou pelas diversas artes com maestria, mas sempre mantendo suas propostas estéticas nas diferentes mídias que transitava. Moraes (2011), a partir do texto de apresentação de *Rito de Amor Selvagem* (1969), espetáculo levado a cabo pelo grupo SONDA, sintetiza essa proposta estética no conceito de arte-soma. Reproduzimos o trecho que fala sobre a proposta:

Os vários componentes heterogêneos: cenários, elementos de cena, texto, som, podem correr paralelamente em linhas independentes formando montagens simultâneas de significados que resultam na arte-soma. (SONDA, 1969 apud MADAZZIO, 2005, p.106).

Iniciando seu percurso pela literatura nas leituras em casa, participou do teatro universitário, se formou em arquitetura, produziu cinema e, até mesmo, música. Junto de personagens importantes da cena artística brasileira como sua companheira Maria Esther Stockler e Jorge Bodanzky, Agrippino pode fazer-se artista completamente. A arte, para Agrippino, era a própria vida, por isso, segundo Viana (2012)

²² Hoisel (2014) cita algumas homenagens musicais a Agrippino: de Gilberto Gil, a música “Eu e ela estávamos ali encostados na parede”, e de Caetano Veloso, “Gente” e “Sampa”.

²³ Um ano antes de seu falecimento, Agrippino foi homenageado no cinema. Foi objeto do curta-metragem *Passeios no Recanto Silvestre* (2006), de Miriam Chnaiderman, oportunidade em que recebeu o incentivo de retornar a filmar com a Câmera Super 8, bitola utilizada nos seus filmes realizados no continente africano. Apesar da tentativa da equipe de filmagem, Agrippino não concretizou o projeto.

Em certo sentido, bem ao espírito dos anos 1960, quando inúmeras barreiras se rompem, ele decide fundir arte e vida. Isso reflete em toda a sua obra. Daí a presença do caos; da desorganização; da dispersão através da profusão de personagens, tratando-se de sua literatura (vide seus dois romances); de sons, ruídos, informações diversas; de materiais inusitados e surpreendentes, tratando-se de suas peças teatrais, ou de cenas à primeira vista desconexas, *nonsense*, em seu longa-metragem; ou tudo isso junto percorre, em graus variados, todos os seus trabalhos. (VIANA, 2012, p.17).

Lugar Público, romance objeto deste trabalho, merece atenção especial porque foi a primeira produção artística de Agrippino. Em poucas palavras, podemos caracterizá-lo como um romance difícil. Em todos os seus elementos, a obra causa estranhamento ao leitor acostumado a uma narrativa tradicional. Ela brinca com o tempo, porque muitas vezes não sabemos o que é passado ou futuro; traz um narrador movente (VIANA, 2012), ou seja, que não está fixo, passeando ora em primeira pessoa, ora em terceira pessoa; apresenta personagens com pouca diferenciação, o que faz com que o leitor se pergunte quem é quem na obra; possui um enredo fora da ordem da causa e efeito ou do início, meio e fim conectados.

Nesse sentido, a tarefa aparentemente simples, no caso de uma narrativa convencional, de construção de uma síntese da obra torna-se desafiante no caso em análise. Com esse desafio, que é compartilhado por pesquisadores da obra agrippiniana, talvez Castanheira (2009) tenha tido sucesso. Observando o título da obra, o estudioso conseguiu trazer um norte para seu entendimento geral:

Personagens deambulantes, fragmentos perdidos a cada troca de parágrafo, descontinuidades contínuas, naturezas artificiais em concreto e ausência de enredo: de que trata o livro afinal? A resposta para essa questão parece residir no maior destaque do livro, tão grande e tão anterior a qualquer análise ou decomposição de conteúdo: o título. O romance relata a vida do protagonista que dá nome à obra, Lugar Público. Todos os demais são acessórios coadjuvantes na constituição do corpo desse personagem central. (CASTANHEIRA, 2009, p.36).

Tendo como princípio o entendimento do analista, podemos compreender que o romance, além de falar sobre personagens ou tempo, fala especialmente do espaço, do lugar público. É, assim, uma verdadeira imersão na vida da massa urbana, no espaço compartilhado, como bares, rodoviárias, centro comerciais, com seu movimento incessante de transeuntes, vagabundos, desocupados, trabalhadores, homens comuns, e também com o movimento de veículos, ônibus, meios de transporte, além da polifonia composta de todos os sons e imagens que preenchem o espaço urbano. Seus personagens transitam por esses lugares ou não

lugares, na ótica de Marc Augé, lugares sempre de passagem, em que todos são anônimos. (AUGÉ, 2012).

Pelos aspectos apresentados, o romance de Agrippino estava *fora do lugar* (FAVARETTO, 2001; VIANA, 2012; ARRUDA, 2016) quando comparado às demais produções literárias engajadas da época, produzidas especialmente no contexto dos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes. Pelo contrário, aproximava-se mais de uma literatura experimental, mas trazendo também cenas de tortura, passeatas e outros acontecimentos do período ditatorial.

Por causa dessa e de outras características, Arruda (2016) avalia que o livro é um dos mais inovadores da literatura brasileira. Dois críticos contemporâneos ao lançamento do romance já marcavam seu lugar de novidade no panorama da literatura da época. Segundo palavras de Moutinho (1977, p.34): “Raros romances nestes últimos anos causaram-me impacto tão poderoso já à primeira leitura quanto *Lugar Público*, de José Agrippino de Paula.” Já Cony (2004) pontua que

[...] todos os que escrevemos e lemos neste país tenhamos orgulho em poder saudar um criador que vem para a arena tão bem dotado, apresentando não uma hipotética promessa, mas uma realidade cujos contornos, muito em breve, a crítica e o público deverão precisar e consagrar. (CONY, 2004, p.7).

Apesar desse aspecto inovador (ou talvez em decorrência dele), a consagração não veio. Na realidade, a obra recebeu pouca atenção da crítica: sua segunda edição apareceu somente 39 anos depois. Em geral, quando a figura do escritor Agrippino é lembrada, ela está mais ligada a *PanAmérica*, que foi divulgada pelos tropicalistas diversas vezes e, com isso, recebeu maior destaque. Moraes (2011), nesse sentido, aponta algumas causas desse apagamento:

Tamanho abismo entre as duas edições é a principal causa responsável pelo completo silêncio da bibliografia crítica a respeito do livro, mesmo daquela mais interessada na literatura dita marginal ou experimental – mas não é a única. A trajetória “clínica” deste artista (seu diagnóstico como esquizofrênico), além da sua transformação ao longo dos anos numa espécie de figura folclórica da contracultura brasileira, o bruxo de Embu das Artes, lançaram certa fantasmagoria sobre seus trabalhos, privando-os de uma análise mais minuciosa. Some-se a isso as dificuldades que a proposta estética de Agrippino oferece a crítica, obrigando-a a transpor continuamente as esferas restritas de suas especialidades, e teremos uma ideia das razões pelas quais esta obra, entre outras de Agrippino, permanece oculta em meio a sua própria legenda. (MORAES, 2011, p.14).

Uma hipótese a acrescentar é que a própria produção literária do período tenha sofrido com certo esquecimento. Nos anos iniciais da ditadura, a literatura perdeu o protagonismo no campo artístico, tendo o cinema, a música e o teatro papel de destaque na cena cultural brasileira. (HOISEL, 2014; HOLLANDA, 2004; SCHWARZ, 1978).

Santiago (2000, p.129) fala em “atraso da literatura”, apontando que ela perdeu o bonde. Como consequência, lembramos pouco da literatura desse período inicial, que só terá um retorno destacado no período próximo do AI 5, com *Quarup* (1967), de Antonio Callado, por exemplo.

Tendo em vista esse contexto cultural e político, é tarefa desafiadora para o crítico analisar a obra singular de Agrippino, especialmente em comparação a outra arte. Com a finalidade de realizar essa aproximação entre *Lugar Público* e a estética Marginal, escolhemos as características do grupo discutidas no capítulo anterior (ou seja, o questionamento da narrativa clássica, a imagem abjeta e a concepção artística moderna) como ponto inicial de diálogo com o romance. Com isso, este capítulo busca discutir como tais elementos acontecem na obra para que, no próximo capítulo, possamos responder à pergunta principal deste trabalho, além de outras que se relacionam a ela: existiu uma estética marginal na literatura e nas artes em geral antes do Cinema Marginal? Foi o romance *Lugar Público* (1965) um dos representantes dessa estética?

Antes dessa discussão, porém, a título de introdução à análise, nos pareceu interessante mostrar que a obra, a todo momento, dá pistas de sua aproximação com o cinema.

4.1. O cinema no romance

Em *Lugar Público*, os personagens vivem a passear pelos espaços de uma metrópole não nomeada, que ora apresenta elementos de São Paulo, ora do Rio de Janeiro, mas que dá aos seus habitantes o sabor da modernidade. O cinema, assim, é ponto de encontro frequente entre seus personagens, indicando, já no início de sua carreira artística, que Agrippino, mesmo quando estava fazendo literatura, não esquecia do cinema.²⁴ Dessa forma, a arte cinematográfica é presença

²⁴ Arruda (2010) registra o interesse de Agrippino pelo cinema já em 1958, quando o artista participou das aulas do I Curso para Dirigentes de Cineclubes, realizado pela Cinemateca Brasileira.

frequente na obra, seja de forma direta, como lugar de encontro, seja de forma indireta, com uma linguagem que aproxima a obra do roteiro cinematográfico.

Já nas primeiras páginas, Agrippino mostra sua verve cinematográfica ao descrever o espaço vivido pelos personagens como se fosse uma projeção de imagens na tela. Como exemplo, citamos o primeiro parágrafo da obra.

O alto-falante anuncia: “14 horas e 15 minutos. Plataforma 4”. O homem deposita a mão no apoio da cadeira e olha para a máquina de registrar. “Aguarde aviso de embarque pelo alto-falante.” O homem deposita o cigarro na boca e lê o jornal. Uma música ao longe, o ruído dos motores, uma campainha toca, o som desordenado dos passos, talheres e pratos se chocam, novamente o som desordenado dos passos. A multidão de homens e mulheres encostados junto à amurada. O homem coloca o cigarro na boca, a mulher ajeita os óculos sobre o nariz. O homem senta, retira um papel do bolso, lê, levanta-se, e sai. Um velho percorre com os olhos os bancos vazios, segue o caminho formado por eles, senta-se puxando com as pontas dos dedos o vinco da calça, deposita a mão e o braço sobre o apoio da cadeira, cruza as pernas, agita a ponta do pé direito, olha para o homem que lê jornal, olha para a máquina de fazer sorvete. As pequenas lojas dispostas em série. A primeira: balas, bombons, dropes, chocolates, biscoitos, doces. A segunda: balas, bonecas, gravatas, boinas, carrinhos de brinquedo, perfumes, sabonetes, talcos, calças para crianças, chapéus, bibelôs, estatuetas de madeira, aviões de plástico, cestas, tubos de dentífrício. Terceira: colares, sutiãs, maiôs, blusas, bibelôs, combinações, ligas, meias, pulseiras, brincos. “14 horas e 30 minutos. Plataforma 4.” “14 horas e 30 minutos. Plataforma 4.” “Atenção.” “Atenção.” “Atenção.” “Atenção.” “Atenção.” (PAULA, 2004, p. 11).

Do trecho, três aspectos chamam atenção em sua aproximação com o cinema. O primeiro deles é a descrição excessiva para os moldes do gênero romanesco, o que faz lembrar uma câmera que tudo (ou quase tudo) vê. Na cena, o olhar cinematográfico de Agrippino descreve tudo aquilo que é observado, tanto os aspectos visuais quanto os sonoros, por exemplo, indicando todos os itens das lojas que se encontram naquela rodoviária: “A primeira: balas, bombons [...]. A segunda [...] Terceira [...]” (PAULA, 2004, p.11). Estamos no âmbito de um narrador-câmera, que tem o objetivo de registrar tudo e caminha quase para uma exclusão do autor. (FRIEDMAN, 2002).

Outro aspecto são ações no tempo presente, mostrando que a ação se realiza ali, aos olhos do leitor, no seu modo cena imediata: “o homem deposita”, “o homem coloca”, “o homem senta”, que lembra as indicações do roteiro cinematográfico. Por fim, temos o predomínio da ação em relação ao pensamento, fato comum entre os personagens da obra, que estão sempre agindo²⁵ e muito

²⁵ Uma exceção são os personagens “eu” e “ele” ou o personagem “eu”/“ele”, que mais refletem do que fazem ações concretas.

raramente pensando. As ações, assim, são o mote da obra. Como lembra Field (2001), a ação é um dos elementos mais importantes do roteiro cinematográfico, fato constante entre personagens de Agrippino.

Em outros momentos da obra, dois aspectos da escrita roteirística aparecem. São os diálogos e as rubricas ao longo do texto, como no trecho abaixo.

César, Napoleão, dois burgueses e a irmã de César e duas velhas. A cena transcorre numa boate aonde prostitutas estão sentadas numa longa poltrona.

1º burguês: Não. Ele é um pensador.

2º burguês: Eu acho que todos são úteis.

1º burguês: Certo. E a enfermeira?

2º burguês: Que enfermeira?

1º burguês: Você está num sanatório, ainda não se convenceu. Mas ele é um pensador. Um gênero especial. Um pensador. Doutor Caligari, aonde estão os enfermeiros?

2º burguês: Você quer que eu prepare o eletrochoque. Eu acho que tudo é amor. Este uísque, esta água, as mulheres. Tudo é amor. E o amor faz a vida feliz.

Palmas. (PAULA, 2004, p.64).

Como podemos observar ao longo da leitura do romance, seus personagens estão a todo momento ligados ao cinema, seja indo às salas de exibição, caminhando próximo a ele ou discutindo algo relacionado à arte cinematográfica. Veja-se a presença, no trecho destacado, do personagem Dr. Caligari, figura símbolo do expressionismo alemão da obra *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Weyne.

Feita essa aproximação inicial entre o romance e o cinema, passemos à discussão específica proposta nesta dissertação. Na próxima seção, interessa-nos analisar como os elementos da estética do Cinema Marginal estão presentes no romance de Agrippino, começando pelo questionamento da narrativa tradicional.

4.2. Questionamento da narrativa tradicional

A narrativa tradicional dá base para uma longa família de narrativas (orais, escritas e híbridas), desde os contos populares até os filmes de Hollywood. No mundo clássico, seus elementos foram difundidos por Aristóteles, por exemplo, quando fala da tragédia ou da epopéia, muito ensinando sobre o modo de contar histórias. Em sua *Poética*, aprendemos que a narrativa deve, antes de tudo, ser verossímil: “[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da

necessidade.” (ARISTÓTELES, 2007, p.28). A verossimilhança, ou seja, a verdade interna do texto, sua lógica interna, é um dos aspectos fortes da narrativa tradicional, em que mesmo nas situações imaginárias ou irrealis a coerência interna deve prevalecer: “Quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença.” (ARISTÓTELES, 2007, p.48).

Com isso, Aristóteles indica um dos fundamentos da construção ficcional produzida ao longo da história do ser humano. Por causa desse aspecto, todos os elementos da narrativa (enredo, tempo, espaço, personagens e narrador) foram, ao longo do tempo, analisados e avaliados pelos críticos tendo como um de seus critérios principais a verossimilhança. Como consequência, para citar um exemplo, em grande parte da história da literatura, havia o entendimento de que a criação de um personagem deveria ser bem delineada, ou seja, um personagem bom assim deveria continuar sendo ao longo do desenvolvimento da narrativa, ao passo que um personagem ruim assim continuaria após todas as páginas da obra. Da mesma forma, o tempo, o espaço, o narrador e o enredo deveriam ser o mais claros possível, não criando dúvidas para o leitor.

No entanto, especialmente a partir da literatura moderna, essa narrativa tradicional foi questionada por leitores e escritores, porque representava a vida de forma estável, e a história de forma linear, deixando de lado as complexidades e as ambiguidades do ser humano. No mundo pós-moderno, pelo contrário, as relações sociais são fundamentadas pela instabilidade: “[...] a identidade vai se tornando cada vez mais instável e frágil”. (KELLNER, 2001, p.298).

No contexto dessas discussões sobre um novo entendimento do mundo e do ser humano, Agrippino propôs também uma nova forma de narrá-los.

4.2.1. Narrativa complexa

Antes de explicarmos o adjetivo dado à obra do escritor paulista, é importante que o leitor possa observar e sentir a complexidade de sua escrita. Com esse objetivo, reproduzimos o trecho abaixo, um dos primeiros parágrafos do livro.

- Naturalmente que... acontece que, a porcentagem dos associados. (aplausos) Agora; faz uma semana... não foi aprovado, se não for aprovado... devemos, parece que foi... foi o seguinte, um novo currículo, optar... mais algumas coisas a dizer... saber se outros têm necessidade de falar, seria interessante outras oportunidades. (aplausos) Um assunto de máxima controvérsia... Agora digo eu, todos os partidos são subjugados...

Qual é o objetivo deles... conseguir o governo... proibir... tem que ser tratado... nós devemos... todos nós discordamos. (risos) Meu pai foi encarcerado... não se pode... então o... o clamor... de maneira legal... outra explosão não estou discutindo, não podemos ser... as brigas internas políticas. (risos) Não virá... mas nós vamos levantar. (aplausos) O meu objetivo é colocar o problema... a partir... eu queria fazer... primeiramente, no Brasil... democratizar... no sentido mais geral... ela tem um objetivo. A permanência... que seja... façam parte dela...(AGRIPPINO, 2004, p.13-14).

O trecho, que aparenta ser um discurso, explicita a complexidade da obra. Como se pode ver, não são disponibilizados, para o leitor, os elementos básicos de uma contextualização em relação aos acontecimentos: quem fala, onde fala, para quem fala, quando fala, aspectos imprescindíveis para uma narrativa tradicional. Nesse modo de narrar, a linearidade e a relação de causa e efeito são dominantes para que tudo fique claro para o leitor. Auerbach (2015) dá um exemplo desse tipo de narrativa com o estilo homérico, em que há a necessidade de “[...] representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais.” (AUERBACH, 2015, p.4).

Para dificultar, temos um discurso em fragmentos que deixa o leitor longe de construir um significado para a mensagem. São os “textos-retalhos”: “[...] Nenhum desejo de sistematização, nenhuma busca de estilo, a não ser a sistematização do estranho, do novo, do inesperado, da surpresa, da falta de estilo”. (SANTIAGO, 2000, p.132).

Em síntese, temos “[...] o caótico mundo de um mundo caótico [...]” (CONY, 2004, p.5) Esse parágrafo, assim, dá pistas ao leitor da magnitude inventiva da narrativa de Agrippino. Por isso, qualificamos sua narrativa como complexa. Permeada pela fragmentação narrativa, pela falta de linearidade no seu desenvolvimento e pela falta de coesão e coerência entre suas partes, instável em todos os seus níveis, a obra é moderna em todo o sentido da palavra.

Ao analisar a obra de Agrippino, Cony (2004) já apontava, na sua primeira publicação, a proximidade, consciente ou inconsciente, de Agrippino com o “novo romance francês”, movimento também conhecido como “a escola do olhar”, que tem Alain Robbe-Grillet como um de seus sintetizadores. Detalharemos ao longo do capítulo essa relação, mas adiantamos que Agrippino, assim como o escritor francês, buscava produzir um romance novo no contexto de um homem novo. Por isso, estava longe das soluções tradicionais da narrativa romanesca.

Como aspecto inicial, um dos pontos de ruptura é quanto à estrutura de segmentação da narrativa, em que a obra sequer é dividida em capítulos, seções ou

quaisquer outras marcações gráficas que apontem uma tentativa de separação entre suas partes. O que temos é apenas início e fim. Dessa maneira, mesmo para os leitores contemporâneos mais familiarizados a experimentações literárias, o trabalho de Agrippino causa ainda assim um grande impacto. Seu caráter inovador fica mais intenso se lembrarmos que, no início dos anos 1960, a literatura brasileira estava muito ligada a uma tentativa de aproximação com o público que, em alguns casos, apelava para uma simplificação e um didatismo da linguagem literária. Agrippino, pelo contrário, complexifica a relação obra-leitor ao máximo.

Outro ponto que merece destaque nessa estruturação complexa da obra de Agrippino é a falta de coesão e coerência entre suas partes. Por não possuir uma estrutura orgânica com base na linearidade, tanto em termos semânticos quanto sintáticos, cada parágrafo dialoga pouco com o anterior ou o posterior. Entre eles, é rara a utilização de qualquer recurso coesivo que indique uma interação, quer seja uma conjunção, um pronome ou outro recurso de coesão textual. Há uma preferência pelo período novo, pela ação nova, fazendo com que haja um acúmulo de fatos que se sucedem, nunca são finalizados e sempre estão presentes. É como se houvesse um eterno “e”, que amontoa as ações — estamos, assim, no âmbito da parataxe.

Além dessa complexidade narrativa na unidade textual como um todo, mesmo dentro da unidade do parágrafo ela também acontece em níveis importantes. Muitas vezes, o leitor fica sem entender as mudanças bruscas na narrativa.

O meu irmão passou no meio da multidão que descia a avenida. Eu pensei comigo que deveria avisar o meu irmão que o Brucutu estava lançando gás lacrimogêneo. Quando eu olhei para trás vi o Brucutu se aproximando e esguichando uma pasta escura e espessa. Era uma nova forma de lançar gás lacrimogêneo. A multidão corria e o carro policial girava a sua mangueira em todos os sentidos. Eu percorria a fila do restaurante. A mulata entregou a bandeja de aço e fui para uma das mesas. Nós estávamos: eu numa cama ao lado de uma mulher e César na outra cama [...]. (PAULA, 2004, p.73).

No parágrafo destacado, podemos ressaltar a existência de três narrativas. Na primeira, há a narrativa de um protesto (o termo “Brucutu”, naquela época, referia-se a um veículo blindado usado para repressão); na segunda narrativa, o narrador-personagem está em um restaurante; por fim, o narrador-personagem está em um espaço íntimo junto com outras pessoas. No mesmo parágrafo, assim, três núcleos narrativos diferentes coexistem (na avenida,

no restaurante e na casa) sem que haja qualquer explicação ao leitor do relacionamento entre as cenas. Ao longo do livro, outros parágrafos com múltiplas narrativas aparecem, sendo um aspecto constante na narrativa. Esse processo de acumulação de ações é semelhante a um processo de mixagem, de colagem de acontecimentos, muito presente no fazer artístico de Agrippino.

Da mesma forma que não há uma linearidade e unidades fixas entre as partes da narrativa, há uma série de incoerências no decorrer da obra, o que faz com que ela se afaste de um dos pilares da narrativa convencional, a verossimilhança, como explicamos no início desta seção. Um caso exemplificativo é o suicídio de Pio XII, que acontece na página 20 e, poucas páginas depois (página 24), o personagem reaparece como se nada tivesse acontecido.

Isso demonstra que o autor, longe de ter uma preocupação com a união das partes da obra fincada na lógica de causa e consequência, de sua coerência interna, joga ao leitor as diversas possibilidades de leitura e de entendimento da narrativa. Pode-se dizer, então que, para o romancista, o leitor que deve construir, com seus fragmentos, um significado possível para o texto, porque Agrippino, nesse sentido, aproxima-se do pensamento dos novos romancistas: “O Novo Romance não propõe nenhuma significação feita a priori”. (ROBBE-GRILLET, 1969, p.94).

Dessa forma, o escritor paulista distancia-se de um entendimento da significação do texto literário como a da possível intenção do autor, que deveria ser descoberta pelo leitor, objetivo de certas correntes da crítica literária tradicional. Nesse sentido, Eco (2005) esclarece, pelo contrário, que “Um texto é um universo aberto em que o intérprete pode descobrir infinitas conexões.” (ECO, 2005, p.45).

Com isso, Agrippino indica que a relação de causa e efeito, marco para as narrativas de viés mimético, mostra-se falaciosa na sua tentativa de representar o mundo, porque ele não é nem racional nem estável em sua maior parte. Especialmente em um contexto ditatorial, o elemento que menos pode explicá-lo é a racionalidade. Entretanto, como indica Robbe-Grillet (1969), ao longo da história,

Todos os elementos técnicos da narrativa - emprego sistemático do passado perfeito e da terceira pessoa do singular, adoção incondicional do desenrolar cronológico, intrigas lineares, curva regular das paixões, tensão de cada episódio na direção de um fim, etc - tudo objetivava impor a imagem de um universo estável, coerente, contínuo, unívoco, inteiramente decifrável. (ROBBE-GRILLET, 1969, p.25).

Esse universo “estável, coerente, contínuo, unívoco” estava muito distante do Brasil nos anos 1960, afundado em violações aos direitos humanos e em tensões as mais diversas em sua sociedade. Agrippino, dentro desse contexto, compreendeu que uma narrativa bem feita, bem concatenada, não necessariamente deveria explicar a realidade do país naquele momento. No que se refere a um dos últimos elementos citados por Robbe-Grillet (1969), o autor paulista distancia-se da narrativa tradicional ao propor, em seu romance, a ausência de um *telos*. Dessa forma, as ações de sua narrativa não tem um objetivo predefinido, uma finalidade demarcada. Diferentemente de grande parte da construção narrativa contemporânea à produção artística do escritor, em que cada personagem e cada ação possuíam uma finalidade no contexto interno e externo à obra, os personagens de *Lugar Público* caminham a esmo, deambulam, sem um propósito definido.²⁶

Sobre isso, Viana (2012) afirma que

Como abandona o princípio teleológico, para concepção de sujeito e de tempo, ele adota, de forma radical, a contingência e a indeterminação do futuro como princípios constituintes da experiência humana. Ao abrir mão de um *telos*, a narrativa assume um estado em que somente reconhece a simultaneidade de vários presentes, contentando-se com eles, representados pelas diversas cenas justapostas do romance. Fazendo isso, ele nega os princípios organizativos da lógica iluminista-cartesiana, que tem em seu horizonte um fim a buscar e a alcançar. (VIANA, 2012, p.45).

Com isso, Agrippino estabelece a dúvida e a indeterminação como respostas para o futuro. De certa forma, o escritor estava mais que bem fundamentado, porque, naquele contexto, era impossível imaginar uma saída rápida e fácil para a liberdade, tanto é que a ditadura durou vinte e um anos.

Por meio desses procedimentos, em especial a utilização do irracional como estratégia narrativa, o multiartista aproxima-se de elementos caros à contracultura, antevendo uma luta que seria mais intensamente tratada pelo movimento contracultural brasileiro nos anos 1970. (VIANA, 2012).

Ao tratar dessa questão, Coelho (2005) explica o seguinte:

Ao reduzir a racionalidade à racionalização autoritária, a contracultura colocava a negação da racionalidade enquanto tal como única possibilidade de questionamento da sociedade vigente; daí a adoção da “loucura”. (COELHO, 2005, p.41).

²⁶ Um exemplo é *O desafio*, de Paulo Cesar Saraceni. Na obra, temos um industrial que tem o objetivo de representar o empresariado, a burguesia, é sua função dentro da obra, ao passo que Marcelo representa a intelectualidade de esquerda naquele contexto.

Como podemos ver, a negação da racionalidade passou a ter um caráter de resistência, pois, naquele contexto, os militares buscavam racionalizar e padronizar todos os aspectos da vida em sociedade, desde a política aos padrões comportamentais dos brasileiros, ideia tão cara a projetos de caráter totalitário. Por isso, qualquer tentativa de irracionalidade (ou de uma racionalidade alternativa à dos agentes do poder) era uma possibilidade de ir contra o sistema, o que poderia ser represado por meio de prisões, torturas e assassinatos. Nesse sentido, além da própria organização caótica da obra, a construção dos personagens também traz peculiaridades. O livro apresenta uma miríade de personagens loucos, desleixados, homossexuais, bêbados, feministas, artistas, vagabundos e tudo o que era considerado como escória pela racionalidade autoritária dos militares.

4.2.2. Personagem à margem

Os personagens do romance de Agrippino, assim como os demais elementos de sua construção artística, contribuem para o distanciamento em relação a uma narrativa convencional (e, por que não dizer, a uma sociedade convencional). Aproximando-se fortemente do que os cineastas marginais iriam propor anos mais tarde, é frequente a presença no romance de personagens à margem dos valores normalizados como positivos por aqueles que comandavam o país. Em um contexto social repressivo, muitos deles têm filosofias de vida e comportamentos desqualificados e reprimidos pelo Estado brasileiro. Como sintetiza Viana (2012), seus personagens são “[...] poetas, artistas fracassados, suicidas, estudantes, indigentes, homossexuais, todos a viver o presente de forma precária, sem possibilidades de projeções quanto a um futuro.” (VIANA, 2012, p.26).

Antes de mostrarmos como esses personagens se manifestam e contribuem para a existência de *Lugar Público*, é importante destacar que sua construção foi de encontro ao entendimento tradicional do que era o (bom) romance, pelo menos de acordo com os parâmetros da crítica hegemônica. Como discorre Robbe-Grillet (1969) sobre essas recomendações,

Um personagem deve ter um nome próprio, composto se possível: nome de família e prenome. Deve ter parentes, uma genealogia. Deve ter uma profissão. Se tiver bens, ainda melhor. Enfim, deve possuir um caráter, um rosto que exprime esse caráter, um passado que tenha modelado este e aquele. Seu caráter dita suas ações, faz com que reaja de uma determinada

maneira a cada acontecimento. Seu caráter permite que o leitor o julgue, que goste dele ou o odeie. É graças a esse caráter que, um dia, ele legará seu nome a um tipo humano que aguardava, seria possível dizer, a consagração desse batismo. (ROBBE-GRILLET, 1969, p.21-2).

Nesse contexto, os personagens de Agrippino apresentam especificidades interessantes quando comparados à tradição romanesca indicada por Robbe-Grillet (1969).

Em um primeiro momento, é importante destacar que muitas dessas personas sequer possuem nomes: são categorizados de forma muitas vezes estereotipada pelo narrador, como “o mulato”, “a velha”, “o baixinho”, “o anão”, “a gordinha”, repetidas vezes ao longo da narrativa. Aqueles que recebem um nome (em geral, de um personagem histórico), muitas vezes são construídos de forma tão superficial a ponto de não conseguirmos identificar qualquer especificidade, qualquer elemento que sirva de diferenciação do personagem em relação aos demais. Nesses exemplos, apesar da grandiosidade da figura histórica que representam, os personagens nomeados são comuns como todos os outros. Como explica Arruda (2016):

César, por exemplo, não é o ditador romano. Napoleão não é o general e imperador francês. Os nomes grandiloquentes podem até contrastar com o narrador sem nome, mas as ações que essas personagens praticam, triviais como as ações do próprio narrador, longe de feitos grandiosos, dão a sensação de que o nome simplesmente não importa, já que nenhuma personagem tem personalidade completamente desenvolvida. Elas se igualam, não chegam a constituir uma psicologia. Não são, como em uma história narrada em uma situação espacial e temporal rigorosamente delimitada, caracterizáveis, como ocorria no romance do século XIX. (ARRUDA, 2016, p.49).

Em síntese, há uma tendência no romance a uma planificação dos seres que compõem a obra. Essa é uma das consequências, na visão de Adorno (2009), da indústria cultural, que busca padronizar e apagar as individualidades de cada um. Com isso, esteja em São Paulo, em Bogotá ou em Nova York, os indivíduos são bombardeados pelos mesmo produtos culturais, que criam experiências estéticas muito parecidas. Agrippino, nesse sentido, tem um olhar mais globalizante que muitos dos romancistas brasileiros da época, que estavam mais preocupados com a realidade estritamente local. Um dos exemplos é o interesse do autor pelos Estados Unidos, fato execrado pela intelectualidade de esquerda da época, que via nesse movimento um apoio à ideologia norte-americana.

A standardização dos personagens acontece também em função do narrador de *Lugar Público*, interessado quase que exclusivamente no exterior de seus personagens. Para ele, o interior de seus personagens não interessa, as exceções são “eu” e “ele”.²⁷ Essa opção estética pela visualidade em relação ao sentimento aparece de forma explícita em outra obra sua. Em suas recomendações à montagem da peça *As Nações Unidas*, na parte inicial do texto, Agrippino traz uma série de avisos acerca dos diretores de cena, da duração do espetáculo, do cenário e de outros elementos do conjunto teatral. Na indicação específica dos atores, afirma que “Os atores constroem tipos somente exteriores, não dotados de nenhuma forma de interioridade; constroem tipos universais e coletivos, definidos política, social, econômica, temporal e fisicamente.” (PAULA, 2019, p.18).

Como consequência dessa opção pelo externo, são frequentes as referências somente ao aspecto físico do personagem. Sua história, seus desafios e suas dúvidas, fundamentos de uma narrativa tradicional, tudo do seu íntimo é menosprezado. A escolha lembra a “câmera cínica” de Sganzerla em que “A câmera retém apenas o essencial: as aparências visuais dos seres e dos objetos.” (SGANZERLA, 2001, p.36).

O procedimento manifesta-se, não só no plano da construção dos personagens, mas também no plano linguístico, com personagens sendo referenciados, no decorrer de longas porções do texto, apenas por suas características exteriores. Como exemplo, citamos o trecho abaixo.

Os três desceram a escadaria da biblioteca e pararam frente à praça. O *mulato*, raquítico e baixo, abotoa o paletó sujo e largo no corpo; o outro, *um gordinho* de óculos continua olhando as mulheres que passam; e o último, *magro e alto*, enfia as mãos nos bolsos para se proteger do frio. O *mulato* caminha rápido até a pedra quadrangular e senta sobre ela. [...] O *mulato* vira o rosto para trás, olha o relógio fixado no topo do prédio, e diz: “Sete horas”. O *gordinho* sugere: “Vamos dar uma volta?” Os outros dois não respondem, mas levantam-se e passam a caminhar ao lado do *gordinho*. (PAULA, 2004, p.15-16, grifos nossos).

O parágrafo é longo, e a estratégia se repete por diversas vezes. Além de “mulato” ou “gordinho” ou “magro” ou “alto”, o que mais compõe esses personagens? Quais são suas dúvidas? O que eles desejam? O que fazem nesse lugar público? Nada nos é informado. Sequer sabemos seu nome, característica

²⁷ “Eu” e “ele” (ou “eu-ele”) são personagens importantes do romance de Agrippino. Apesar da tendência a um olhar exterior na escrita do autor paulista, eles são os únicos que enfrentam questões interiores ao longo de toda a obra.

fundamental para se entender como ser humano. O aspecto físico dos personagens, assim, é o único aspecto retomado. Há, assim, uma crítica de Agrippino ao apagamento das identidades e a massificação dos sujeitos contemporâneos. Sua escrita impossibilita ao leitor conhecer as diversas camadas de um personagem, focando apenas em uma delas. Com essa opção, constrói personagens planos, ou seja, seres com poucas características, que o leitor sabe pouco sobre. (GANCHO, 2006).

Como consequência dessa obsessão por construir personagens planos, temos uma aparente contradição no romance: apesar de sua narrativa complexa, há pouca complexidade em seus personagens. Ou seja, embora a construção literária da obra seja inovadora e repleta de camadas para análise, a maior parte de seus personagens é simples e tende a uma homogeneização.

Nesse movimento de homogeneização dos personagens, Agrippino aproxima-se da construção de tipos, ou seja, “[...] uma personagem reconhecida por características típicas, invariáveis, quer sejam elas morais, sociais, econômicas, ou de qualquer outra ordem.”, como reconhece Gancho (2006, p.20) A estudiosa ainda traz alguns exemplos: o jornalista, o estudante, a dona de casa. Em geral, esses tipos presentes em *Lugar Público* são aqueles indivíduos desvalorizados pelo Regime Militar. Dessa forma, todos aqueles marginalizados pela sociedade podem entrar no romance de Agrippino. Diante de tantos casos de marginalidades observadas ao longo do romance, pelo menos três delas merecem nossa atenção: marginalidade quanto à sexualidade, quanto ao mundo do trabalho e com relação à própria vida.

Como primeiro exemplo, podemos citar a presença de personagens gays no romance, como Pio XII. É importante o destaque, porque a homossexualidade, na época, mesmo dentro dos movimentos de esquerda, era mal vista.²⁸ (GREEN, 2003). Nesse contexto, mesmo as obras artísticas relacionadas a grupos de esquerda do início dos anos 1960 davam pouco (ou nenhum) espaço para personagens que estavam fora da heteronormatividade. No trecho destacado abaixo, temos um momento que exemplifica essa representação.

²⁸ No curta-metragem *O som ou Tratado de Harmonia* (1984), de Arthur Omar, uma voz diz: “E ser homossexual e ser guerrilheiro parecia ser uma contradição absolutamente insolúvel. Neste momento, eu tive que optar: ou ser guerrilheiro ou ser homossexual.”

Isaías disse, entrecortando as frases de pequenas hesitações, que ele, Isaías, há longo tempo sentia uma grande amizade por Pio XII e que esta amizade estava se transformando em amor. [...] Isaías tossiu alguns instantes e disse que sentia um grande desejo por Pio XII. Pio XII olhou para Isaías perplexo e disse que Isaías poderia ter dito há muito tempo, e que ele, Pio XII, também sentia uma certa inclinação amorosa por Isaías. (PAULA, 2004, p.49).

Como podemos observar, o extrato de trecho destaca um momento de aproximação amorosa entre Isaías e Pio XII. Nesse envolvimento, uma representação real e humana da relação entre os dois, em que o primeiro, por medo, tem até “pequenas hesitações” por conta dos limites sociais dados a esse tipo de envolvimento afetivo. O fato, para o leitor contemporâneo, pode parecer simples, mas chama a atenção por dois motivos. Primeiro, porque a escrita de Agrippino, como destacamos acima, está preocupada com o exterior de seus personagens, apresentando seres com poucos sentimentos. Mesmo assim, ele dá à aproximação dos dois uma carga sentimental e humana, aprofundando um pouco o conhecimento que temos dos personagens. Além disso, para o contexto da época, o escritor faz uma representação interessante sobre o tema, porque humaniza e aprofunda as subjetividades, não aderindo a representações cômicas ou estereotipadas da realidade.

Apesar disso, é importante lembrar que o contexto era de repressão e, por isso, o amor dos dois só pode se concretizar no mictório, não no *lugar público*:

[...] Isaías sorriu timidamente e olhou para o chão. Pio XII sugeriu: “Nós poderíamos ir à praia”. Isaías acrescentou: “Você acha? E a polícia?” Pio XII continuou: “A polícia!...” Isaías disse: “Um cinema. Um mictório de cinema”. (PAULA, 2004, p.49).

Embora em alguns momentos da obra Agrippino possa esbarrar em certos preconceitos, há um esforço do autor em representar essa categoria de forma humana, o que inclusive aparenta ser contra sua estética e seu tempo. No caso, sua estética demonstrava um interesse pelo exterior; seu tempo repressivo não dava espaço para indivíduos fora da heteronormatividade. Não é demais destacar, mas, anos depois, o Cinema Marginal também daria uma presença mais significativa a esses personagens em suas obras.

Além dessa marginalidade relacionada à sexualidade, outro tipo que merece destaque é a relação dos personagens com o mundo do trabalho. Os personagens de *Lugar Público*, distantes da concepção de que o trabalho dignifica o homem, são indivíduos não afeitos ao ato de trabalhar. Nesse sentido, muitos têm

como filosofia de vida uma aversão ao trabalho, afinal ele representa um dos principais valores da sociedade capitalista. É o que pode ser visto por meio da reflexão do narrador, a seguir destacada.

[...] Os dois não nasceram para heróis; ou os dois não nasceram para o trabalho; ou os dois não nasceram para o esforço. Nasceram para o abandono, para o cansaço, para a indolência, para a ociosidade, para a melancolia. (PAULA, 2004, p.30).

Essa fala mostra uma condição de estar fora de um padrão de produtividade, o que pode ser visto como representação de uma forma de ação contra o sistema vigente, a todo momento reforçado pelo Estado ditatorial, que tinha como um de seus apoiadores o grande empresariado. Essa opção se aproxima de uma concepção que será frequente na contracultura brasileira, mas o personagem do romance, ao contrário do ideário que viria nos anos seguintes, parece ainda não ter em bases firmes seu ideário. Em alguns momentos, pelo contrário, vê de forma negativa sua posição.

Diferentemente de uma concepção romântica que estaria em voga, por exemplo, nas comunidades brasileiras *hippies* em anos posteriores, o personagem relaciona essa escolha não à libertação, mas sim à melancolia, trazendo uma carga de negatividade para essa sua falta.

[...] Capacidade de trabalho: nula. Capacidade para aturar a si mesmo: nula. Capacidade para aturar o exterior que adoce a partir do interior: nula. Capacidade de fixação nas coisas: nula. Capacidade para o cinismo: total. Capacidade para a incapacidade: total. Cem por cento. Estatística perfeita. Aprovado. (PAULA, 2004, p.108).

Percebe-se que, nessa autoanálise, o personagem atesta sua incapacidade de viver no mundo capitalista. Sua filosofia, assim, é uma filosofia da negatividade. Nesse sentido, em uma aproximação inicial, poder-se-ia comparar sua atitude ao espírito apático de Marcelo, de *O desafio* (1965). Porém, há uma distinção fundamental entre os dois: enquanto Marcelo está abatido pelo contexto político, o personagem de Agrippino tem a apatia por princípio de vida. Assim, o personagem de Saraceni, apesar do descontentamento com o golpe de 1964, ainda trabalha e tenta fazer algo. O personagem de Agrippino, em outra perspectiva, não. A inação é seu estilo de vida, e seu pessimismo, ao que parece, vai além de uma questão política. É uma questão existencial.

E por último, mas não menos importante, apresentamos outra marginalidade: a marginalidade em relação à própria vida. Em mais uma de suas reflexões, o narrador analisa:

[...] No fundo ele compreendia o primeiro e o segundo. Na verdade não existe nenhum caráter essencial que estabeleça uma ligação entre ele, o primeiro, o segundo, e o terceiro; mas existe um paralelo de vida horizontal e destituída de variação que une os quatro. A união é feita através de uma enfermidade comum, e esta enfermidade é, por sua vez, a razão do afastamento; por uma monotonia ditada pela falta de ação dos quatro a (*sic*) pela inabilidade congênita para a vida. A horizontalidade e a redundância no erro unem os quatro. Mesmo admitindo esta ação inútil, ou esta incapacidade para a ação, os três pretendem... (PAULA, 2004, p.42).

Como o narrador destaca, a falta de vontade de viver é próxima de uma enfermidade. Com o conhecimento dos dias de hoje sobre as doenças mentais, poderíamos entender que o relato acima e o abaixo trazem marcas de um possível transtorno psíquico que afeta o narrador-personagem:

Estranha sensação de não estar vivo.
Cansaço e fadiga geral. Excessivamente fraco para qualquer desejo. E prossigo nesta corrida pela taça... O corpo vai seguindo a sua vida independente. E eu vou seguindo a minha vida dependente do corpo. (PAULA, 2004, p.79).

O “eu”, assim, traz suas marcas de fraqueza e cansaço frente à vida, apontando que “o corpo vai seguindo a sua vida independente” da mente em um automatismo perigoso. Com essa problemática, o narrador caminha para um fim tortuoso: no decorrer da obra, tudo lembra a morte, fato constante naquele contexto de violência. Ao observar uma fila, por exemplo, o narrador entra na mente de seu personagem e capta uma reflexão profundamente negativa:

Ele estava numa fila de homens e mulheres que olhavam indiferentes a chuva. A sua consciência estava absorvida por aquele jogo variado e contínuo de gotas batendo no asfalto. Ele pensou que aquela fila estava à espera da morte, e não só aquela fila de homens e mulheres, mas todas as filas do mundo e toda a humanidade estava à espera da morte [...].” (PAULA, 2004, p.27-8).

Assim, o fragmento acima reforça a desesperança dos personagens de Agrippino em relação à vida e ao futuro, o que é, por um lado, uma escolha estética, mas, por outro, pode ser também interpretado como um reflexo político da sociedade brasileira. Nesse sentido, podemos afirmar que Agrippino faz o que poucos escritores conseguiram: fundir literatura e sociedade, não somente na maneira de apresentar o conteúdo, mas também na sua própria forma. A ausência de uma

teleologia em sua obra, ou seja, a inexistência de um objetivo nas ações de seus personagens e de um fim a ser alcançado é fruto de uma sociedade de exceção. Dessa forma, em um contexto ditatorial, onde prisões, torturas e assassinatos eram realizados sem qualquer justificativa, havia pouco espaço para a esperança. Por isso, é importante que os estudiosos olhem com outros olhos para *Lugar Público* (e, de forma geral, para a obra artística de Agrippino) vendo que o romance, em um primeiro momento encarado como distante do seu tempo, na realidade dialoga com ele mais que muitas obras ditas engajadas ou documentais.

Um ponto que reforça esse caráter também político da obra é que o próprio Agrippino, depois da publicação do romance, sofreu com esse Estado opressor. Como explica Arruda (2010), após ser preso e receber constantes ameaças de uma possível nova prisão, o escritor teve de sair às pressas do Brasil em 1971. Antes disso, no entanto, já havia ficcionalizado o tema em *Hitler IIIº Mundo*, onde um dos personagens da obra aparece diversas vezes desorientado, sem conseguir voltar à realidade de antes depois de ser torturado.

Nesse contexto traumático, deslocado na sociedade e sem perspectiva quanto ao futuro, o indivíduo tem como destino apenas o sofrimento constante. O personagem-narrador do romance a todo momento está refletindo negativamente sobre sua existência. Como consequência desse sofrimento interminável e sem esperança de que haja uma mudança significativa no mundo, os personagens de Agrippino preferem o suicídio, fato frequente no livro. Pio XII é um deles.

Napoleão comentou que Robespierre fala algumas coisas a respeito do suicídio de Pio XII. Diz Robespierre: "O Pio XII entrou no bar e sentou. Bem: primeiro, sou homossexual, segundo: sou velho, terceiro: sou poeta fracassado. Qual é a saída. É simples". (PAULA, 2004, p.20).

Sem liberdade para plena existência e oprimidos pelo contexto social, os personagens marginais veem como saída somente o suicídio. Pio XII assim prefere, por ser excluído devido a sua sexualidade, a sua idade e ao seu fracasso profissional. Aos que conseguem permanecer vivos, o único caminho que resta é a loucura, pois, racionalmente, não há como viver.

Ele quer continuar, e para isto ele pede a loucura. Ele depende da loucura e sabe que todos dependem da loucura. Ele suplica a algo que concede as coisas que conceda a ele a loucura. Ele não suporta facilmente o peso da existência, e sabe que qualquer coisa que aconteça, acontece com ele. [...] Ele sabe que a lucidez é o que causa maior medo. Ele pergunta para ele e ele mesmo responde. (PAULA, 2004, p.32).

A loucura, assim, longe de ser considerada negativamente, é a válvula de escape para a existência desses seres. Isso mostra como, naquele momento, Agrippino tinha um olhar pessimista em relação à sociedade. Como afirma Viana (2012),

Parece-nos que o livro, em 1965, adota, radicalmente, o tom de derrota e desorientação que será a tônica dominante de romances contemporâneos em contextos pós-ditatoriais em países da América Latina, incluído aí o Brasil, configurando-se uma alegoria da derrota (AVELAR, 2003) *avant la lettre*. (VIANA, 2012, p.26).

Sem um objetivo de vida, os personagens de *Lugar Público* caminham pela cidade a esmo: “[...] Voltei a perambular pelas ruas; uma impressão de que todos perambulavam, ou todos dispunham de um movimento inerte, como de uma bandeira ao vento, um ir e vir desordenado, sem rumo, sem objetivos.” (PAULA, 2004, p.76). Essa característica existencial dos personagens, a deambulação, indica uma aproximação com os seus aspectos narrativos, ou seja, a ausência de um *telos* narrativo, como já afirmamos, aspecto importante do romance. Assim, tanto a nível de construção dos personagens quanto a nível da organização de suas cenas, a obra distancia-se de um propósito.

Com isso, temos mais uma diferença importante em relação à narrativa convencional e à narrativa engajada, em que cada ação deve ter uma finalidade dentro do seu contexto. Na escrita do artista paulista, pelo contrário, os personagens agem sem qualquer objetivo. Da mesma forma, nenhum grande feito é realizado nem nenhuma ação considerada gloriosa é gestada. Há, assim, a ausência de um herói em sua narrativa. Na realidade, seu narrador-personagem é um anti-herói.

Em síntese, os personagens de Agrippino têm uma concepção de vida fora dos padrões exigidos pela sociedade autoritária. Há neles, em certos momentos, até um interesse por fazer parte daquele coletivo: “[...] Ele se esforçava pretendendo falar coisas comuns, unir seu sorriso ao sorriso dos outros homens.” (PAULA, 2004, p.37). No entanto, as diferenças são tão grandes que impedem essa junção: “[...] Uma relativa inabilidade social, ou uma inabilidade social absoluta, colocava os dois à margem de qualquer grupo; e este “à margem” representava uma atitude inconsciente dos dois que o primeiro considerava negativa.” (PAULA, 2004, p.30).

4.2.3. Narrador movente

O narrador é outro elemento que afasta *Lugar Público* da forma narrativa tradicional. O romance tradicional tem como um de seus fundamentos um narrador fixo, em geral em terceira pessoa, que conta determinada história a partir desse lugar de verdade. Devido a sua onisciência e onipotência, é aproximado de um Deus. Como afirma Butor (1974), nessa maneira de contar histórias,: “[.] Trata-se de uma narrativa estabilizada, que não mudará mais substancialmente, qualquer que seja aquele que a conta, e o momento em que ocorre.” (BUTOR, 1974, p.50).

Porém, o mundo moderno está distante dessa perspectiva estabilizadora. Pelo contrário, cada vez mais as relações são mediadas pela instabilidade, fruto de diversas mudanças sociais. Com essa nova dinâmica, temos também uma mudança em relação à forma narrativa. Como consequência, esse narrador tradicional começa a ganhar outros contornos. Sobre o assunto, Adorno (2003) aponta que, nessa mudança,

[...] O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. Noções como a de “sentar-se e ler um bom livro” são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice. (ADORNO, 2003, p.56).

Com o mundo moderno e suas experiências traumáticas, não há mais lugar para uma objetividade completa. Como afirma o mesmo autor em outro momento de seu texto, “[...] isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la”. (ADORNO, 2003, p.55).

Com isso, a figura do narrador muda. De uma figura estável e com plenos poderes como um Deus, passa a uma figura instável e sem poderes como um ser humano. Mais uma vez, recorremos às palavras mais que interessantes de Robbe-Grillet (1969):

[...] Quem descreve o mundo nos romances de Balzac? Quem é esse narrador onisciente, onipotente, que se coloca em todo lugar ao mesmo tempo, que vê simultaneamente o avesso e o direito das coisas, que segue ao mesmo tempo os movimentos dos rostos e os da (*sic*) consciências, que

conhece ao mesmo tempo o presente, o passado e o futuro de toda aventura? Só pode ser um Deus.

E só esse Deus que pode pretender ser objetivo. Enquanto que em nossos livros, pelo contrário, é **um homem** que vê, que sente, que imagina, um homem situado no espaço e no tempo, condicionado por suas paixões, um homem como você e eu. E o livro não conta nada além de sua experiência, limitada, incerta. É um homem daqui, um homem de agora, que é enfim seu próprio narrador. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 92-93, grifo do autor).

No Brasil, quem primeiro entendeu essa mudança foi Machado de Assis. Seu caso mais emblemático, *Dom Casmurro*, mostra como ainda está enraizado nos leitores o pensamento de um narrador verdadeiro, objetivo e confiável. Como consequência disso, e além de uma certa dose de machismo, há a condenação de Capitu como traidora. No entanto, o narrador no romance não pode ser lido à moda antiga, como um narrador onisciente que tudo sabe e narra sem tomar partido, mas sim como um narrador moderno, que vê o mundo a partir de um ponto de vista, de sua subjetividade; no caso, o ponto de vista mais do que enviesado e subjetivo de Bentinho. Como sintetiza Rouanet (2008): “É sob o signo da dúvida que o livro deve ser lido.” (ROUANET, 2008, p.134).

Nesse contexto, Agrippino se afasta da forma de narrar das narrativas tradicionais e explora as possibilidades de um narrador e de uma narrativa modernos no romance em análise. Não temos, assim, um narrador fixo, mas um “narrador movente”, como conceituou Viana (2012), que em certos momentos está em terceira pessoa (narrador-observador), mais distante da situação narrada, e em outros está em primeira pessoa (narrador-personagem), mais próximo do acontecimento. O trecho abaixo demonstra essa especificidade de Agrippino.

Meu pai ensinava solfejo para mim. Movimentava as mãos para o lado e dizia alto: um, dois, três, quatro; um, dois, três, quatro.

Percorri a cidade em busca de um disco para meu irmão. Todas as lojas estavam repletas de gente; e eu, um tanto abatido pela viagem, [...].

Uma semana depois da morte de seu pai, um senhor gordo e velho apresentou os pêsames a sua mãe e disse que tinha sido um grande amigo de seu pai. [...] Ele entrou na sala e o senhor gordo disse que ele se parecia muito com o pai. (PAULA, 2004, p.81-3).

Nos parágrafos acima, observamos a mudança brusca de seu narrador. No primeiro e no segundo parágrafos, há a presença do narrador-personagem (“meu pai”, “para mim”, “[eu] percorri”, “meu irmão”, “eu”) e, no terceiro, quem conta a estória é o narrador-observador (“seu pai”, “sua mãe”, “ele”).²⁹ Isso é o que Cony

²⁹ É interessante observar como *Lugar Público* possui uma relação íntima com a vida de Agrippino.

(2004), em outros termos, nomeia de planos subjetivos e objetivos. Ao longo de todo o romance, Agrippino brinca com o narrador, ora aproximando-se do que está sendo contado, ora distanciando-se. Adorno (2003) aproxima essa movimentação do narrador da câmera do cinema.

[...] No romance tradicional, essa distância [a distância estética] era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas. (ADORNO, 2003, p.61).

Nesse aspecto, entre os estudiosos de Agrippino, há uma discussão importante: teríamos, assim, dois narradores diferentes?

Castanheira (2009) acredita na multiplicidade de narradores do romance, ao afirmar que: “[...] podem existir tantos narradores quantas forem essas células narrativas isoladas. Em todos os casos, um parece não conhecer a existência do outro.” (CASTANHEIRA, 2009, p.38).

Discordamos do pensamento do estudioso, pois acreditamos que, na realidade, os diversos narradores são um ser único, mas apresentado de perspectivas diferentes. Podemos observar que os dois possuem valores, sentimentos e ações muito parecidas, como concordam Viana (2012) e Arruda (2016).

Na obra, há um trecho que reforça essa hipótese de um ser único, mas fragmentado. O narrador de *Lugar Público*, como consequência de seu caráter cindido, faz um diálogo entre “ele” e “ele mesmo”.

Ele: Eu estou aqui esperando.

Ele mesmo: E quase sempre nós nos encontramos.

Ele: Quase sempre.

Ele mesmo: E estes mortos?

Ele: É a minha bagagem. São os meus companheiros.

Ele mesmo: Estou um pouco fatigado.

Ele: Sono?

Ele mesmo: Não. Não é sono.

Ele: Pode ser que...

Ele mesmo: É verdade; pode ser.

Ele: Eu sei.

Ele mesmo: Por que você não enterra seus mortos?

Ele: Não é preciso. Eles não apodrecem. (PAULA, 2004, p.57).

Seu narrador compartilha com o autor a doença do pai, a formação em Arquitetura, o período no Exército, as vivências por Rio de Janeiro e São Paulo e uma possível doença mental. Como afirma Arruda (2010), em 1982, Agrippino “recebeu um diagnóstico de esquizofrenia, com desvio de personalidade.” (ARRUDA, 2010, p.63).

A afirmação de “quase sempre” eles se encontram mostra o caráter múltiplo do narrador de Agrippino. Essa característica do narrador de Agrippino, que muda a todo momento, faz com que sua narrativa distancie-se de uma narrativa convencional, trazendo uma maior dificuldade para o leitor, o que bem poderia entrar nos procedimentos de agressão propostos por Ramos (1987) acerca do Cinema Marginal.

Ora, nesse movimento, o narrador agrippiniano mostra a impossibilidade da própria narração nos moldes clássicos. O mundo moderno, com suas questões, pressiona a narrativa para se estabelecer de uma nova forma. Como assevera Viana (2012):

[...] o livro de Agrippino nos apresenta um narrador dispersivo e desprovido dos atributos necessários à narração concebida nos moldes tradicionais do período, de caráter documental. Seu narrador-intelectual-escritor apresenta-se desorientado, não conecta os episódios, não estabelece relações entre eles e as cenas. Sequer possui interioridade, descamba para o nonsense e o devaneio, conforme veremos adiante. É como se suas ações não fizessem sentido, não partissem de uma racionalidade determinada e orientada fortemente para um fim. Não há tautologia, sobressai-se a deriva, o que é digno de nota, pois dessa forma marca-se a diferença do romance em relação à maioria dos livros do período. (VIANA, 2012, p. 24).

A partir dessa síntese, podemos compreender que Agrippino, com essas estratégias, dá uma nova cara à narrativa brasileira do período e mostra sua relação com o mundo moderno.

4.3. A imagem abjeta

Após essa longa discussão sobre o questionamento da narrativa (e, em especial, do romance) tradicional por José Agrippino, passemos a outro elemento fundamental da Estética Marginal: a imagem abjeta. Entendemos aqui as imagens abjetas como aquelas que causam no leitor uma sensação de repulsa, de aversão. São comuns, por exemplo, nos filmes marginais, cenas de tortura, de gritos extremos e de sangue que causam grande desconforto no espectador. O próprio Agrippino, em *Hitler IIIº Mundo*, apresenta diversos momentos assim, como a cena do banho entre Hitler e seu companheiro, em que a imagem é permeada de cuspes, vômitos e muito sangue. Tendo como referência um conceito de imagem amplo, há,

nesse contexto, dois tipos: as ações aversivas e as imagens aversivas. (RAMOS, 1987).

Em *Lugar Público*, temos as duas formas.

No âmbito das *ações aversivas*, é importante destacar como isso se relaciona com a construção dos personagens do romance. Frutos de um capitalismo sem escrúpulos e de uma homogeneização dos modos de vida, aproximam-se dos robôs, com um desenvolvimento psíquico superficial e pouca humanidade no trato com os outros. Com isso, sem uma humanidade no sentido pleno da palavra, seus personagens dão pouca importância à vida, tratando os humanos como objetos: como na lógica capitalista, são descartados e logo substituídos.

Para esse aspecto, extraímos três trechos do romance de Agrippino, que nos parecem relevantes. No primeiro, temos um diálogo entre Cícero e Pio XII em um restaurante sobre o suicídio de uma vizinha.

Cícero: Atirar-se! O sujeito fica deformado.

Pio XII: Ah!... esta não. Deformado! Explode lá em baixo, encaixotam você e a família nem vê.

Cícero: Não. Vê. A família tem que ver. Eles costuram. A ambulância leva e costura e prega todos os pedaços. Você não quer a carne?

Pio XII: Não.

Cícero: Então põe na minha bandeja.

Pio XII: Quer a batata?

Cícero: Não. Só a carne.

Pio XII: Tome.

Cícero: Obrigado. Está um pouco dura. (PAULA, 2004, p.38).

O trecho acima revela a irrelevância do ser humano para os personagens. Na cena, eles comem tranquilamente enquanto falam de um corpo morto, com possibilidade de deformação e a necessidade de pregar todos os pedaços. Sem qualquer empatia em relação àquele ser humano, os personagens comem como se estivessem falando sobre os jogos de futebol do domingo. O mais absurdo é que a cena se passe em um restaurante, e Agrippino, deixando mais explícita sua crítica ao mundo moderno, é incisivo: “[A carne] Está um pouco dura.”, o que remete à carne do almoço, mas também à carne humana que caiu do prédio.

Em outro momento da narrativa, identificamos mais uma cena que mostra a ausência de empatia pelo ser humano, seu lado mais baixo e vil. Os personagens Napoleão e o baixinho estão querendo ir a um prostíbulo, mas, acompanhados de um terceiro personagem, não querem que ele os acompanhe. No caso, o narrador explicita que esse indivíduo possui dificuldade de locomoção. Com o objetivo de

afastá-lo, os dois armam uma saída deplorável, digna da crueldade de muitos personagens marginais.

Você sabe aquele sujeito meio manco, aquele que tem um defeito na perna? Um dia estavam os três, Napoleão, o baixinho e este sujeito meio manco. Não sei; parece que Napoleão e o baixinho marcaram um programa com mulher; e não queriam levar o manco. Sabe o que Napoleão marcou com o baixinho? Dar umas voltas pela cidade, andar depressa, e muitas voltas. O objetivo era cansar o manco. E cansou. Depois de duas ou três voltas o manco estava cansado. Foi para casa e Napoleão e o baixinho foram pegar umas mulheres. (PAULA, 2004, p.50-51).

Napoleão, nesse caso, pode ser interpretado como uma representação não do indivíduo, mas de uma sociedade que está pouco afeita à diferença, comum em regimes totalitários e na ditadura brasileira. Nesse movimento, mais uma vez, Agrippino mostra o caráter pouco humano dos sujeitos modernos e contemporâneos.

Nos exemplos que se referem às *imagens aversivas*, temos também alguns casos em *Lugar Público*. Nesse processo de estranhamento, Agrippino parece, assim como os marginais, querer chocar o leitor, causando-lhe um impacto estético.

É o caso em que os personagens “eu” e Napoleão estão na rua esperando por um ônibus. No parágrafo seguinte, o narrador conta:

O homem, provido de umas pequenas asinhas no ombro e um leme preso ao ânus, lança-se do terraço de um edifício de trinta andares. Sobrevoa a multidão que o aplaude, faz uma curva em torno de um obelisco, perde altura e cai, sendo espetado por um mastro de bandeira. (PAULA, 2004, p.40).

Essa é mais uma imagem incomum no romance de Agrippino. Não temos uma violência explícita, mas uma imagem chocante. O personagem, após uma ação grandiosa, que seria lançar-se de um edifício de trinta andares, cai e é espetado por um mastro de uma bandeira. A imagem parece uma cena de um filme de super-herói de Hollywood. Misturando o alto e o baixo, o elevado e o grotesco na cena, não sabemos quem é o personagem “o homem”, porque, mesmo sendo identificado com o artigo definido, ele não nos foi apresentado anteriormente. Mesmo assim, ele reaparece páginas depois em uma imagem esquisita, que aparenta ser a continuação da anterior: “O homem, levando uma bandeira espetada no ânus, é carregado aos céus por uma águia.” (PAULA, 2004, p.53).

Nas duas situações, temos cenas mais próximas do fantástico do que do real. Agrippino, devido ao seu interesse pela cultura norte-americana, especialmente pelas Histórias em Quadrinhos, pode ter criado também seu super-herói, mas com as características marcantes de sua escrita.

O ambiente do restaurante volta a ser local para mais uma imagem estranha no romance. Ao longo de um parágrafo que parece representar um sonho, o personagem-narrador detalha episódios próximos da loucura. Nesse aglomerado de narrativas estranhas, temos, ao final do trecho, a imagem que nos chamou a atenção.

Entrei num auditório onde estava sendo dada uma aula. O professor, logo que tomou conhecimento de minha presença, correu para mim, e expulsou-me do auditório. O argumento foi que eu corria perigo. Era uma aula ministrada para loucos. Na outra sala, na qual eu fui jogado, um grupo de homens estava sentado num banco que contornava as paredes. Um deles, de olhar estático e penetrante, dirigiu-se para mim e agarrou-me; dei-lhe uns socos no estômago e estes o enfraqueceram, e eu aproveitei a oportunidade para fugir. Eu estava num restaurante. Lila me acompanhava; era um restaurante sujo e tortuoso. Lembro-me que foi servido numa bandeja, um gato rígido, o pêlo era azulado e estava úmido. O gato de pernas estendidas rigidamente lembrava um afogado. (PAULA, 2004, p.145).

Na cena final do trecho, temos a imagem de um gato morto servido em uma bandeja, no que parece ser um sonho, mas que não é dito ao leitor.

Por fim, há casos de imagens não aversivas ao leitor, mas incomuns. Em determinado trecho, o personagem “ele” está junto com uma mulher em uma situação amorosa. Ela entra no quarto e ele diz: “Tira o vestido”. O narrador compara: “[...] Ele segurou o vestido pela manga e ela foi saindo do vestido como uma pasta de dente [...]” (PAULA, 2004, p.52).

Qual narrador compararia a retirada do vestido, em uma relação amorosa, à saída de uma pasta de dente? Somente um narrador que não está no âmbito da lógica racional-capitalista da sociedade; outra lógica o guia.

Na totalidade da obra, o conjunto de suas imagens se aproxima das produzidas pelos cineastas marginais, apesar de, em geral, ser menos agressiva e mais próxima do fantástico. Nesse sentido, é importante destacar que, no momento da escrita de *Lugar Público*, não havia a institucionalização da violência do Estado, o que aconteceu com o AI 5. Dessa forma, uma das hipóteses é que o romance e os filmes marginais viveram contextos diferentes em relação ao autoritarismo ditatorial e, portanto, representaram de formas diferentes o tema. Um exemplo é a

comparação do romance em análise com outra obra de Agrippino, *Hitler IIIº Mundo*, em que essa violência está muito mais expressa.

4.4. Concepção artística moderna

Entre o dito e o não dito, é tarefa desafiante escavar as concepções artísticas e os fundamentos de um artista. No caso de Agrippino, o trabalho mostra-se ainda mais árduo devido à sua multiplicidade como artista, com referências da literatura, do cinema e do teatro, além de outras artes e outros campos do saber. Por isso, nesse emaranhado possível de ligações, preferimos buscar aquelas que estão materializadas ou que podem ser apreendidas dos seus trabalhos.

Como elemento basilar, Agrippino parece se guiar por um entendimento dessacralizado da arte, embora, quase religiosamente, una arte e vida como um elemento único. Recuperando o conceito de aura artística de Benjamin (1987), compreendemos que o escritor paulista, ao contrário de dar à obra de arte uma elevação superior à vida diária, dá a ela um caráter humano e cotidiano. Nessa mistura, dá espaço para o acaso e para o imprevisível em vez de afastá-los. Com isso, distancia-se de uma grande tendência de escritores, como Olavo Bilac, por exemplo, que entendem a feitura do poema (e, como consequência, da obra de arte) como a lapidação de uma pedra preciosa, sendo a retirada de suas impurezas uma tarefa indispensável.³⁰

Essa vazão ao impensável aparece em toda sua obra. Em *Hitler IIIº Mundo*, temos diversos problemas na banda sonora do filme que viraram, na realidade, inovações na experimentação do filme. Em *Lugar Público*, temos erros gramaticais, cortes no texto, que entram como mais um elemento de significação literária. Em *As Nações Unidas*, as interrupções das cenas, em princípio um problema, transformam-se em combustível para o desenvolvimento do drama.

Dessa forma, o que, em um primeiro momento, poderia ser entendido como erro é utilizado por Agrippino como mais uma camada na construção textual, lembrando “a contribuição milionária de todos os erros” dos modernistas brasileiros.

³⁰ Bilac tem um poema interessante nesse sentido. Recuperamos aqui a primeira estrofe de “A um poeta”: “Longe do estéril turbilhão da rua,/ Beditino, escreve! No aconchego/ Do claustro, na paciência e no sossego,/ Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!”. (BILAC, s.d, p.25). A produção do poema, assim, é vista como laboriosa: “trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!”.

No romance em destaque, a título de exemplo, temos a repetição excessiva dos nomes dos personagens. Para um leitor que desconhece o trabalho artístico de Agrippino, isso pode parecer um erro amador, mas o procedimento está inserido em uma proposta estética ampla do artista.

Cícero olhou para a mesa e disse: “Estas são as suas coisas?” Cícero perguntou com espanto. Eu percebi um certo rancor de Cícero por mim. Nos primeiros instantes eu reagi a este rancor de Cícero, mas logo em seguida concluí: “Sim. São estas as minhas coisas”. Cícero acrescentou: “Não... eu pensei que...” Eu percebi que Cícero não iria dizer mais nenhuma palavra. Eu e Cícero permanecemos em silêncio. Cícero interrompeu o silêncio: “Mas você não fez nenhum plano?” Eu respondi: “Ah!...sei. Um projeto você quer dizer?” Cícero remexeu com os dedos as minhas coisas e disse: “Não está mal, mas...” “Mas, o quê?”, perguntei. Cícero continuou: “Eu acho que você não entende o jogo.” “Não entendo?...” Cícero olhou para mim perplexo e cruzou os braços. (PAULA, 2004, p.11-12, grifos nossos).

Da mesma forma, o sentimento pode ser gerado pela escrita muitas vezes rudimentar do artista paulista, porque o senso comum costuma igualar a escrita literária ao ato de “escrever bonito”. (EAGLETON, 2006).

O seu irmão foi até a porta e disse: “César está aqui”. [...]Ele retirou o paletó de lã do guarda-roupa e apresentou a César. No dia anterior ele havia proposto a troca de um paletó a César. Ele abriu a porta do guarda-roupa e disse: “O espelho”. César aproximou-se, vestiu o paletó, e sorriu dizendo: “Serve perfeitamente. O meu apertava na barriga”. César continuou olhando a sua figura no espelho com o mesmo espanto inicial e acrescentou: “É muito quente”. Ele tentou convencer César das vantagens da troca. César desculpava-se entrecortando frases: “Eu agora estou gostando do meu paletó... quando eu comprei... e este é muito quente”. César contemplou a sua imagem no espelho, ajustou o botão do paletó e disse: “É bonito. Mas é muito quente... eu acho que não quero trocar.” César retirou o paletó e disse: “Outra vez... eu não sei se...” Desceram os dois a escada e ele segurou a mala e entregou um pacote para César. Os dois tomaram o ônibus. O ônibus transpôs a via férrea por meio de um viaduto e César comentou que a estação rodoviária ficava do outro lado da via férrea, e que o ônibus tomava o caminho inverso [...]. (PAULA, 2004, p.14, grifos nossos).

Com a utilização de uma escrita limitada em recursos linguísticos, o texto de Agrippino se afasta da alta literatura, da Literatura. Tudo isso está relacionado a uma concepção instintiva da arte, que a vê como o espaço de liberação do inconsciente do escritor. Com isso, ela aproxima-se da escrita automática dos surrealistas. Diferentemente de outros autores, que têm um trabalhoso processo de escrita e reescrita, Agrippino prefere o texto bruto, aquele que está próximo da revelação. Como fundamento, citamos uma fala do narrador de *Lugar Público*: “[...] Quando sinto e vejo as palavras e as frases surgindo no papel branco e mesmo que

elas me pareçam incompreensíveis... elas ficam, como uma marca que me pertence.” (PAULA, 2004, p.62).

O trabalho concreto de Agrippino, sem dúvidas, não pode se distanciar de suas filiações estéticas. Sejam ditas ou sugeridas, elas têm um peso importante nas concepções artísticas do artista. A primeira delas é a *pop art*. Como afirmou o próprio Agrippino em entrevista: “sou um filiado da *pop art*.” (MACHADO, 2004). Em decorrência disso, há um interesse especial em suas obras pelas metrópoles, pela massificação da cultura, pela cultura norte-americana e pelos ícones do capitalismo. Uma estratégia frequente dos artistas ligados ao movimento é a colagem. Como afirma Uchôa (2015), ela perpassa toda a obra de Agrippino. Além desse movimento, outras duas correntes de pensamento estético/filosófico parecem influenciar o multiartista José Agrippino: em um âmbito especificamente literário, como já discutimos neste capítulo, o novo romance francês, e, como aponta Faria (2018), o existencialismo de Sartre.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi comparar *Lugar Público* (1965), romance de estreia do multiartista José Agrippino de Paula, com a estética do Cinema Marginal, movimento do cinema brasileiro atuante nas décadas de 1960 e 1970 com influência na produção cinematográfica brasileira até os dias atuais. Nesse processo de pesquisa, foi avaliado se a obra em análise poderia ser considerada como uma manifestação dessa estética, mesmo tendo sido publicada anos antes dos filmes considerados marcos fundantes do grupo: *A margem* (1967), de Ozualdo Candeias, e *O bandido da Luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla.

Para isso, inicialmente, realizamos um percurso histórico acerca dos intercruzamentos entre a literatura e o cinema, partindo de visões tradicionais até chegarmos a reflexões mais contemporâneas sobre o assunto. Em um diálogo ainda muito disputado com o senso comum, os estudiosos da área lutam para romper os estereótipos e mostrar diversos caminhos possíveis para a pesquisa interartes. Como consequência de uma observação de diversos estudos da área, temos como síntese dessa reflexão um quadro que indica as possibilidades de abordagens entre as duas artes.

Em seguida, apresentamos o contexto político e cultural dos efervescentes anos 1960 no Brasil, dando atenção especial ao Cinema Marginal e a suas características estéticas. Podemos abarcá-las em três: o questionamento da narrativa tradicional, a imagem abjeta e uma concepção artística moderna. Com esse tópico, compreendemos a importância de uma formação humanística ampla para o pesquisador em Literatura Comparada, que deve saber trazer para o debate textos de artes e campos do saber diversos, como Literatura, Cinema, Música, Teatro, História, Sociologia...

De posse dessas três peculiaridades do grupo, foi feita a análise do romance de Agrippino observando como esses elementos eram construídos na obra. Com isso, temos as seguintes conclusões.

No que se refere ao *questionamento da narrativa tradicional*, o romance de Agrippino e os filmes marginais caminham no mesmo sentido, ou seja, buscam apresentar, por meio de suas linguagens e de seus recursos específicos, formas de narrar não convencionais. Agrippino, por um lado, se aproxima do Novo romance francês, e os marginais, por outro, ligam-se às raízes iniciais do Cinema Novo

brasileiro, entusiasmados pela criação de uma linguagem cinematográfica genuinamente brasileira que se distanciasse da hollywoodiana. Por exemplo, seus personagens são aqueles marginalizados pela sociedade: bandidos, homossexuais, loucos, vagabundos, etc. Esta escolha pode ser muito bem sintetizada pela famosa frase do artista Hélio Oiticica: “seja marginal, seja herói”. Pelo mesmo princípio, seus enredos possuem estruturas complexas, fugindo do padrão convencional de causa e efeito e sem qualquer teleologia. Nos dois casos, as obras são compostas por fragmentos de narrativas com personagens e ações sem qualquer finalidade. Além disso, temos um narrador moderno no romance, que se movimenta entre uma visão de observador e de personagem. Como consequência, tais inovações prospectam um leitor ativo no processo de leitura e interpretação desses textos, o “espectador emancipado” de Rancière (2012).

No que se refere à *imagem abjeta*, característica constante nos filmes marginais de acordo com Ramos (1987), é importante salientar que ela se apresenta de duas formas nas obras: ações aversivas e imagens aversivas. Se, por um lado, temos nas cenas a presença constante de imagens que causam repugnância nos espectadores, como vômito, sangue e fezes, de outro, seus personagens têm ações repulsivas e desumanas. Dessa forma, tudo aquilo considerado “baixo” pode tornar-se um elemento da narrativa marginal. Nesse aspecto, tanto o romance analisado quanto os filmes aproximam-se, apresentando tanto imagens quanto ações agressivas para o leitor. Porém, é necessário pontuar que o nível de agressividade nos filmes marginais é alçado a um ponto mais elevado quando comparado ao de *Lugar Público*. Essa intensificação pode ser justificada de duas maneiras. Em primeiro lugar, o contexto social e político do romance era, apesar de semelhante, diferente do dos filmes marginais. A violência, a tortura e os assassinatos praticados pelos agentes do Estado, apesar de existirem, ainda não estavam institucionalizadas e não alcançavam níveis tão altos como nos anos seguintes. Com o AI 5, temos o início do ápice dessa violência. Além disso, parece-nos que o Cinema, com seus recursos específicos como a imagem em movimento, o som e o corpo dos atores, conseguiu captar mais intensamente o sofrimento vivido pelos cidadãos-personagens brasileiros nesse momento de exceção da nossa história.

No que se refere a uma *concepção artística moderna*, o aspecto é semelhante em Agrippino e nos cineastas marginais. Temos, nos dois, obras

provocativas, que agridem seus leitores/espectadores ao oferecer uma arte diversa daquela tradicional. Ademais, entendem o erro, à maneira dos modernistas, como mais uma possibilidade de significação, sintetizada na famosa assertiva “A contribuição milionária de todos erros” de Oswald de Andrade. (ANDRADE, 1978, p.6). Em *Lugar Público*, isso acontece por meio de desvios da norma gramatical padrão, cortes no texto e repetição excessiva de palavras.

Nas duas vertentes, também há um descompromisso entre arte e sociedade. Assim, nem os marginais nem Agrippino almejavam, com suas obras, modificar as estruturas da sociedade, pensamento comum tanto na literatura quanto no cinema dos anos 1960, respectivamente exemplificados no Centro Popular de Cultura e no Cinema Novo, em que havia a concepção de que a arte, por meio da conscientização da população, modificaria a estrutura social.

Dessa forma, podemos concluir que, antes mesmo de existir o primeiro filme representante da estética do Cinema Marginal, Agrippino já construía, com *Lugar Público*, uma obra marginal. Nesse sentido, as opções estéticas utilizadas no romance são similares às utilizadas em grande parte dos filmes marginais. Da mesma forma que, antes mesmo de Mário de Andrade e de outros modernistas publicarem o primeiro texto moderno no Brasil, podemos já ter tido obras modernas. O foco da análise, nos termos que propomos, está em privilegiar seu lado estético em detrimento de outros elementos. Estamos, portanto, afirmando que obras de temporalidades diferentes e, até mesmo, de artes diferentes podem fazer parte de um mesmo aglomerado estético. Não podemos, por exemplo, ter uma obra barroca no século XXI?

Como consequência desta pesquisa, em primeiro lugar, consideramos que há a necessidade de se repensar (e principalmente ampliar) os critérios utilizados pelos pesquisadores de Literatura Comparada no processo de aproximação dos textos. Se continuarmos fundamentando esses diálogos somente em decorrência de elementos explícitos dos textos (como um livro e um filme com mesmo nome, por exemplo), continuaremos deixando de lado muitos aspectos das obras. Portanto, criar novos pontos de partida e de chegada é necessário para que, por meio dessas novas redes, possamos adentrar a lugares ainda inabitados pelos estudos literários. E o fundamento para isso é a compreensão de que faz parte da própria natureza artística trabalhar constantemente com os implícitos.

Ademais, no caso específico dos estudos agrippinianos, pretendemos

entender de forma mais profunda a obra do escritor e as relações que ela constrói com a literatura e o cinema. No primeiro caso, produzimos o entendimento de que Agrippino, além de um ícone para o Tropicalismo, ponto consolidado entre os estudiosos, foi também importante para a construção das ideias do Cinema Marginal ao prever, em texto, aquilo que se realizaria na tela.

Da mesma forma, este trabalho pretende trazer à baila novamente a relevância de Agrippino para o cenário artístico brasileiro, mostrando que, apesar de estar *fora do lugar* naquele momento, o artista está especialmente imbricado no desenvolvimento de uma arte moderna brasileira e, portanto, deve ser lembrado e estudado com mais afinco. Por fim, compreendemos que ele, apesar de considerado avesso a um estudo da sociedade da época por meio de sua literatura, mostrou mais daquele mundo do que muitos escritores “documentais” ou “engajados”. Com sua narrativa nova, ele mostrou o homem novo em meio a um contexto novo, mais tecnológico e mais globalizado que antes.

Embora esta pesquisa tenha explorado caminhos importantes na obra de Agrippino, compreendemos que há a necessidade de novas pesquisas sobre a sua produção artística. Nesse sentido, uma das tarefas no âmbito dos estudos agrippinianos é analisar a construção de seu projeto artístico ao longo de sua vida, entendendo que ele compreendeu de maneiras diferentes a arte ao longo dos anos. Como o próprio Agrippino descreve em entrevista (ANEXO A), sua obra passou por algumas fases. Em um primeiro momento, uma arte política (mas não nos termos da esquerda brasileira da época), vinda de uma formação marxista. Depois, uma arte mais ligada ao pensamento alternativo, vivenciada por ele em viagens ao continente africano e em uma fazenda na Bahia. Por fim, com a decepção pelo modo ocidental de consumo de drogas e o caos da vida alternativa, há uma nova mudança: a aproximação com a filosofia de vida Hare Krishna.

Como consequência desse ser em constante mutação, há a necessidade de estudos com um viés comparativo que observem a produção de Agrippino ao longo de sua formação. Inclusive, dando especial atenção à sua produção esparsa e incompleta, composta por contos, romances e outras produções que possam ainda não ter vindo a público.

Dessa forma, com um maior desenvolvimento e uma ampliação das pesquisas sobre a obra de Agrippino, poderemos colocá-lo no seu lugar merecido de um dos artistas mais inventivos da arte brasileira recente.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.
- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Trad. Juba Elisabeth Levy, Augustin Wernet, Jorge Mattos Brito de Almeida e Maria Helena Ruschel. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALFREDO, João Valentino. Sobre esta edição. *In*: PAULA, José Agrippino de. **As Nações Unidas**. São Paulo: Papagaio, 2019.
- AMORIM, Maria Inês Freitas de. A representação da mulher latino-americana: da literatura para o cinema. **E-escrita**, Nilópolis, v.6, n.2, mai./ago., 2015.
- ANDRADE, Oswald de. **Obras completas VI: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ARISTÓTELES. Arte Poética. *In*: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética Clássica**. 16. ed. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2007.
- ARRUDA, Vinícius Galera de. **O homem hibernado, a vida de José Agrippino de Paula**. 2010. 120 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- ARRUDA, Vinícius Galera de. **Fora do lugar: a ficção de José Agrippino de Paula**. 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 9. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- AUMONT, Jacques. **Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema:** ensaio sobre o cinema Brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras. 2007.

BILAC, Olavo. **Tarde.** Belém: Universidade da Amazônia, [s.d]. Disponível em: <https://domainpublic.files.wordpress.com/2022/06/tarde.pdf>. Acesso em: 06 dez. 2023.

BRASIL. **Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968.** Brasília. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 15 jun. 2023.

BUTOR, Michel. **Repertório.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAETANO, Daniel Pecego Vieira. **Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade:** os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman. 2012. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.

CALLEGARO, João. **Manifesto do Cinema Cafajeste.** 1968. Disponível em: <http://obarcobebado.blogspot.com/2010/10/manifesto-do-cinema-cafajeste.html>. Acesso em: 31 maio 2023.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. *In:* ANDRADE, Oswald de. **Memórias Sentimentais de João Miramar.** 12. ed. São Paulo: Globo, 1999.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade.** 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada.** 1. ed. São Paulo: Editora Ática, 1986.

CASTANHEIRA, Daniel Fernandes. **O lugar público de Agrippino.** Trânsito e espacialidade na cidade-qualquer. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Da literatura ao cinema: a estética naturalista francesa na cultura brasileira oitocentista. **Gragoatá**, v.20, n.39, 2015.

CENTRO POPULAR DE CULTURA. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. *In:* HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de Viagem:** CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. *In*: RISÉRIO, Antonio *et al.* **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005.

CONY, Carlos Heitor. Prefácio. *In*: PAULA, José Agrippino de. **Lugar Público**. 2. ed. São Paulo: Editora Papagaio, 2004.

CONY, Carlos Heitor. **O ato e o fato: o som e a fúria do que se viu no Golpe de 1964**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântica a Cidade de Deus**. Trad. Julia da Rosa Simões. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FARIA, Bernardo de Paola Bortolotti. Deslocamentos do eu na obra literária de José Agrippino de Paula. *In*: DIAS, André; PASCHE, Marcos; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. **Literatura e dissonâncias**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018. p. 49-63. Disponível em: abralic.org.br/downloads/e-books/e-book17.pdf. Acesso em: 30 set. 2023.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FAVARETTO, Celso. A outra América. **Folha de São Paulo**, São Paulo, s/a, s/n, 9 jun. 2001. Jornal de resenhas, s/p. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs0906200101.htm>. Acesso em 01 out. 2023.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. 3. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. 47, 2004.

FICO, Carlos. **O golpe de 1964: momentos decisivos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Trad. Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FILHO, Marcos Nunes. José Agrippino de Paula. **Blog Contracultura Virtual**, 8 mai. 2016. Disponível em: <http://udigruditupiniquim.blogspot.com/2016/05/jose-agripino-de-paula.html>. Acesso em: 17 out. 2023.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 65. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FRIDMAN, Luis Carlos. Pós-modernidade: sociedade da imagem e sociedade do conhecimento. **História, Ciência, Saúde-Manguinhos**, VI (2), 353-75, jul./out 1999.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n.53, p.166-182, mar./mai. 2002.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas?** 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

GREEN, James N. A luta pela igualdade: desejos, homossexualidade e a esquerda na América Latina. **Cadernos AEL**, v.10, n.18/19, 2003.

GUALDA, Linda Catarina. Literatura e cinema: elo e confronto. **MATRIZES**, [S.l.], v.3, n.2, p.201-220, jan./jul., 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38267>. Acesso em: 24 nov. 2022.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia: 1950-2010**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HOISEL, Evelina. **Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JAECKEL, Volker. Guerra civil espanhol na literatura e no cinema dos anos 1990: a idealização da luta revolucionária. **Aletria**, v.19, n.2, jan./jul., 2009.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.

JESUS, Nathalia. Por lugares incríveis: conheça as diferenças entre o filme e o livro. **Adoro Cinema**, 4 mar. 2020. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-153370/>. Acesso em: 02 abr. 2023.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. *In*: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir

(Orgs.). **O que resta da ditadura:** a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia - estudos culturais:** identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MACHADO, Cassiano Elek. "Sou um filiado da pop art", diz Agrippino. **Folha de São Paulo**, São Paulo, s/a, s/n, 05 jun. 2004. Ilustrada, s/p. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u44752.shtml>. Acesso em: 1 out. 2023.

MADAZZIO, Irlainy Regina. **O vôo da borboleta:** a obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler. 2005. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

MANS, Matheus. O Jantar não capta essência de história de Herman Koch. **Esquina da Cultura**, 23 ago. 2017. Disponível em: <https://www.esquinadacultura.com.br/post/critica-o-jantar-nao-capta-essencia-de-historia-de-herman-koch>. Acesso em: 02 abr. 2023.

MARTONI, Alex. A estética gótica na literatura e no cinema. *In*: Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, XII, 2011, Curitiba. **Anais** [...] Curitiba: ABRALIC, 2011.

MATTOS, Carlos Alberto. **Jorge Bodanzky:** o homem com a câmera. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2006.

MEIRELLES, L. José Agrippino de Paula: artista POP tropicalista . **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 7, n. 14, p. 60-67, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3052>. Acesso em: 3 dez. 2022.

MORAES, Felipe Augusto de. **A Arte-Soma de José Agrippino de Paula.** 2011. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. **A fonte e a forma:** 50 ensaios sobre literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

MÜLLER, Adalberto. Apresentação. *In*: MÜLLER, Adalberto; SCAMPARINI, Julia (orgs.). **Muito além da adaptação:** literatura, cinema e outras artes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

MÜLLER, Adalberto; SCAMPARINI, Julia (orgs.). **Muito além da adaptação:** literatura, cinema e outras artes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. Literatura e cinema: uma questão de ponto de vista. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v.6, n.10, p.51-62, 2006.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PAULA, José Agrippino de. **As Nações Unidas**. São Paulo: Editora Papagaio, 2019.

PAULA, José Agrippino de. **Lugar Público**. 2. ed. São Paulo: Editora Papagaio, 2004.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Embrafilme; Editora Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão. Cinema Novo/Cinema Marginal, entre curtição e exasperação. *In*: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

RAMOS, Isaac. Literatura, cinema e sala de aula. **Revista Ecos**, v.25, n.2, p.393-417, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

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

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Tradução de T.C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROUANET, Sergio Paulo. Dom Casmurro alegorista. **Revista USP**, São Paulo, n.77, p.126-134, mar./mai., 2008.

SANTANA, Carlos Wagner Guterres. **Rogério Sganzerla: rastros de antropofagia no rosto de personagens do Cinema Marginal**. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2021.

SANTIAGO, Dileta da Rosa. O ensino da literatura na visualidade do cinema: a ficção dentro e fora da sala de aula. **Práxis Educativa**, Ponta Grossa, v. 2, n. 2, p.175-181, jul./dez., 2007.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARMENTO, Rosemari. A narrativa na literatura e no cinema. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v.8, n.15, jan./jul., 2009.

SCAMPARINI, Julia. O narrador autoficcional na literatura e no cinema. **Scripta Uniandrade**, v.16, n.3, p.216-229, 2018.

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

SGANZERLA, Rogério; IGNEZ, Helena. Helena - a mulher de todos - e seu homem. [Entrevista concedida a] Sérgio Cabral, Millôr Fernandes, Tarso de Castro, Jaguar, Fortuna e Paulo Francis. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n.33, 5-11 de fevereiro de 1970.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limites**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SILVA, Aline de Vasconcelos. João Goularte e as reformas de base. **Textos e debates**, Boa Vista, n.32, p.5-20, jan./jun.2019.

SILVA, Carlos Augusto Viana da. **Mrs. Dalloway e a reescritura de Virginia Woolf na literatura e no cinema**. 2007. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SILVA, Maria Christina da. **O Teatro de Arena na arena do Brasil**. 2008. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

SOUSA, Simplício Neto Ramos de. O som no cinema marginal: José Agrippino de Paula e a “música de fita” na edição de som de *Hitler 3º mundo*. **Rebeca**, v.5, n.1, p.137-155, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/249/197>. Acesso em: 04 dez. 2022.

STAM, Robert. On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema. In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert. **Brazilian Cinema**. New York: Columbia University Press, 1995.

STAM, Robert. **World Literature, transnational Cinema, and global media: toward a transartistic commons**. London; New York: Routledge, 2019.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n.51, p.19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em: 10 nov. 2022.

TOLEDO, Caio Navarro. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.24, n.47, p.13-28, 2004.

TOKARNIA, Mariana. Brasil perde 4,6 milhões de leitores em quatro anos. **Agência Brasil**, Rio de Janeiro, 11 set. 2020. Disponível em: Brasil perde 4,6 milhões de leitores em quatro anos | Agência Brasil (ebc.com.br). Acesso em: 07 out. 2023.

UCHÔA, Fábio Raddi. A colagem na obra de José Agrippino de Paula: migração de procedimentos entre literatura, teatro e cinema. **Contemporanea, Comunicação e cultura**, v.13, n.01, jan./abr. 2015.

VALENTI, Daniel Martins. **Entre a censura e a ordem fecunda**: a constituição do Teatro Oficina. 2011. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

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

VERTOV, Dziga. NÓS. *In*: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema (antologia)**. 2. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2021.

VIANA, Marcelo Andrade. **Estilhaçamentos espelhados**: o narrador, os espaços da narrativa e a cidade em *Lugar Público*, de José Agrippino de Paula. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

WOOLF, Virginia. The cinema. *In*: _____. **Selected Essays**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In*: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A FAMÍLIA do barulho. Direção: Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Belair Filmes; TB Produções Ltda, 1970. 1 DVD (75 min.).

A GREVE. Direção: Sergei Eisenstein. 1925. 1 Vídeo (82 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VD40vLjRaNA&t=31s>. Acesso: 20 jul. 2023.

AS LIBERTINAS - Três histórias de Amor e Sexo. Direção de Carlos Reichenbach, Antonio Lima, João Callegaro. São Paulo: Xanadú Produções Cinematográficas, 1968. 1 DVD (90min.).

A MARGEM. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira, 1967. 1 DVD (96min.).

À MEIA noite levarei sua alma. Direção: José Mojica Marins. São Paulo: Indústria Cinematográfica Apolo Ltda., 1964. 1 DVD (81min.).

A MULHER de todos. Direção: Rogério Sganzerla. São Paulo: Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas Ltda.; Servicine - Serviços Gerais de Cinema Ltda.; Mercúrio Produções Ltda. Me, 1969. 1 DVD (80 min.).

CANDOMBLÉ no Dahomey. Direção: José Agrippino de Paula. 1978. 1 Vídeo (22 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2F-6ugtqxTk>. Acesso em: 10 ago. 2023.

CANDOMBLÉ no Togo. Direção: José Agrippino de Paula. 1972. 1 Vídeo (20 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dOLTRM-AFRc>. Acesso em: 10 ago. 2023.

CÉU sobre Água. Direção: José Agrippino de Paula. Salvador: 1978. 1 Vídeo (20 min.). Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=8eoZulLTgGI>. Acesso em: 15 ago. 2023.

CINCO vezes favela. Direção: Marcos Farias, Miguel Borges, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues. Rio de Janeiro: Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes; Saga Filmes Ltda, 1962. 1 DVD (99 min.).

COPACABANA Mon Amour. Direção: Sganzerla, Rogério. Rio de Janeiro: Mercúrio Produções Ltda-Me, 1970. 1 DVD (85min.).

DEUS e o Diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 1 DVD (118min).

HITLER III° Mundo. Direção: José Agrippino de Paula. São Paulo: Sonda, 1968. 1 DVD (70 min.).

JORGE Bodanzky conta Agrippino. Direção: Eugênio Puppó. São Paulo: Heco Produções, 2010. 1 Vídeo (15 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MVHTXWTfnK8&t=579s>. Acesso em: 7 dez. 2023.

MARIA Esther: danças na África. Direção: José Agrippino de Paula. 1978. 1 Vídeo (39 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=76NRWeWhiwU&t=119s>. Acesso em: 15 ago. 2023.

MATOU a família e foi ao cinema. Direção: Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Belair Filmes; TB Produções Ltda.; Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1969. 1 DVD (80 min.).

O BANDIDO da Luz vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. São Paulo: Distribuidora de Filmes Urânio Ltda, 1968. 1 DVD (92min).

O BOM Cinema. Direção: Eugênio Puppó. São Paulo: Heco Produções, 2021. 1 DVD (81 min.).

O DESAFIO. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Imago Ltda.; Mapa Filmes, 1965. 1 DVD (100min.).

O DIA que durou 21 anos. Direção: Camilo Tavares. São Paulo: Pequi Filmes, 2012. 1 DVD (77 min.).

O GABINETE do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Alemanha: Studio Bebelberg, 1920. 1 Vídeo (71 min.).

O JANTAR. Direção: Oren Moverman. Estados Unidos: ChubbCo Film; Blackbird; Code Red, 2017. 1 Video (120 min.).

ORGIA ou o Homem que deu cria. Direção: João Silvério Trevisan. São Paulo: Indústria Nacional de Filmes, 1970. 1 DVD (92 min.).

OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1963. 1 DVD (80min.).

O SOM, ou Tratado de Harmonia. Direção: Arthur Omar. Rio de Janeiro: Melopéia; Cortex, 1984. 1 DVD (16 min.).

PASSEIOS no Recanto Silvestre. Direção: Miriam Chnaiderman. São Paulo: Sequência 1, 2006. 1 Vídeo (15 min.). Disponível em: <https://curtadoc.tv/curta/artes/passeios-no-recanto-silvestre/>. Acesso em: 7 dez. 2023.

POR LUGARES incríveis. Direção: Brett Haley. Estados Unidos: Netflix, 2020. 1 Vídeo (107 min.).

PORTO das Caixas. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Rio de Janeiro: Equipe Produtora Cinematográfica; Produtora Cinematográfica Imago Ltda., 1962. 1 DVD (75min.).

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., 1963. 1 DVD (103min.).

ANEXO A – 44 ANOS DE ESTRADA: AGRIPPINO DE PAULA FAZ O BALANÇO DO CAOS DA ÉPOCA

Revista Planeta, nº 106, julho de 1981³¹

Seu livro PanAmérica, edição única totalmente esgotada - hoje, cada exemplar é uma raridade-, é considerado pelos mais importantes escritores e pensadores brasileiros como um marco de nossa literatura. Mário Schenberg, o cientista/filósofo, afirma que seu trabalho é mais importante do que Cem Anos de Solidão, de Gabriel Garcia Marquez: João Antônio, um dos melhores retratistas do nosso universo, considera-o um grande inovador. Mas a literatura é apenas um dado, um jeito de corpo: Agrippino é um turbilhão.

“O poeta faz o mesmo que a criança que brinca: cria um mundo fantástico e o toma muito a sério.” Sigmund Freud

TEXTO E FOTOS DE FLAMÍNIO DE ALENCAR ARARIPE

A tecnocracia atuante no mundo de hoje é a grande aliciadora de energias, sonhos e verdades do ser humano. Suga vorazmente o espaço livre neste planeta. Nestas condições de hegemonia, quer transformar, no intuito de adequar às suas finalidades, todas as brilhantes profissões: meras burocracias, senão carreiras. Arrasta tantos nos seus ritmos desvairados, mas ainda não carregou José Agrippino de Paula. Igual a Ulisses, que se amarrou ao mastro do navio e não caiu na onda das sereias, este ex-escritor, ex-cenógrafo e dançarino, ex- teatrólogo, descasado, ex-viajante antropológico (tipo de Marco Polo tropical), ex-hippie, ex- cineasta paulista, manteve-se fixo nas redes de seu destino. E pode dar conta de tudo o que aprendeu

José Agrippino de Paula, o autor de *PanAmérica*, *Lugar Público*, *Nações Unidas* e mil lances independentes, está em São Paulo. Ele aparece saudado por Caetano Veloso em *Sampa e Gente* e no show "Doces Bárbaros" (ele mesmo um

³¹ Não pudemos, por meio do arquivo da revista encontrado, confirmar nem a data nem seu número exatos. No entanto, o ano de 1981 parece ser o ano correto, porque Agrippino nasceu em 1937 e o título aponta 44 anos de estrada. A única indicação encontrada do número e do mês da revista foi em Filho (2016).

dos próprios) - mas ao vivo é melhor. Agrippino é dos que gostam *de ser*, de preferência na vida real. Correndo todos os perigos, com o coração aberto, em busca, como todo bom existencialista compromissado em ser indivíduo, e não apenas um personagem de literatura. Para valer. A aventura dele neste caso chega a ser mais à corda tensa do destino do que todas as viagens que os loucos (como ele diz, *caóticos*) anos 70 viveram.

Calças de tecido leve amarelo no meio da canela sobre alpercatas de tiras e bata folgada, Agrippino comparece ao nosso primeiro encontro. Através de amiga comum, marquei por telefone encontrá-lo. Combinamos um lugar público - o bar da PUC, no bairro do Sumaré, em São Paulo. Nunca o tinha visto antes. A amiga garantiu que seria fácil a identificação: alguém com cara de índio peruano. Exatamente. Cumprimentei-o e seguimos rumo a uma das saletas privadas da biblioteca para duas horas de conversa, que um segundo encontro no mesmo lugar estica para três.

Havia dois meses o procurava. Seu nome estava em reportagens, entrevistas e toques, com insistência. Eu perseguia alguém com mais de 40 anos de estrada, um testemunho da sensibilidade (contra) cultural brasileira.

Agrippino traz na mão *Pan América e Lugar Público*, e na cabeça a disposição de efetuar um balanço das atividades por ele exercidas agora e nas duas últimas décadas. O autor é um sereno crítico da civilização industrial tecnológica, à qual parece dedicar sua obra e existência, no sentido de uma desmistificação que remete às novas esperanças na capacidade humana.

Para se instrumentar nesse campo, ele foi buscar, desde o tempo em que assistia aulas de filosofia na USP com o prof. Anatol Rosenfeld, um modo de entender o que acontecia no mundo em transformação ao seu redor. Achou boa explicação na teoria cosmogônico-atômica dos pré-socráticos, "a teoria do nascimento e do desaparecimento do mundo como ele foi criado", que se aproxima também da teoria atual da física moderna. "Diz o seguinte: que o mundo não tem nenhum Deus controlador. Ele é simplesmente feito por entrechoques de átomos, que são acidentais." O que na física corresponde, ainda segundo Agrippino, à explosão da matéria primordial acumulada, resultando na formação de todos os planetas e estrelas sólidas.

Rejeição da política e sociedade alternativa

PanAmérica agita essa carga teórica ao jogar com os destinos ingratos de nossa civilização. Tomou emprestada de Hegel sua concepção da epopéia como característica dos conflitos entre heróis e semideuses no pano-de-fundo cosmogônico-trágico. Nesta arquitetura fantástica também contribuiu a formação política, marxista, do autor, universitário nos anos 60 em São Paulo e Rio. Apesar de ser "sempre muito individualista", ele confessa que "se dedicava mais à literatura", que com profundidade estudava. Lia Faulkner e os americanos, clássicos com predileção pela Bíblia e Homero. Leituras feitas na biblioteca da Maison de France, ao lado da Faculdade de Filosofia onde seus amigos faziam as assembléias do movimento estudantil. De vez em quando Agrippino ia a um comício.

Hoje, no entanto, não mais acredita nesse tipo de pensamento político, pois "o homem moderno chegou a um ponto em que as coisas não podem mais ser transformadas socialmente, através de planificações governamentais. Tanto o mundo socialista como o ocidental começaram a ficar semelhantes", afirma. Seu filme *Hitler no Terceiro Mundo* conserva ainda alguns resquícios dos estudos do marxismo, quando iniciou as filmagens. Como sua conclusão se deu depois, por insistência de amigos, ao pôr o som e montar a película ele não tinha mais qualquer ligação com aquele tipo de pensamento.

Veio, então, depois de "certas angústias e experiências pessoais", um pensamento mais individualista e religioso. "Eu passei a considerar como fundamental não o movimento das massas, mas o movimento próprio pessoal de cada um. Não acreditar mais que um filme, televisão ou um livro, conforme eu o houvesse escrito, tivesse alguma eficiência dentro do processo social. A atuação política ou a atuação de engajamento seria uma coisa supérflua e inútil." Ele passou a negar a mínima eficácia em convencer gente com obras artísticas para, depois de consumir, "a pessoa levantar a bandeira de tal ou qual partido político."

"Eu passei a acreditar mais em conversas com pessoas, na convivência." Foi quando começou a ligação com a sociedade alternativa, "no tipo das comunidades norte-americanas". O elo político depois de 68 acabou, embora tenha deixado sementes: um modo de entender "o plano das civilizações industriais tecnológicas, muito complexo, onde todos os países estão ligados internacionalmente por problemas de mercado. "Os objetos são assim produzidos",

diz ele, "sem que se tenha mais a verdadeira utilidade deles, para servir ao mercado. O homem moderno perdeu a consciência do que é supérfluo e do que não é supérfluo."

Segundo Agrippino, a racionalização industrial do mundo é responsável pela confusão atual, onde a "imensa quantidade de supérfluos produzidos atrapalha a vida. Formalmente, não há diferença entre um objeto e outro. Mas há a necessidade de substituição daqueles objetos perecíveis. A civilização ocidental, e também a própria comunista, tecnologicamente avançaram no supérfluo." A competição, continua ele, ainda impera, seja por meio de objetos de consumo, postos ou cargos políticos.

A vida alternativa apresentou-se como solução, "para ver se conseguia negar a situação da sociedade tecnológica e industrial. Era baseada em viver em fazendas, as comunidades plantando, com alimentos naturais". Agripino reconhece que "ela fracassou":

"Foi muito prejudicado o movimento da sociedade alternativa, pois tinha como base um deslumbramento do consumo de drogas, o que manifestou uma visão completamente sonhadora, um mundo ficcional." Basta ver as letras de canções de *rock*. Empolgantes. O próprio Agrippino na época tinha pregada na parede do quarto a letra de *Strawberry Fields Forever*, de John Lennon. "Eu também vivi aquela mitologia do mundo do *rock*: *Venha que eu vou te levar para os campos de morango para sempre* - são imagens poéticas completamente absurdas hoje em dia. Era uma coisa que foi um sonho e a gente vê que não foi possível ser realizado."

As experiências com comunas agrícolas

O consumo de drogas e o caos da sociedade moderna são por ele destacados como causas do fracasso dos movimentos *beatniks* e, mais tarde, *hippies*. Não teve um fim livre das tragédias. Nos grandes ídolos de rock, que segundo Agrippino "tinham certas ligações com a sociedade alternativa", deu-se a tragédia na forma de eletrocução de um guitarrista do Led Zeppelin, na droga que liquidou Janis Joplin, um dos Rolling Stones e Jimi Hendrix, e mesmo John Lennon, "a pessoa que mais sonhou e transportou para as letras esse mundo paradisíaco que o *rock* cantava, cujo trucidamento representa 'o fim trágico desse sonho'. O

mundo moderno chegou a se tornar muito violento", completa.

Agrippino não foi um mero espectador das comunidades alternativas. Ele comprou uma fazenda na Bahia, perto de Ilhéus, em 1975, "na tentativa de continuar aquele sonho. Fazer uma comunidade para viver paz e amor. O lugar era bonito e agradável. Cheguei a levar três casais com filhos para lá, mas não deu certo. Ou porque existiam drogas ou porque existia muito caos. Ninguém tinha uma determinação de trabalhar na terra. Era mais um sonho. Esse trabalho é um pouco árduo, na verdade: pegar na enxada, machado. Embora o milho, inhame e abóbora sejam de cultivo fácil, capaz de assegurar um mínimo para uma vida na simplicidade."

O ideal da comunidade agrícola, portanto, comprovou na prática ser impossível. A falta de estabilidade inicial, ao menos das pessoas fixas na experiência, não permitiu um progresso. Plantada na zona do cacau, parou por aí a iniciativa.

É o próprio José Agrippino quem diz: "Tive uma vida artística meio falhada", com realizações no teatro, cinema, literatura, e com sólidos conhecimentos acumulados sobre os filósofos pré-socráticos, Heidegger, Kierkegaard, religiões orientais e antropologia, mas sem o revestimento institucional necessário para transformar tudo isso em alguma profissão. Essa é uma razão por trás dos empecilhos da vida artística ordenada, que não desfrutou. Embora tenha produzido. Enquanto vê "amigos meus que deixei em São Paulo terem feito uma carreira - com renome e estabilidade profissional, seja por vender quadros, ser escritor já reconhecido ou por ter emprego como professor na universidade"-, Agripino atravessa outra situação: "Eu estive perambulando por várias coisas. Não consegui me concentrar."

A fixação em uma atividade mais demorada deste cidadão que nunca teve o dissabor de assinar uma carteira de trabalho do MT foi no teatro, no eixo São Paulo - Rio, de 67 a 69 com o grupo Sonda, em companhia de Maria Esther Stockler, com quem foi casado. Conheceu então algo do gosto do sucesso, cuja permanência no mercado das artes daria hoje - na certa, reconhece ele -, o garantido status, já que os grupos de dança e teatro gozam de verbas oficiais e público fiel. Porém, fazer carreira no ramo "não era satisfatório: minha satisfação não dependia de eu chegar através de um objeto e falar da minha própria personalidade".

Mas aí reside também implicação existencial, o que transforma em triunfo o fracasso visto pela ótica do desvio:

"Apoiado na filosofia Vaishnava e no existencialismo, eu deixei de lado completamente os objetos que se podem produzir para representar a individualidade. Poesias, filmes, livros, teatro, videotape, qualquer coisa que transmite você através dos objetos, não é você."

"A massificação está industrialmente organizada"

"Nesse meio-caminho", prossegue Agrippino, "passei a colocar-me numa prioridade fundamental: eu mesmo. Mas isso não é possível numa sociedade massificada, que só se comunica através de objetos intermediários. Uns produzem filmes e outros salsichas em lata. Como ser existente, o humano passou a estar atrás desse processo. A massificação está organizada industrialmente, a TV e o cinema, tudo é produzido segundo certas normas padronizadas. A produção em massa obedece a regras estritas. Ela não tem nenhuma liberdade, nenhum processo que possa resolver problemas tanto individuais como coletivos. Um filme, portanto, não difere de um carro. A cada nova situação surge um novo mercado e um novo produto industrial, que na verdade não tem nada a ver com o contato humano."

Mas é no contato humano que Agrippino acredita. Só isso ele vê como possível para "resolver certas situações individuais e que na verdade resolverá situações sociais - a longo prazo. Segue Agrippino: "Não são grandes greves, nem grandes tumultos, nem grandes revoluções que transformarão a complexidade da sociedade atual. Tão gigantesco é o emaranhado da civilização moderna ocidental. Tudo tem de ser resolvido assim: de pessoa para pessoa. São temas que não poderão ser conversados através de um filme, de um livro, de uma televisão."

"Nós teremos de perguntar um para o outro: o que acontecerá no nosso futuro, comigo, com os nossos filhos - onde eles viverão? As crianças estão sendo educadas de acordo com os padrões da nossa civilização - que já se torna viciada, angustiada, triste, enfadonha, complicada."

Ainda existe uma busca da verdade no simples encontro humano. Veja Sócrates, sugere Agrippino: ele nunca escreveu uma só página. E acreditava no conhecimento chamado de reminiscências, inato, não adquirido em academias ou escolas. O método de acesso a isso burilado pelo grego acicutado e transado por

Agrippino no cotidiano é conhecido como hermenéutica. Tudo acontece num lance aberto a perguntas e respostas. Daí surge um descobrimento gradativo das coisas. Num livro, esta possibilidade se esvai porque já está escrito e não comporta acréscimos.

Diz Agrippino: "A minha presença existencial é mais importante do que os objetos que eu produzo. Gostaria de ter uma atividade que não existe, onde eu chegasse na casa das pessoas e pudesse ter uma conversa falando sobre religião, filosofia e mais conhecimentos que são aprofundados. De uma maneira muito vívida."

O consumo de drogas na sociedade moderna

"Posso contar partes da minha existência, falhas, pecados que eu cometi. Por exemplo, drogas. As pessoas se iludem com isso. Eu poderia dizer: não tenha esse contato porque é um vício e vai te levar a percorrer tais e tais coisas..."

A droga, assim como o sexo livre, a liberação sexual da mulher, temas encontrados na trajetória desse homem, constantes do sistema de vida veloz do meio artístico por ele frequentado, merecem aqui suas reconsiderações.

A droga fez parte do movimento *beatnik*, defendida pela cultura alternativa - "uma sociedade muito individualista onde não existem rituais que prevaleçam numa atividade coletiva", diz Agrippino. A iniciativa do *be in* criada por Allan Ginsberg e os *happenings* do Living Theater constituem tentativas de dar-lhe uma espécie de ritual coletivo. O primeiro reunia gente a fazer junto a mesma coisa. Significa, em tradução livre de Agrippino, que presenciou um deles, estar por dentro: uma multidão de jovens gritava em uníssono, numa praia, a palavra "banana". E o Living quis envolver as platéias num sentido ritual, o que no Embu chegou a ser feito durante uma excursão deles ao Brasil, no "Paradise Now".

Timothy Leary também pretende chegar com o LSD a uma consequência social, afirma ele: "Começou um movimento como se fosse transformar a sociedade americana. Como se os jovens tomando LSD fossem ter outras visões. Mas o LSD nada conseguiu mudar; ao contrário, confundiu muito. As drogas, no Ocidente, foram usadas de uma forma degradada."

O escritor norte-americano William Burroughs, continua Agrippino num lance de olhos sobre o horizonte da droga, fez uma viagem por parte do Peru,

Colômbia e perto do Amazonas, em busca de experiências com todas as drogas que ali existiam nativas: o São Pedro, peiote, oasca, que eram substâncias usadas pelos indígenas. Mas nada disso era consumido da maneira que o ocidental passou a consumir: "fazer sexo ou ficar drogado o dia inteiro". Obedeciam a certas prescrições religiosas, eram um caminho para atingir uma plataforma ascensional e divina mais elevada. Havia, portanto, um consumo estático, "com rituais e programações ligadas à divindade". Tanto para as civilizações hindu, islâmica, no Nepal, quanto para os indígenas.

No contato do Ocidente com outras culturas se deu a introdução da droga, cujo quadro de vício e degradação Agrippino comenta ter chegado ao ponto de atingir também a classe média: "Dava status social o consumo de drogas. Perdeu todo o sentido inicial, que seria uma transfiguração da vida espiritual para que se pudesse encontrar um caminho diferente para a individualidade. E a mente fosse aberta para novas dimensões espirituais. Não, ela - a droga - passou a ser um fruto de prazer assim como se embebedar de uísque."

Tudo isso muito diferente das viagens feitas por Rimbaud a bordo do haxixe e do vinho de cocaína preferido pelos impressionistas franceses, assim como o pão de centeio apodrecido ingerido por Van Gogh para ter alucinações (o LSD é feito do esporão do centeio apodrecido), assinala Agrippino. Estes são antecedentes da cultura alucinógena, uma fugaz faixa limítrofe entre a degradação das drogas pesadas e a alienação de sua utilização em escala social, com aval do Estado para o transporte e consumo de pequenas quantias de *cannabis sativa*, nos EUA e na Holanda.

A atividade sexual e a saúde da família

Agora, o autor de *PanAmérica* tem um referencial religioso nos seus passos: a filosofia Vaishnava - os Hare Krishna, a quem ele está ligado "por afeição", frequenta regularmente seu templo e estuda com dedicação seus textos religiosos. Assim, segue suas prescrições, a mais importante das quais é "não ter vício nenhum e ser vegetariano".

Quanto ao sexo, ele teve sua época de celibato quando morava no Rio. Procedente de São Paulo, transferido do curso de arquitetura na FAU, concluiu estudos naquela cidade. Então, fez o celibato. A proximidade com artistas e

universitários bastou para pôr fim à não-vida sexual. Todavia, reconhece que "há necessidade de uma certa liberdade sexual porque existe alguma separação entre as pessoas. O sexo aproxima e você se toma amigo. Isso no começo, hoje não. Hoje você senta num bar e vê uma mulher perto. E de repente está dormindo com ela, de quem ao amanhecer já está completamente separado. E não tem mais nenhum contato, não sabe nem o nome dela."

"O encontro humano", comenta, "cedeu lugar em função do sexual. Houve desencontro. De manhã pode haver até repulsa da pessoa com quem se dormiu. A vida sexual não está correndo com uma certa beleza de amor, de afeto. Nas grandes cidades (onde todo mundo estuda ou trabalha o dia todo), nos fins de semana, a única forma de extravasar aquele excesso de tensão que a vida moderna traz é justamente o sexo. Então, parte todo mundo para o sexo de sábado, feito sob condições de exasperação da ansiedade."

"Eles estão exasperados não um pelo outro, mas por uma variedade cada vez maior", prossegue. "Os casais se trocam com um grande número de abortos. A família se torna degradada: não há condições dela se formar porque o sexo ilícito é muito forte. E a família depende da união do casal. De - até - uma certa purificação. A ansiedade sexual, portanto, é a falta de lazer do mundo moderno ", conclui.

Agrippino é mais propenso hoje às relações sociais como fator de mudança da sociedade. Prefere as questões "ligadas ao modo de vida de qualquer um". Num ambiente de trabalho, ele dá a seguinte situação-exemplo: os empregados de uma firma onde o patrão seja gentil. Sentem-se mais felizes do que em outra onde o mesmo seja rude e percebam salários mais elevado. "A gentileza é uma atitude humana independente do social. Não se trata mais de a pessoa pertencer a tal posição ou classe social, ou estar engajada numa luta qualquer. Mas depende de uma posição individual particular: a felicidade que o patrão gentil pode causar é da própria interioridade pessoal dele."

Os toques de uma viagem à África

Em 71-72 ele percorreu o oeste da África, nos países incrustados na borda do Saara, demoradamente. Estudou rituais primitivos, teve longas conversas com um líder espiritual amará e documentou em filme super-8 algumas cerimônias hoje talvez em extinção. Sobre a África falou uma hora em nosso segundo encontro

- e não foi suficiente para aprofundar o assunto. Obtive um painel antropológico sobre a diversidade cultural e racial dos africanos. Dados pertinentes a respeito da geografia econômica da região e interpretações sobre as religiões africanas, com discernimento das influências islâmicas ou cristãs sobre o retrato social de cada desses países. E ainda ouvi um pouco de história das particularidades de colonização dessas nações afro. Uma verdadeira aula.

Num pequeno lugarejo da região dos dogons (no Málí), onde mais ele permaneceu na estadia africana - 72, esperando passar uma crise do dólar-, chegou a filmar 5 horas da cerimônia fetichista "A Caçada do Deus da Cólera". Fez amizade com o grande mestre nessa religião - o ambará -, que "gostava muito de beber cerveja, que eu levava do hotel e bebia com ele enquanto conversávamos." Foi com esse mesmo ambará (o da cerveja) que Michel Griolle trabalhou para escrever *O Deus da Água*, "extensa obra sobre a cosmogonia e práticas religiosas dos dogons, repletas de detalhes.

Estes filmes super-8 - com mais de 15 horas de duração - foram entregues para ampliação no laboratório Hollywood Valley, em Los Angeles, em 72. O mecenas de Agrippino, sua ex-mulher, não quis retirar até hoje o raro material, sonorizado e em cores, pronto. Ele julga já ter sido tudo leiloado. Mas alguém querendo perguntar em Los Angeles, somos gratos...

O desafiante sabor da marginalidade assolou por vários motivos o seu destino. "Eu fui uma pessoa que nunca tive acesso a difundir o que sei (*como quero*, acrescento). Sempre fui colocado de lado, ou pela competição ou pela inadequação de meu tipo... Ou por me considerarem perigoso, não sei por que perigoso. Sempre fui uma pessoa muito afetiva, gentil, delicada, nada agressiva..."

"Nunca briguei com ninguém na rua", chega a dizer. "Creio que uma civilização que mereça ser chamada de inteligente não despreza pessoas assim. Deve ter um pouco mais de coesão social. Ou só o caos? A barbárie?"

A FASCINANTE AVENTURA DA CRIAÇÃO

PanAmérica é a fantástica epopéia construída por Agrippino com a mente na estética de Hegel e o coração nos signos glamorosos e trágicos da civilização tecnológica ocidental. Sem esquecer o legado histórico do marxismo. Representa, também, a configuração do mito cosmogônico aplicado à nossa realidade industrial,

o movimento dialético da aparente tranquilidade produtiva em direção ao caos.

O livro (Editora Tridente, Rio, 1967; 259 páginas) começa com a filmagem bíblica da "Fuga dos Judeus" do Egito, em alucinante superprodução dirigida pelo narrador, com Marilyn Monroe (sua namorada), Burt Lancaster (o Anjo do Senhor), Cary Grant (o Patriarca), John Wayne (o Faraó), Charles Boyer, milhões de extras e muita ação. Percorre em seguida, sob vertiginosa narrativa na primeira pessoa, gradações de conflitos até atingir a intensidade de fragmentação completa. O caos eclode: "De menos caos para mais caos". Criaturas de *science-fiction* irrompem e seres míticos gigantes travam combates (como o herói-símbolo do império ianque, Joe Di Maggio) num trajeto que inclui até as guerrilhas de Che Guevara, muito sexo, o golpe militar direitista, racismo, agentes do DOPS em cada esquina, etc. Marx, Harpo Marx, é amigo íntimo do narrador, que cruza ainda com altas personalidades como Paulo VI, os Beatles, Cecil B. De Mille, Cassius Clay, o adido militar dos EUA, índios bolivianos e Frank Sinatra.

Num clima de violência generalizada aproxima-se o desfecho de *PanAmérica*, em que, após ferozes combates, tudo paira no espaço: flutuam os mais diversos objetos de nossa civilização, desde estadistas a frangos assados e fetos, robôs, quixotes e vísceras. Sempre presente na atmosfera ficcional, o noticiário da década de 60 mostra aqui as sementes absurdas e irônicas do nosso fim de século em marcha nos ventos de 80, com a promessa de nova ordem. Caso se faça o percurso desajeitado do homem contemporâneo ao cumprir sua cosmogênese.

Lugar Público, o primeiro livro de Agrippino (Civilização Brasileira, Rio, 1965), como ele diz, é uma espécie de diário especial que recebeu do autor uma montagem final por assuntos: o relacionamento com a mulher, a morte do pai, etc. Tem a forma de romance, recheado de estranhos manifestos na primeira e terceira pessoa que marcam o ritmo da leitura.

Co-editado pela Civilização Brasileira e Fundação Cultural da Bahia, *Supercaos*, de Evelina Hoisel, originariamente foi tese de mestrado na PUC do Rio (79). Alinha *PanAmérica* e a peça de teatro *Nações Unidas*, de José Agrippino de Paula, ao movimento tropicalista, à linha de frente que "pretende se instalar como prática desmascaradora": vanguarda. Num momento político-histórico determinado de 64 a 69 ela enfoca sua análise, ao ver o objeto livro marginalizado pela indústria cultural que dirige os investimentos para o cinema, fabricação de discos e TV de consumo e linguagem imediatos.

Essa arte apontada por ela como expressiva dos “estilhaços da cultura” visa a “um papel denunciador da situação sócio-cultural. Tomam, estrategicamente, para sua elaboração, resíduos do material mitológico que circula e se impõe através dos *mass media*. Mas, a partir desses resíduos, processam uma desmontagem dos mitos da cultura de massa, revelando os suportes ideológicos que os produzem e os sustentam.”

No filão crítico aberto por Adorno, Horkheimer, Schwartz e outros, Evelina conceitua a esculhambação atingida pelo mercantilismo da sensibilidade e milhões de alienações, ponta-de-lança dos toques de Agrippino. Desmontar os mitos de Hollywood é tocar fundo na ferida aberta da felicidade programada. Ela constata um herdeiro fiel de Oswald de Andrade que a compostura dos críticos especializados nega conhecer. Alguém que se diz nunca pertencente a quaisquer movimentos artísticos ou literários.

Fonte: https://issuu.com/teatrofantasma/docs/jos_agrippino_de_paula_entrevista. Acesso em 17 out. 2023.