

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA – PPGAC/ECO
DOUTORADO

SIDNEI MOREIRA CRUZ

UMA CENA DO DESBUNDE: experimentalismo e marginalidade nas cenas-encruzilhadas
de José Agrippino de Paula

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Artes da Cena – UFRJ doutorado – linha 1, para a obtenção de título de doutor em Artes da Cena. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Comunicação.

Orientadora: Professora Doutora Carmem Gadelha

RIO DE JANEIRO
novembro/2024

Sidnei Moreira Cruz

UMA CENA DO DESBUNDE: experimentalismo e marginalidade nas cenas-encruzilhadas
de José Agrippino de Paula

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Artes da Cena – UFRJ doutorado – linha 1, para a obtenção de título de doutor em Artes da Cena. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Comunicação.

Orientadora: Professora Doutora Carmem Gadelha

Rio de Janeiro
Novembro/2024

Ficha Catalográfica



**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO
APRESENTADA POR SIDNEI MOREIRA CRUZ NA ESCOLA DE
COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos 29 dias do mês de novembro dois mil e vinte quatro às 11 horas, foi apresentada a Tese de Doutorado de Sidnei Moreira Cruz, intitulada: "Uma Cena do Desbunde: Experimentalismo e Marginalidade nas cenas encruzilhadas de José Agrippino de Paula", perante a banca examinadora composta por: [Orientador e Presidente] Professora Doutora Carmem Cinyra Gadelha Pereira, Professora Doutora Elizabeth Motta Jacob Examinador (a), Professora Doutora Livia Flores Lopes Examinador(a), Professor Doutor Narciso Laranjeira Telles da Silva e Professor Doutor Manoel Ricardo de Lima Neto, Tendo, o candidato, respondido a contento todas as perguntas, foi sua Tese:

aprovada reprovada aprovada mediante alterações

A banca Examinadora ressaltou a excelência da pesquisa e recomenda a publicação. Aprovação com louvor.

E, para constar, eu Debora de Almeida Rodrigues lavrei a presente, que segue por mim datada, e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Artes da Cena.

Rio de Janeiro, 29/11/2024.

Carmem Gadelha Pereira

Professora Doutora Carmem Cinyra G. Pereira [Orientador e
Presidente] Universidade Federal do Rio de Janeiro/
UFRJ/ECO-PPGAC

Elizabeth Motta Jacob

Professora Doutora Elizabeth Motta Jacob Examinador(a)
Universidade Federal do Rio de Janeiro / UFRJ/ECO-PPGAC

Livia Flores Lopes

Professora Doutora Livia Flores Lopes [Examinador (a)]
Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ/ECO/PPGAC

Debora de Almeida Rodrigues



Documento assinado digitalmente
NARCISO LARANGEIRA TELLES DA SILVA
Data: 16/01/2025 17:35:16-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Professor Doutor Narciso L. Telles da Silva Examinador(a)
Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ/ECO/PPGAC

mp20999

Professor Doutor Manoel Ricardo L. Neto Examinador(a)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO

Sidnei Moreira Cruz

Sidnei Moreira Cruz (candidato)

ENT
IF
100
[Signature]

Ao meu filho Raoni, ao meu neto Arthur, aos sobrinhos-netos: Benjamim, Gabriel, João, Julia, Laura e Raquel; aos afilhados: Carina, Nina, Rudá e Santiago. E, ainda, às crianças que são quase-afilhadas Ana Beatriz, Frida (Florianópolis) e Tom (Salvador); Ao Vicente, meu enteado; aos felinos Tigrinho e Cassandra; aos cães Negão e Pretinha e a vaca Ramada (in memoriam) e seus bezerros que me fizeram companhia em muitas horas de escrita e leitura durante a pandemia no sítio de Silva Jardim. Em especial, para minha mãe Maria Aparecida, e meus irmãos: Sonia, Sidmar e Shirley.

In memoriam: para José Agrippino de Paula &, Maria Esther Stockler; e grupo Sonda.

AGRADECIMENTOS

Carmem Gadelha, orientadora de toda hora que pacientemente pegou na minha mão e me guiou pela selva das ideias, sem esse afeto e rigor nada teria acontecido; Patrícia Muniz que aqueceu meu coração durante todo processo com suprema paciência e amor; Arnaldo Antunes pela gentileza e atenção na interlocução e pelos preciosos diários de Agrippino; Lucila Meirelles pela entrevista e cessão das cópias dos diários; Galiana Brasil, pela generosidade de pegar o diário, copiar, encadernar e me enviar; Jorge Mautner pela entrevista on line; Maria Thaís Santos Lima, que me presenteou com uma caixa preciosa de material de sua pesquisa; Adriana Schneider que no carnaval de 2020, numa encruzilhada entre a Rua da Carioca e a Avenida Rio Branco me pilhou pra fazer o doutorado; aos professores do Programa de pós-graduação “Artes da cena” que com as suas disciplinas, me oportunizaram várias pesquisas e exercícios de leitura e de escrita, vários tópicos foram desenvolvidos no âmbito das disciplinas: André Parente, Alessandra Vannucci, Carmem Gadelha, Daniel Marques, Fernando Gerheim, Gilson Motta e Lívia Flores; aos participantes da minha banca de qualificação, Lívia Flores e Narciso Telles, pelas críticas e sugestões; ao suplente Zeca Ligiéro; Aos colegas de turma do doutorado da turma de 2020, especialmente Érika Neves pelas dicas e auxílios sobre normas acadêmicas, aos participantes do grupo de estudos “quarentena” coordenado pela professora Carmem Gadelha, Ao Paulo Flores e Tânia da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz pela oportunidade de publicação de artigo sobre José Agrippino na Revista Cavalo Louco; a revista da SBAT pela publicação de artigo sobre o grupo SONDA; a minha comadre Flávia Berton pelo apoio e incentivo em diversas circunstâncias do processo; A Viviane Soledade pela interlocução e apoio em vários momentos; Ao Fábio Freitas e Ivam Cruz pela parceria, experimentação e inclusão da música de José Agrippino na trilha do espetáculo Cão chupando manga; A Ieda Magri pelo incentivo, toques e dicas preciosas; Ao Júlio Adrião pelo estímulo e escuta. A Claudia Sampaio, minha comadre, pela tradução do resumo. A Fernanda Moreira pela revisão geral da tese. Finalmente, agradeço demais aos componentes da banca de defesa: Adriana Schneider, Elisabet Jacob, Lívia Flores, Manoel Ricardo de Lima, Narciso Telles e Vanessa Teixeira.

Não ouça música, faça o seu próprio barulho.

José Agrippino de Paula

RESUMO

CRUZ, Sidnei Moreira. **Uma cena do desbunde**: experimentalismo e marginalidade nas cenas-encruzilhadas de José Agrippino de Paula. 2024. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

A pesquisa de doutorado *Uma cena do desbunde: marginalidade e experimentalismo nas cenas-encruzilhadas de José Agrippino de Paula* propõe um estudo da obra deste artista que atuou intensamente na cena contracultural brasileira nos anos 60 e 70 do século XX. Experimental e marginal, Agrippino criou a noção de Teatro Simultâneo, além de um vocabulário próprio definindo noções e procedimentos estéticos e técnico-operacionais que foram postos em prática no tríptico cênico composto pelos espetáculos *Hitler Terceiro Mundo* (1968), *Planeta dos Mutantes* (1969) e *Rito do Amor Selvagem* (1969). A tese apresenta uma análise das pistas deixadas no manuscrito inédito *Diário de trabalho de 1964*, vislumbrando nele ao mesmo tempo o potencial de um caderno de trabalho do artista e o embrião de um programa de criação e de reflexão. A realização artística de Agrippino entre 1965 e 1970 – dois romances, um roteiro teatral, um filme e três espetáculos teatrais – está esboçada no referido manuscrito inédito. Apresenta-se uma análise das anotações do *Diário* confrontadas com outras fontes do autor (romances, contos, artigos em programa de espetáculos, entrevistas, filmes etc.), como também analisa críticas literárias e teatrais de especialistas em jornais e pesquisas acadêmicas sobre o artista e suas realizações em parceria com Maria Esther Stockler e o Grupo Sonda. Este trabalho contribui para revelar o papel singular de José Agrippino de Paula na sua época e prospectar a sua importância para a cena contemporânea, bem como apontar para a necessidade de revisão do seu lugar de fato e direito enquanto criador-inventor na historiografia contracultural brasileira.

Palabras claves: 1. Brasil – Século XX – Décadas de 60 e 70. 2. Teatro Experimental – Teatro de grupo – *Rito do Amor Selvagem* :dramaturgia e montagem 3. Cinema marginal 4. Literatura Brasileira moderna 5. Contracultura – Desbunde

ABSTRACT

CRUZ, Sidnei Moreira. **Uma cena do desbunde**: experimentalismo e marginalidade nas cenas-encruzilhadas de José Agrippino de Paula. 2024. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

La investigación doctoral *Uma cena do desbunde: marginalidade e experimentalismo nas cenas-encruzilhadas de José Agrippino de Paula* propone un estudio de la obra de este artista que actuó intensamente en la escena contracultural brasileña de los años 60 y 70 del siglo XX. Experimental y marginal, Agrippino creó la noción de Teatro Simultáneo, además de un vocabulario propio, definiendo nociones y procedimientos estéticos y técnico-operativos que puso en práctica en el tríptico escénico compuesto por los espectáculos *Hitler Terceiro Mundo – O Mustang Hibernado* (1968), *Planeta dos Mutantes* (1969) y *Rito do Amor Selvagem* (1969). La tesis presenta un análisis de las pistas dejadas en el manuscrito inédito *Diário de trabalho* de 1964, vislumbrando en él al mismo tiempo el potencial de un cuaderno de trabajo del artista y el embrión de un programa de creación y reflexión. La realización artística de Agrippino entre 1965 y 1970 – dos novelas, un guion teatral, una película y tres espectáculos teatrales – está esbozada en el mencionado manuscrito inédito. Se presenta un análisis de las anotaciones del *Diário* confrontadas con otras fuentes del autor (novelas, cuentos, artículos en programas de espectáculos, entrevistas, películas, etc.), así como un análisis de críticas literarias y teatrales de especialistas en periódicos y de investigaciones académicas sobre el artista y sus realizaciones en colaboración con Maria Esther Stockler y el Grupo Sonda. Este trabajo contribuye a revelar el papel singular de José Agrippino de Paula en su época y a prospectar su importancia para la escena contemporánea, además de señalar la necesidad de revisar su lugar de hecho y de derecho como creador-inventor en la historiografía contracultural brasileña.

Palavras chaves: 1. Brasil – Siglo XX – Décadas de los 60 y 70. 2. Teatro Experimental – Teatro de grupo – *Ritual del Amor Selvagem* :dramaturgia y montaje 3. Cine marginal 4. Literatura Brasileña moderna 5. Contracultura – Desbunde

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa: <i>Arte em Revista</i> , nº 5,1981 (Ribenboim criação e produção gráfica). Foto Sidnei Cruz.....	24
Figura 2: Fragmento, p.132/Diário de José Agrippino de Paula,1964.	34
Figura 3: <i>Revista K'NA</i> . Projeto gráfico, visual e arte: Losnak, 1989.....	47
Figura 4: Diário de Agrippino, <i>Revista K'NA</i> ,1989.	48
Figura 5: Foto de Sidnei Cruz, dos diários (1964/1979) de Agrippino, 2021.	49
Figura 6: Fragmento, p.1/Diário de José Agrippino de Paula,1964. Foto: Sidnei Cruz.....	57
Figura 11: Fragmento, p.40/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.....	60
Figura 12: Fragmento, p.97/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.....	62
Figura 13: Fragmento, p. 92/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.....	65
Figura 14: Fragmento, p.34/35Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.	70
Figura 15: Fragmento, p.36/Diário de José Agrippino de Paula,1964. Foto: Sidnei Cruz.....	71
Figura 16: Capa do livro “Lugar Público”. Desenho de capa: Eugênio Hirsch, 1965.	76
Figura 17: Capa do Livro <i>PanAmérica</i> ; José Roberto Aguilar e Gabriela Favre, 2001.....	85
Figura 18: Fragmento, p.100/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz...	89
Figura 19: Fragmento, p.101/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz...	90
Figura 20: Fragmento, p.128/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz...	91
Figura 21: Programa do espetáculo <i>Tarzan Terceiro Mundo</i> . Foto de ensaio. s/autor.	105
Figura 22: Programa do espetáculo <i>Tarzan Terceiro Mundo</i> . Foto de ensaio. s/autor.	108
Figura 23: Programa do espetáculo <i>Tarzan Terceiro Mundo</i> . Foto de ensaio. s/autor.	111
Figura 24: Caveira/fotograma do filme: <i>Hitler Terceiro Mundo</i> , 1968.	118
Figura 25: Samurai/Jô Soares. Fotograma do Filme: <i>Hitler Terceiro Mundo</i> , 1968.	121
Figura 26: Fragmento, p.105/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.	123
Figura 27: O Coisa. Fotograma do Filme: <i>Hitler Terceiro Mundo</i> ; 1968.....	124
Figura 28: Soldados. Fotograma do Filme: <i>Hitler Terceiro Mundo</i> ; 1968.....	124
Figura 29: Capa do DVD do Filme: <i>Hitler Terceiro Mundo</i>	127

Figura 30: Fragmento, p.105/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.	178
Figura 31: Fragmento, p.106/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.	179
Figura 32: Foto de Agrippino jovem. Internet, sem autor.....	189
Figura 33: Fragmento, p.104/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.	194
Figura 34: Quadrado Mágico. Internet. Sem autor.....	199
Figura 35: Fragmento, p.106/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.	201
Figura 36: Fragmento, p.76/Diário de José Agrippino de Paula,1964. Foto: Sidnei Cruz....	203
Figura 37: Fragmento, p.78/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz...	205
Figura 38: Fragmento, p.120/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.	208
Figura 39: Capa do livro <i>As Nações Unidas</i> . Bruno Brum, 2019.	210
Figura 40: Fragmento, p.76/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz...	211
Figura 41: A Bola com Stênio Garcia em cima. Foto de ensaio. <i>Arte em Revista</i> , nº5, 1981.	221
Figura 42: Ranking/cotação dos espetáculos em cartaz em São Paulo, 1969.	232
Figura 43: <i>Diário de 1964</i> , p. 59.	292

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, em forma de carta, um começo, um meio.....	12
1 CAPÍTULO 1: DESBUNDE, EXPERIMENTALISMO E MARGINALIDADE (1968-1969-1970): CONTRACULTURAS	24
1.1 O DESBUNDE.....	24
1.2 EXPERIMENTALISMO	30
1.3 MARGINALIDADE	Error! Bookmark not defined.
1.4 AS CONTRACULTURAS	39
2 CAPÍTULO 2: 1964 – O DIÁRIO, MANUSCRITO INÉDITO.....	46
2.1 VÁCUO OU A ENERGIA DE PONTO ZERO.....	46
2.2 PARTE 1: O DIÁRIO: CADERNO DE ANOTAÇÕES E TERRITÓRIO EXISTENCIAL	46
2.3 MULTIPLICIDADES ABERRANTES	49
2.4 UMA ESCRITA MINORITÁRIA E BRUTA	50
2.5 O MUNDO MANUSCRITO.....	51
2.6 O DIÁRIO COMO UM CADERNO DE ESTUDOS: Filosofia & Literatura & Teatro	54
2.7 O TRABALHO DA ESCRITA: ÓCIO, JOGO E LOUCURA	61
2.8 PARTE 2: MITOLOGIAS COTIDIANAS	64
2.9 FRAGMENTOS DO DIÁRIO Nº1: CONTRADIÇÃO, CONTRASTE E CONTRAPONTO	68
2.10 FRAGMENTOS DO DIÁRIO Nº 2: DOS NOMES ESTANDARTES.....	72
2.11 PARTE 3: NARRATIVAS.....	74
2.12 <i>LUGAR PÚBLICO</i> – 1965	74
2.13 PANAMÉRICA – 1967.....	83
3 CAPÍTULO 2: 1968: TARZAN/HITLER E TERCEIRO MUNDO	97
3.1 PARTE 1: 1968 – <i>TARZAN TERCEIRO MUNDO: O MUSTANG HIBERNADO</i> ..	97
3.1.1 O Terceiro Mundo.....	97
3.2 A ORIGEM DO GRUPO SONDA	102

3.3	A MONTAGEM/TEATRO-DANÇA: <i>TARZAN TERCEIRO MUNDO</i>	103
3.4	PARTE 2: 1968 – <i>HITLER TERCEIRO MUNDO: CINEMA – HAPPENING/ARTE DE GUERRILHA</i>	114
3.4.1	1968: Paixão, flor e gás lacrimogênio.....	114
3.4.2	1968: Estética da violência – teatro, poesia, política e guerrilha.....	115
3.4.3	Filmando na rua, na marra	117
4	CAPÍTULO 4 – 1969 (LADO A) – <i>O PLANETA DOS MUTANTES</i>	128
4.1	A VIRADA DE 1968 PARA 1969: TERROR NO BRASIL.....	128
4.2	DITADURA, GUERRILHA, ARTE.....	129
4.3	<i>HAIR</i> , MUSICAIS & BROADWAY, ÓPERA-ROCK, DESFILES-SHOW	133
4.4	UM ENCONTRO ENTRE OS MUTANTES E O GRUPO SONDA	135
4.5	O TEATRO SURREAL, O SURREALISMO, AS PORTAS DA PERCEPÇÃO .	139
4.6	DRAMATURGIA EXPANDIDA: HQ, COLAGEM, <i>SAMPLER</i> , DESGASTE E SURREALISMO	142
4.7	A MÁQUINA INFERNAL DE BABILAQUES E BRICOLAGENS DE ZÉ AGRIPPINO DE PAULA	149
4.8	NOÇÕES E INVENÇÕES: MIXAGEM, CENA-SOMA E O TEATRO SIMULTÂNEO	154
4.9	A RECEPÇÃO CRÍTICA	155
4.10	O TEATRO-ROCK ESCANDALIZA OS FÃS DOS MUTANTES	160
5	CAPÍTULO 5: 1969 (lado B) – <i>RITO DO AMOR SELVAGEM</i>	164
5.1	A FEIRA DE ARTE E MÚSICA DE WOODSTOCK.....	164
5.2	ARTE ENGAJADA, ARTE ALIENADA E O SUPOSTO VAZIO CULTURAL	167
5.3	PARTE 1: AVENTURA, ARRANJO & AGENCIAMENTO DOS DESEJOS ...	171
5.3.1	O Grupo Sonda.....	171
5.4	OS LABORATÓRIOS DO GRUPO SONDA	174
5.5	LABORATÓRIO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA:	174
5.6	LABORATÓRIO DE DANÇA AFRO-BRASILEIRA	176
5.7	LABORATÓRIO DE IMPROVISACÃO:.....	177

5.8	LABORATÓRIO DOS SONHOS	181
5.9	A CRIAÇÃO COLETIVA	185
5.10	O VOCABULÁRIO DE JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA.....	190
5.11	MIXAGEM.....	190
5.12	DESGASTE.....	193
5.13	ARTE-SOMA.....	196
5.14	TEATRO SIMULTÂNEO	200
5.15	PARTE 2: DRAMATURGIA E CENA	210
5.16	A DRAMATURGIA: ORIGEM	210
5.17	A CENA: VOLTAGEM MÁXIMA.....	219
5.18	A CRÍTICA E A REPERCUSSÃO.....	228
6	CONCLUSÃO:ÚLTIMA CARTA, para começar tudo de novo.....	240
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	255
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM LUCILA MEIRELLES, CURADORA DA OBRA DE JOSÉ GRIPPINO DE PAULA: ENTREVISTA 1.....		288
APÊNDICE B – Uma curiosidade: Augusto Boal no diário de 1964, de Agrippino		292

INTRODUÇÃO, em forma de carta, um começo, um meio.

Río, 12 de novembro de 2024.

Zé Agríppino de Paula:

Espero que tudo esteja bem por aí. Por aqui está tudo bem com o seu legado. Respondendo à sua pergunta feita no final da carta anterior, sobre o “por que do meu interesse sobre você?”:

Vou te contar os passos que estou dando na pesquisa. Queria dizer, inicialmente, que fui atraído pela sua movimentação dinâmica e transversal pelo meio artístico a partir do início dos anos 60. Vi que, em 1960, você atuou em “Plantão 21”¹, de Sidney Kingsley, direção de Antunes Filho. O mesmo ano em que você fez seu primeiro exercício cênico com a transposição do romance “Crime e Castigo”² de Dostoiévski para o palco do Teatro de Arena da UFRJ, resultando numa adaptação³ sintética⁴, assumindo funções de adaptador, ator, produtor, cenógrafo, figurinista, iluminador e diretor, apontando uma tendência para atuar em múltiplas funções. Em 1961, mesmo ano em que concluiu a faculdade de Arquitetura e

¹ “30 atores movimentando-se febrilmente, desenvolvendo ações simultâneas” (MILARÉ, 1994, p. 84); “Trabalhei até no teatro profissional, no Plantão 21. Há muitos anos eu tinha até uma foto minha nesse espetáculo. Eu fazia um bandido” (PAULA, 2008, p. 201).

² A adaptação de *Crime e Castigo* feita por José Agríppino de Paula foi registrada na SBAT, Río, em outubro de 1961, datilografada, estruturada com cerca de 17 personagens aparecendo ao longo de três atos, quinze cenas (contendo rubricas de cenário) e treze quadros, distribuídos por 40 páginas. Contendo uma numeração irregular, tendo na primeira página (n.º 1) o seguinte: O “Teatro Universitário do Río de Janeiro” apresenta “CRIME E CASTIGO”, de Feodor Mikhailovitch Dostoyevsky, numa adaptação de José de Paula.

³ Na adaptação de José Agríppino, a primeira parte do romance com sete capítulos desenvolvidos por cerca de noventa páginas é transformada no primeiro ato da peça com cinco cenas e sete quadros, preenchendo apenas onze páginas! Esquema que aplica aos outros atos seguidos. No romance, a dinâmica dos conflitos morais do personagem é misturada com os ingredientes do gênero policial e a ação é progressiva, dispostas em série. O leitor acompanha passo a passo a angústia, o medo e a indecisão do protagonista enquanto ele formula o seu plano de roubo e assassinato. Essa operação estrutural da adaptação cênica do romance injeta uma dinâmica no conflito mental do protagonista e arma o jogo de cena colocando sonho e realidade no mesmo compasso, no mesmo movimento, quase que numa simultaneidade. Recurso técnico de disposição em paralelo de cenas em contraponto que, quatro anos depois, ele desenvolveria no “Diário de 1964” nas anotações e ideias sobre o Teatro Simultâneo, proposições espaciais e uma coleção de cenas e temas que experimentaria em 1969, na montagem de *Rito do amor selvagem*.

⁴ A ação é veloz, com cortes abruptos, com cenas compactas, compostas por um ou mais quadros, semelhantes aos planos cinematográficos, são células autônomas que se sucedem por contrapontos, por colisão, com mudanças bruscas, numa estrutura de montagem, talvez, inspirada no conceito de Eisenstein que vê a montagem como conflito: “No caso de comparar-se a montagem a alguma coisa, a falange de fragmentos, de tomadas, deveria ser comparada à série de explosões de um motor de combustão interna, a impelir para frente um automóvel ou um trator: por que, da mesma forma, a dinâmica da montagem age como impulso que impele para a frente a totalidade do filme” (EISENSTEIN, 1986, p. 178).

urbanismo no Rio, fez um curso de direção com Gianni Ratto⁵, organizado pelo Teatro dos Sete⁶, no Teatro Ginástico, no centro do Rio. Em 1962, você passou pela experiência de atuar em “Bonitinha, mas ordinária”⁷, de Nelson Rodrigues, vivenciando a dramaturgia de um dos mais importantes autores do teatro nacional, sob a direção de Martim Gonçalves. E, também, passou pela experiência de escrever para TV, a convite de Sérgio Britto, fazendo a adaptação do romance “A letra escarlate”⁸, de Nathaniel Hawthorne. Em resumo, Zé, entre 1958 e 1964, você viveu um longo e fértil período carioca. Período em que, com pouca grana, refugiava-se nas sessões do Cine Paissandu⁹.

Veja se estou certo, Agríppino, podemos agrupar a sua produção artística em quatro ciclos. O primeiro ciclo, que é o objeto desta tese, compreende um período de explosão produtiva heterogênea que vai de 1964 a 1970. O segundo ciclo abrange o período africano (entre 1971 e 1972) e o terceiro é o período baiano (1972-1979). E, finalmente, o quarto ciclo (1980-2007), vivido no seu refúgio em Embu das Artes, produzindo centenas de manuscritos. Neste sentido, ao longo dos capítulos, faço um itinerário concentrado basicamente no primeiro ciclo (1964-1970), desdobrado ao longo dos capítulos de 1 a 5, mais ou menos em progressão, com direito a *flashbacks* ou rítornelos¹⁰, quando conexões e reiterações se tornam necessárias.

Eu sei que você sempre foi arredio em relação a rótulos. Mas não poderia deixar de entrar em certas questões de nomenclaturas e lugares de atuação e posição característicos daquele

⁵ Gianni Ratto (1916-2005). Diretor italiano, cenógrafo, iluminador, figurinista etc. chegou ao Brasil em 1954. Em 1956 trabalhou no TBC. Em 1959 uniu-se à companhia teatral Teatro dos Sete, dirigiu *O Mambembe*, de Arthur Azevedo, marco da encenação moderna no Brasil. Criou o Teatro Novo na década de 60. Ver: Gianni Ratto, “A mochila do Mascate (diário de bordo)”, 1996.

⁶ Conforme: “Teatro dos sete: a máquina de repetir e a fábrica de estrelas”, de Tânia Brandão, 2002.

⁷ “Trabalhei até em Bonitinha, mas ordinária. Eu trabalhei com aquele Martim Gonçalves. Fiz um papel insignificante, uma ponta” (PAULA, 2008, p. 202). Agríppino aparece no elenco como José de Paula, entre nomes como Zózimo Bulbul, Thelma Reston, Thereza Rachel, Sebastião Vasconcelos, Oswaldo Loureiro, Maria Gladys, Fregolente e outros. (ITAÚ CULTURAL, 2024). Martim Gonçalves (1919-1973). Importante cenógrafo e encenador. Cofundador da cia O Tablado (1951), com Maria Clara Machado. Organizou e dirigiu a nova Escola de Teatro da Universidade da Bahia, entre 1956 e 1961. pt.m.wikipedia.org

⁸ De fato, Sérgio Britto, em seu livro de memórias “o Teatro e Eu”, diz que “A letra Escarlate” foi ao ar em 1962, no Grande Teatro Tupi, com Paulo Padilha e Nathália Timberg encabeçando o elenco; porém, não cita quem de quem seria a adaptação e a direção (BRITTO, 2010, p. 128).

⁹ Cinema, frequentado pela lendária “Geração Paissandu”, que ficava na Rua Senador Vergueiro, 35, no bairro do Flamengo, no Rio de Janeiro (DURST, 1996).

¹⁰ Tanto no sentido musical de marcação, refrão, ênfase e repetição na partitura (narrativa) quanto no sentido posto por Deleuze e Guattari: “o rítornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 176).

momento histórico-cultural. No capítulo 1/ Faço uma breve exposição de significados das noções de desbunde, de experimental e de marginal. Lanço perguntas: o que teria sido a cena marginal dos anos 60 e 70, do século XX? O que poderia ser delimitado como experimental nas artes cênicas, naquele momento, no Brasil? Trato das especificidades das contraculturas.

No capítulo 2/Parte 1, foco no ano de 1964, ano em que você escreve o seu "diário de trabalho", contextualizo o golpe militar e introduzo uma análise sobre a cultura alternativa para entrar no tema do diário inédito que você escreveu nesse ano. Tomo o "diário" como fonte e base principais da pesquisa e faço uma análise do seu conteúdo, discorrendo sobre a importância do mundo manuscrito, da escrita minoritária, do diário como caderno de estudo e da escrita como trabalho, jogo, ócio e loucura.

Ainda no capítulo 2/Parte 2, continuo aprofundando a análise de conteúdo do "diário", estudando fragmentos que relacionam a escrita com questões sobre as "mitologias cotidianas" e sobre as escolhas dos nomes dos personagens dos romances. Análiso dois fragmentos do diário, cito os rascunhos e as ideias feitas para o romance *Lugar público*, as anotações sobre teoria da literatura, ressaltando elementos como contradição, contraste e contraponto. Na parte 3, dedicada às narrativas, analiso brevemente alguns aspectos dos dois romances, "*Lugar Público*" e "*PanAmérica*".

Não posso deixar de te dizer uma coisa muito bacana sobre esse "diário de 1964" que você deixou no ateliê do José Roberto Aguilar¹¹, quando lá você se hospedou por volta de 1965. Pois bem, o Arnaldo Antunes, que também esteve hospedado por lá por volta de 1980, recebeu o seu "diário" das mãos do Aguilar e ficou por muitos anos com ele em seu poder. Quando eu soube do diário, depois de ter lido um fragmento que foi publicado em uma revista em 1989¹², mandei um e-mail para ele solicitando o acesso ao "diário". O Arnaldo me respondeu logo no

¹¹ Artista Plástico, brasileiro. Amigo de Agrippino, escreveu a peça "Artaud no Brasil", uma odisséia latino-americana, tendo como personagens: Agrippino, Artaud, Mautner, entre outros. A peça é uma das partes do livro "A Divina Comédia" (AGUILAR, 1981).

¹² Revista K'NA. LOSNAK, Marcos; ASSUNÇÃO, Ademir (Editores). Londrina/PR: Baractas Produções Artísticas. Nº. 3, julho/agosto/setembro de 1989.

dia seguinte, “que sim, passaria o diário com muito prazer e feliz pela minha pesquisa sobre você. Ele foi muito atencioso e me pôs em contato com a curadora da sua obra, Lucila Meirelles.

Olha, ao ler o seu “diário de 1964”, mudei radicalmente o rumo da minha pesquisa. É um trunfo da minha pesquisa, não só pelo ineditismo do manuscrito, mas pelo seu conteúdo, pelo livro de artista que ele é. O diário passou a ser a minha principal fonte de pesquisa para o desenvolvimento da tese em foco, um tipo de caderno ou diário de trabalho, que acabou por ocupar o lugar de um documento guia para a elaboração de muitas perguntas, descobertas e a verificação de paralelos entre intenção e realização, *insight* e arranjo, processo e resultado na sua trajetória. O diário é uma aventura intelectual, existencial e artística! Aliás, Zé, que ótimo que você tenha tido a ideia de fazer um diário naquele ano tão importante para o Brasil! Embora você não tenha escrito uma linha abordando diretamente o Golpe Militar de 64, o diário é uma fonte para reflexões em vários níveis, contendo importantes anotações que se desdobraram nas suas obras dos anos seguintes. Sua relevância para a pesquisa se dá pelo fato de ter sido produzido em um ano simbólico para a história do Brasil, e em um ano existencialmente decisivo para você enquanto artista. Um material inédito e ainda não estudado. O manuscrito é a bússola para o percurso da pesquisa ao longo dos capítulos.

Nos capítulos seguintes 3, 4 e 5, amparado por fontes diversas como entrevistas, imagens, filmes, documentários, depoimentos, fotos, suportes (vinil, CD, DVD etc.), dissertações, teses, entrevistas, jornais, livros, textos de programas e críticas, análise, como centralidade da pesquisa, a trilogia de espetáculos teatrais: *Tarzan Terceiro Mundo: o Mustang Hibernado (1968)*, *O Planeta dos Mutantes (1969)* e *Rito do Amor Selvagem (1969)*, além do longa-metragem, em 16mm, *Hítler Terceiro Mundo (1968)*. Aproveito para aprofundar a pesquisa procurando investigar os elementos constitutivos da criação nos três espetáculos. Busco descobrir e demonstrar algo que ainda não foi dito sobre a sua produção cênica, considerando as três experiências como um conjunto, um tríptico cênico. Sempre associando sua trajetória com as parcerias imprescindíveis de Maria Esther Stockler e do grupo Sonda.

Sendo assim, o capítulo 3 está dividido em duas partes. Na parte 1, faço uma abordagem sobre as questões problemáticas relativas ao papel do artista no terceiro mundo, dialogando com Glauber Rocha e a *estética da fome*, os ecos dos pensamentos de Frantz Fanon e Sartre,

e, abordo a noção de “arte de guerrilha” que estava no radar dos artistas latino-americanos naquele momento. Abordo o seu encontro com Maria Esther e a criação do grupo Sonda e ressalto a importância das artes plásticas na sua formação e na execução do espetáculo *Tarzan Terceiro Mundo: O Mustang Hibernado*. Analiso o espetáculo, a dramaturgia e os elementos envolvidos na encenação e, também, o papel da crítica.

Na parte 2, do mesmo capítulo 3, traço um panorama do emblemático ano de 1968, procuro entender até que ponto você, Agrippino, se envolveu com os temas da nova sensibilidade¹³ que entrou no radar da contracultura a partir dos anos 60 quando entra em cena o filósofo Herbert Marcuse introduzindo no campo de luta a noção de “sensibilidade”, em bases pulsionais, como afirmação do desejo de liberdade. Como pano de fundo abordo a questão da Ditadura militar, a repressão, censura, guerrilha, a estética da violência e o ato institucional nº5 (AI-5) e, em seguida, analiso o filme em longa metragem *Hítler Terceiro Mundo*, protagonizado por Jô Soares, contando com as participações de Eugênio Kusnet e Ruth Escobar. Traço uma relação entre cinema, *happening* e a arte de guerrilha. Destaco os procedimentos técnicos, a produção, o modo de fazer, o roteiro, a interpretação, o grotesco, a anarquia, os paralelos entre o acaso e a improvisação jazzística. Chamo a atenção para o fato de o filme ter se tornado uma referência do cinema de invenção e transgressão no Brasil, e para fato de ter sido filmado na rua, na marra, durante a ditadura militar.

No capítulo 4, o lado A de 1969, introduzo um breve panorama da virada do ano de 1968 para 1969; em seguida, abarco a produção cênica do primeiro semestre de 1969, que abrange exclusivamente a análise da encenação de “Planeta dos Mutantes”, a parceria com a banda de rock “Os Mutantes” e as relações com o universo dos musicais, de “*Hair*”, do Teatro-rock, da ópera-rock e dos desfiles-show da Rhodia. Falo da simbiose entre o grupo Sonda e os Mutantes, do teatro surreal, do surrealismo e das portas da percepção. Toco em questões importantes como dramaturgia expandida, história em quadrinhos, colagem, *art pop* e noções operacionais de dramaturgia e roteiro como *sampler* e *desgaste*. Destaco a máquina infernal de bricolagens e babiliques da montagem, anuncio as noções e invenções iniciais como *míxagem*, *cena-soma* e *tetro simultâneo*, além da recepção da crítica “especializada”, porém despreparada para o escândalo do teatro-rock.

¹³ Cf. “Marcuse e a importância política da sensibilidade” (SILVEIRA, 2009).

No capítulo 5, o lado B de 1969, após um breve panorama sobre *Woodstock*, arte engajada, arte alienada e vazio cultural, procuro reconstituir e analisar aquele que seria o espetáculo mais marcante dos seus experimentos teatrais, *Rito do Amor Selvagem*, montado no segundo semestre de 1969. Na parte 1, falo da consolidação do grupo Sonda e do agenciamento de desejos, descrevo os laboratórios desenvolvidos e suas metodologias. Dedico algumas linhas ao processo de criação coletiva e reflito sobre as noções e o vocabulário criados por você como meios operacionais de trabalho em sala de ensaio e montagem. Procuro fixar um vocabulário de noções usadas por você como “cena-ruptura”, “desgaste”, “soma”, “simultaneidade” e “mixagem”. Dedico especial atenção à noção mais original e complexa praticada por você, ou seja, a ideia de um “Teatro simultâneo”, explorada com maior propriedade no espetáculo *Rito do amor selvagem*, reportando aos apontamentos do diário de 1964.

Na parte 2, rastreio a origem do processo dramaturgico de “Rito do amor selvagem”, analisando a importância do roteiro “As nações unidas” para o resultado final do espetáculo. Mergulho na reconstituição do que teria sido o espetáculo a partir de depoimentos e análises de quem viu e de quem participou da experiência cênica, especulando sobre o corpo, a luz, o cenário e outros elementos implícitos na montagem. E, de quebra, realizo uma análise comparativa dos prós e contras da crítica da época.

Escrevo esta carta para te contar como estou feliz com a oportunidade de poder - por meio da sua produção artística e pelo seu modo de ser, viver e criar no presente do seu tempo - pesquisar as relações entre contracultura, marginalidade, experimentalismo e desbunde na cena artística brasileira, entre os anos 60 e 70 do século passado. Você sabe, né? “Designada arte marginal, contracultural, underground, subterrânea, udigrudí, experimental, independente, curtidão ou desbunde”¹⁴, a constelação de experiências radicais de manifestações artísticas, heterogêneas e não hegemônicas, realizadas nas décadas mencionadas, ainda não foi devidamente mapeada e prospectada. Em 1972, você deve ter lido, ao retornar da sua viagem à África, que, no calor das batalhas culturais, Silvíano Santiago, em um artigo inspirador (“Os abutres: a literatura do lixo”), definia o significado

¹⁴ Do editorial de *Arte em Revista*. Celso Favaretto, Walter Addeo e Edécio Mostaço (Orgs.). São Paulo: Editora Kairós. nº 5, 1981, p. 3.

de “curtição” (que é a força motriz irreverente do “desbunde”) como: “Sensibilidade de uma geração, sensação, estado de espírito, conceito operacional, arma hermenêutica, termômetro, barômetro, divisor de águas etc.”.¹⁵

Então, Zé, no Brasil, poucas foram as tentativas de cartografar ou mesmo agrupar, dispondo lado a lado as diferentes escritas de artistas contraculturais dos anos 60/70, contendo seus programas, manifestos, projetos, perspectivas, especificidades e experiências singulares. A precariedade de documentos, de registros, de pistas e de fontes é uma característica desta produção marginal, independente e camaleônica: “Menos preocupada em criar obras duradouras para o mercado consumidor, do que com as pequenas revoluções individuais, [...] pretendia que o coletivo acabaria por ser recuperado, mas já então, ao nível da ação e não da simples recepção”¹⁶.

Você mesmo, Zé, lamenta e alerta para um problema de registro¹⁷, da falta de cuidado com a documentação, com a conservação das fotos e outros aspectos da preservação da memória dessas experiências contraculturais da época: “Agora, sobrou pouca documentação, as fotos foram se perdendo”.¹⁸

Zé Agrippino, a pesquisa¹⁹ da produção artística no percurso da sua trajetória impõe uma condição de risco que é a de mergulhar de certo modo na vida que você viveu, num tempo e num lugar, no fazer-se existir, num período histórico turbulento do século XX, particularmente entre os anos 60 e 70, e correlacionar as escolhas de sua existência, sua subjetividade²⁰, seus desejos e pulsões.

¹⁵ Silvíano Santiago, “35 ensaios”. Org. por Italo Moriconi. São Paulo: Cia das Letras, 2019, p. 359.

¹⁶ Do editorial de *Arte em Revista*. Celso Favaretto, Walter Addeo e Edécio Mostaço (Orgs.). São Paulo: Editora Kairós. nº 5, 1981, p. 3.

¹⁷ Procuro tratar desta questão relativa à documentação historiográfica ao longo dos capítulos, ao mesmo tempo em que procuro delimitar a sua trajetória artística, cujo programa de ideias, no meu entender, era bastante imaginativo e avançou transversalmente para além de molduras estéticas e movimentos nacionais de sua época.

¹⁸ PAULA, 2008, p. 203.

¹⁹ Minha principal motivação para enveredar pela pesquisa relativa a essa tese é tomar como foco a sua condição de multiartista, alimentada sobretudo pelo caráter marginal e experimental, quando atuou marcadamente, em múltiplas funções, no mercado cultural da época, deixando um legado de maquinações poéticas processuais (fluxo narrativo sem pontuação, vocabulário próprio: desgaste de texto, mixagem, simultaneidade etc.) concentradas num fluxo criativo que se desdobra por quatro ciclos criativos distintos e complementares que, no meu entendimento, reverberam ainda hoje. Como estou trabalhando com um tema com escasso material de registro e pouca fortuna crítica, gostaria de relembrar a sua trajetória, espero não te chatear, mas são os ossos do ofício de estudioso em situação de pesquisa.

²⁰ Isto nada tem a ver com subjetivismo, mas com atitude. Você bem sabe o que pensa Sartre sobre escolha e subjetividade: “A escolha é possível, em certo sentido, porém o que não é possível é não escolher. Eu posso sempre

Então, nesses termos colocados de início, me arrisco a considerar que a pesquisa com a qual penso lidar é, também, sobre uma experiência²¹ específica, pessoal e singular²².

A pesquisa, também, prioriza “uma reflexão do processo” do artista, “situando a sua obra dentro de um contexto²³ mais amplo de “produção de bens materiais culturais e produção de si mesmo”, no âmbito da produção artística nacional e internacional, prospectando “diálogos com outros saberes”²⁴.

Então, Zé, achei que um bom título para a tese poderia me conduzir por caminhos prazerosos, já que a temática²⁵ me alimenta desde sempre, tanto na minha prática como dramaturgo e

escolher, mas devo estar ciente de que, se não escolher, assim mesmo estarei escolhendo” (SARTRE, 1987, p. 17). Penso que esse dilema sartreano, de algum modo, corroborou para o fato de você não ter aderido ao tropicalismo. O que não quer dizer que sua obra não tenha espelhamentos tropicalistas, afinal você andava com os caras, com os baianos, com Caetano, Gil, Rogério, e havia aquela coisa toda da *art pop*, da *psicodelia*, do *surrealismo tropical*, que aparece com exuberância em seu segundo romance *PanAmérica*. Em verdade *Tropical* - não sei se você leu ou ficou sabendo - Caetano Veloso faz muitos elogios a você e reconhece sua antena antecipadora de movimentos. “Sem dúvida, o encontro posterior com a obra de Oswald de Andrade, entre outras coisas, contribuiu para que eu valorizasse melhor a literatura de Agrippino. Em 67, seu livro radical - e possivelmente pioneiro no mundo - apenas encheu a minha cabeça de perguntas a respeito de literatura no Brasil e na América Latina, a respeito de literatura. Essas perguntas não perderam sua pertinência ainda hoje. Em suma, *Panamérica*, parecendo algo muito posterior ao tropicalismo, não o influenciou: na verdade, o livro por pouco não inibiu seu aparecimento [...] e lançando um livro de tão grande impacto como esse, Agrippino me dera um ponto de referência inestimável para a medição do peso dos nossos atos” (VELOSO, 1997, p. 155).

²¹ Experiência-limite que, voltada sobre si mesmo, interage com o mundo, ficcional e ultrapassa os parâmetros culturais de uma época. Temos que ter em mente que os contrastes no interior da sociedade dos anos 60 e 70 do século XX ampliaram-se e foram anos decisivos para a problematização dos direitos das minorias e das diferenças periféricas em todas as partes do planeta.

²² Experiência/singularidade, no sentido aberto por Foucault: “[...] correlação, numa cultura, entre campos de saber, tipos de normatividade e formas de subjetividade” (FOUCAULT, 2020, p. 8).

²³ A luta por direitos civis das populações marginalizadas pelos regimes ditatoriais ou democráticos ganhava potência, fazendo emergir as pautas amplas das classes subalternas ou marginalizadas. Subalternidade, nos termos definidos por Gramsci, numa citação de Salyanna de Souza Silva (2016): “[...] o termo subalternidade, mais do que ter um significado fixo e isolado, reflete na realidade uma ‘relação’, ou seja, se existe a subalternidade existe pois, a dominação de um grupo/classe sobre o outro”. Esta dinâmica política apontou para a relativização da noção de racionalidade como norma imperativa e exclusiva para reger as ações humanas nos seus imbricamentos com a diversidade de setores da vida pública e da vida privada. Núcleos estruturais como família, casamento, igreja, Estado, natureza, educação, cultura, comportamento, mercado e trabalho foram abalados por novos paradigmas. As novas gerações desejavam romper com a ideia de progresso baseada em tecnologia e consumo que se consolidou com a Terceira Revolução Industrial a partir da metade do século XX.

²⁴ (TELLES, 2018, p. 74).

²⁵ Preciso te dizer, Agrippino, que antes de mim três pesquisas específicas sobre o tema relacionado às imbricações entre o marginal e o experimental, ancoradas na experiência brasileira, são minhas referências teóricas e historiográficas e pilares de sustentação dos eixos das minhas perguntas. São elas: a pesquisa de Frederico Coelho com o seu significativo “*Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*” (2010), o livro de Celso Favaretto “*A contracultura, entre a curtidão e o experimental*” (2019) e o livro de Fernão Ramos “*Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu*

diretor quanto na minha experiência como curador e gestor cultural. Então, ficou assim: *“Uma cena do desbunde: Experimentalismo e marginalidade nas cenas-encruzilhadas de José Agrippino de Paula”*.

Consultei diversas referências, desde a pioneira tese de doutorado de Evelina Hoisel (1980), *“Supercaos: Os Estilhaços da Cultura em PanAmérica e Nações Unidas”*, na qual a autora aponta o caráter multinacionalista da estética agrippínica e discute o silêncio da crítica em relação à sua obra, no calor do aparecimento de novos discursos na arte e na sociedade dos anos 60 e 70. A este pioneiro estudo seguiram-se outros²⁶ que foram abrindo novas percepções sobre você²⁷ e seus companheiros naqueles anos de combates e experimentos artísticos²⁸. E, no mesmo grau de relevância, outras dissertações e teses²⁹ colaboraram para a minha pesquisa; não vou entrar em detalhes no corpo desta carta introdutória para não me estender em demasia. No entanto, Zé Agrippino, preciso citar o livro de Caetano Veloso,

limite” (1987).

²⁶ Citarei brevemente os textos que abriram meus olhos para a constelação que surgiu no céu da minha pesquisa. Como, por exemplo, a dissertação de mestrado (Campinas, 1999) de Maria Thais Lima Santos *“Interpretação no Brasil: a linguagem corporal e os novos procedimentos cênicos – 1970/1971”*. Operando um trabalho investigativo de recuperação de processos por meio de entrevistas, programas, fotografias, jornais e revistas, Maria Thais analisa o processo de criação e montagem dos espetáculos *Rito do Amor Selvagem* (Grupo Sonda), *Terceiro Demônio* (Tuca), *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* e *Hoje é Dia de Rock* (Teatro Ipanema), procurando detectar a presença do movimento contracultural no teatro brasileiro nos anos 70, dando ênfase aos aspectos visuais da encenação, ao modo coletivo da criação teatral e às transformações do corpo e da interpretação.

²⁷ Cito, também, a dissertação de Mestrado (UNIFESP, 2021) *“Maura, Agrippino, Rodrigo: visões da loucura na literatura”*, de José Ronaldo Bressane Júnior, pesquisa fundamental e rara que mescla questões literárias, psicanalíticas, psiquiátricas e biográficas, abordando a relação entre esquizofrenia e arte, o sofrimento mental e a solidão dos autores no percurso de criação de suas obras, indagando se poderia o “desvio de conduta” social se refletir em uma prática artística inovadora. Questão esta que, também, aparece numa das pontas da minha pesquisa e projeto.

²⁸ É preciso ressaltar a importância de *“O Voo da Borboleta: a obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler”*, de Irlainy Regina Madazzio, dissertação de mestrado (ECA/USP, 2005) que apresenta um estudo fundamental sobre a trilogia criada em parceria entre Maria Esther, Zé Agrippino e o Grupo SONDA: *Tarzan Terceiro Mundo: O Mustang hibernado* (1968), *O Planeta dos Mutantes* (1969) e *Rito do Amor Selvagem* (1969). A ampla dimensão do estudo engloba análises que envolvem temas como a memória, o cinema, a performance, a esquizofrenia e a contracultura. Já a tese de doutorado *“Teatro Experimental (1967/1978): Pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda”*, de Johana De Albuquerque Cavalcanti (USP, 2012), centra sua pesquisa em torno da contracultura, englobando o tropicalismo, o movimento marginal e a cultura alternativa, procurando identificar o nascedouro do teatro experimental no Brasil. Com foco no espetáculo *“Rito do amor selvagem”*, de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler, destaca o grupo Sonda e os procedimentos e conceitos como criação coletiva e improvisação envolvidos no espetáculo, indo além ao situar a trajetória dos dois artistas.

²⁹ Juliana Cunha (2007), Daniel Castanheira (2009), Felipe Moraes (2011), Marcelo Viana (2012), Julia Corrêa Giannetti (2015) e Bernardo de Paola Bortolotti Faria (PUC Rio, 2016) com sua dissertação de mestrado *Literatura enquanto contracultura: José Agrippino de Paula, malabarista de sonhos e possibilidades*.

"*Verdade Tropical*", com certeza uma das minhas fontes iluminadoras sobre sua personalidade marcante e sobre o seu lugar e papel naquela turma heterogênea que se encontrava no Solar da Fossa³⁰.

Olha, Zé, várias são as perguntas³¹ desta pesquisa que povoam e se embaralham na minha cabeça, considerando as "suas" experiências em busca de novos meios de expressões artísticas e existenciais, uma busca inspirada pela onda de uma nova sensibilidade e novos arranjos entre razão, imaginação e loucura, entre vida e natureza. Seria possível perceber e agenciar essas potências do "desbunde" na sociedade capitalística de hoje?

Uma das propostas do projeto é cartografar³² no conjunto da obra os temas, as noções, o vocabulário, as metodologias, a visão de mundo e as articulações de pensamento que nela se desdobram. Procuo investigar a partir da sua obra quais os níveis de recusa que sustentaram e viabilizaram a onda dos movimentos caracterizados como desbunde, marginalia, maldito e contracultura, uma onda internacionalista que significou uma fuga transversal em relação aos modelos binários vigentes como arte conservadora e arte revolucionária, arte engajada e arte alienada.

³⁰ "Solar da Fossa: nome pelo qual ficou conhecido o casarão colonial de dois andares na avenida Lauro Sodré (com entrada pela rua Lauro Muller), em Botafogo, ocupando a área onde hoje fica o Shopping Rio Sul, ao lado da igreja Santa Terezinha, na boca do Túnel Novo, no Rio. De 1964 a 1971, funcionou como uma pensão de centenas de rapazes e moças, da qual muitos deles saíram para fazer história em música popular, teatro, cinema, televisão, imprensa, política, comportamento" (CASTRO, 2011).

³¹ Como separar o jóio do trigo? O que era pura pulsão ou catarse como resposta aos fascismos das elites econômicas e ao capitalismo selvagem? O que foi abandonado como projeto de continuidade e o que foi absorvido pelo mercado cultural? Quais são as encruzilhadas, ambivalências, imprevisibilidades, inacabamentos? São perguntas que martelarei por todo o percurso da pesquisa. Seguindo uma pista deixada por Edélcio Mostaço, procurei tornar minhas as perguntas que ele se fez quando pesquisava e escrevia o livro *Teatro e política – Arena, Oficina e Opinião*: "como, onde e porque certos espetáculos teatrais foram produzidos e debaixo de que circunstâncias ideológicas encontraram suas justificativas e/ou articularam seus discursos" (MOSTAÇO, 2016, p. 225).

³² Tomamos como referência as "cartografias do desejo" proposta por Félix Guattari e Suely Rolnik, que examinam as vizinhanças entre questões como minoria, marginalidade, autonomia, alternativa enquanto "processos de ruptura com o modo de produção de subjetividade capitalística": "As antigas marginalidades se encontram hoje substituídas por um processo de marginalização que permeia todos os estratos e todos os componentes da sociedade" (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 123). É nessa linha de mapeamento ou cartografia de múltiplas linhas que se cruzam nas encruzadas dos significados e estratégias produzidos por esses bandos de insurgentes criadores que o projeto se justifica como linha de pesquisa: "O que chamamos de um 'mapa', ou mesmo um 'diagrama', é um conjunto de linhas diversas funcionando ao mesmo tempo (as linhas da mão formam um mapa). Com efeito há tipos de linhas muito diferentes, na arte, mas também numa sociedade, numa pessoa" (DELEUZE, 1992, p. 47).

O propósito é encontrar um viés de leitura capaz de dar conta da multiplicidade de formas de expressões artísticas praticadas por você e prospectar a ponte que sua produção pode ter lançado para a cena artística presente. Procuo analisar o quadro político e econômico da época, o mercado cultural e investigar o quadro complexo de uma ditadura e, paradoxalmente, de uma hegemonia de mercado que, se por um lado abria oportunidade para o novo, por outro, no entanto, não deixava passar os temas provenientes da contracultura e temas explicitamente políticos.

A partir desse quadro, procuro analisar a sua trajetória e as suas sucessivas tentativas de inserção nos circuitos de criação e reconhecimento individual, buscando compreender o motivo para a política de apagamento da sua obra, no período da ditadura, e que, lamentavelmente, perdura ainda hoje, numa outra dobra de complexidades atuais.

Mirando sobre sua trajetória, na expectativa de encontrar reverberações na atualidade, procurei fazer perguntas sobre as possíveis ações de “insurgências poéticas”³³ realizadas por você ao longo das décadas de 60 e 70. Por outro lado, procurei expandir as referências em busca dos cruzamentos possíveis entre a sua trajetória e a sua produção, sempre com um olho na época em que foi produzida e o salto em conexão que sempre pretendemos e necessitamos fazer com o presente, ou seja, com o que estava sendo apontado para o futuro. Para perceber estas cenas-encruzilhadas, busquei inspiração em leituras enviesadas, pois “o poder que se encanta e pulsa nas encruzadas é aquele que faz o erro virar acerto e o acerto virar erro. Assim, haverá sempre uma fresta e para cada regra sempre haverá uma transgressão”³⁴.

É isso, Zé! Te agradeço por tudo! Te vejo na esquina da encruzilhada da história. Axé.

Sidnei Cruz.

PS: Ah, estive lá na Aldeia Híppie em busca de seus rastros historiográficos! Conversei com pessoas, andei pela areia da praia e molhei meus pés nas águas onde você filmou, em 1972/79, a Maria Esther e a Manhã, a filha de ambos. Depois, você editou com o título *Céu*

³³ Sobre “Insurgências Poéticas”, ver o livro homônimo de André Mesquita (2011), que trata da relação entre arte e ativismo e sobre a importância das ações coletivas desenvolvidas em vários países entre 1990 e 2000.

³⁴ SIMAS, 2018, p. 20.

sobre água.³⁵ Sabia que o filme é considerado o mais legítimo representante do cinema hippie brasileiro?³⁶

³⁵ "Céu sobre água". Filme super-8, colorido, 20', com Maria Esther Stockler, filmado em Arembépe, 1978. Disponível em: <https://filmow.com> ou <https://m.youtube.com/watch?v=8eoZuLLTgQL>

³⁶ Felipe Augusto de Moraes. "O único filme hippie brasileiro". *Contemporâneos, Revista de artes e humanidades*, nº10, maio-outubro, 2010. [revistacontemporaneos.com.br/https://www.revistacontemporaneos.com.br/](http://www.revistacontemporaneos.com.br/)

1 CAPÍTULO 1: DESBUNDE, EXPERIMENTALISMO E MARGINALIDADE (1968-1969-1970): CONTRACULTURAS

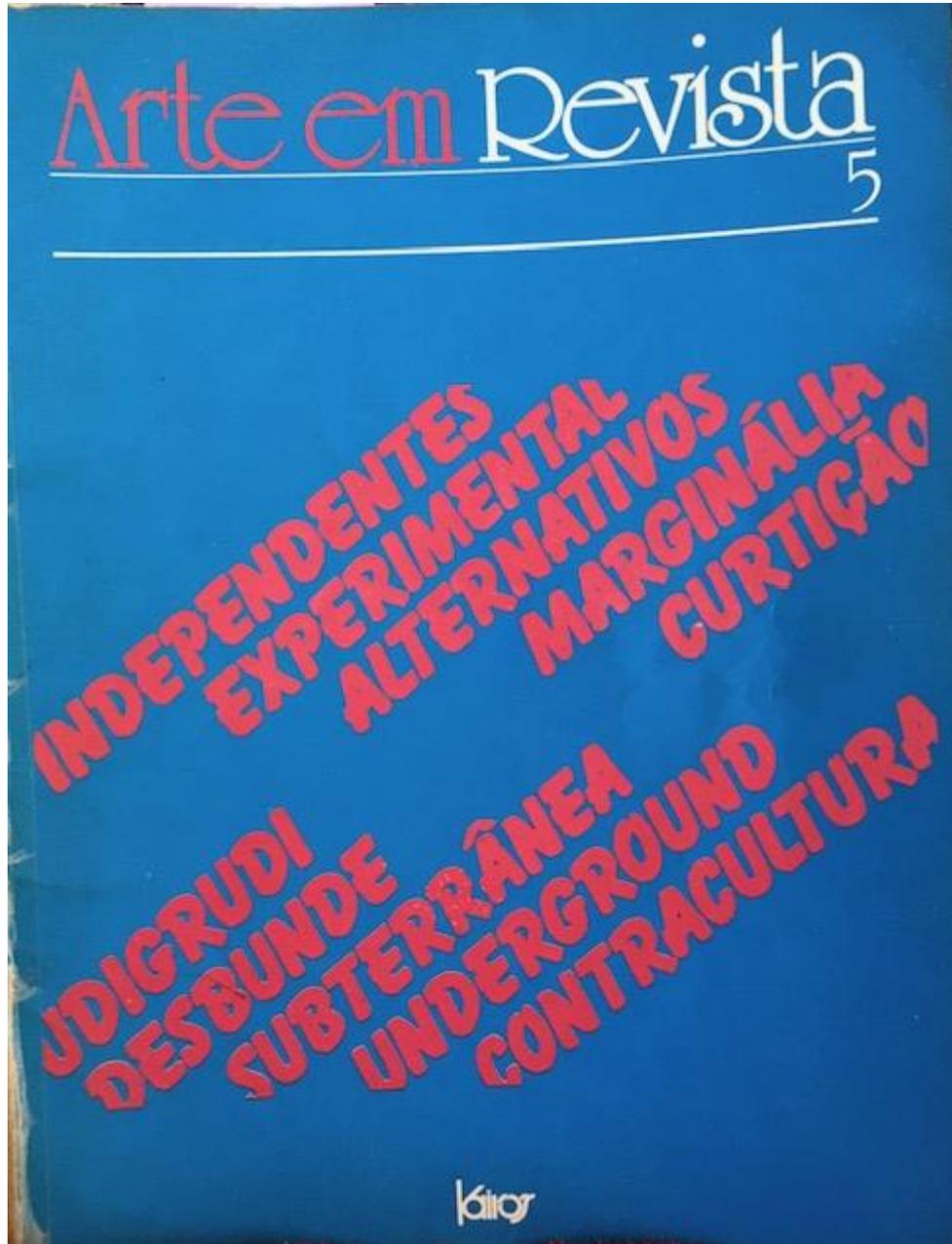


Figura 1: Capa: *Arte em Revista*, nº 5, 1981 (Ribemboim criação e produção gráfica). Foto Sidnei Cruz

1.1 O DESBUNDE

Se você for procurar o verbete no dicionário encontrará: “Ato ou efeito de desbundar; Grande folia, diversão, farra”³⁷. É possível elencar outras variantes: deslumbramento, loucura, descomedimento, desbundante (impactante, o desbunde como

³⁷ <https://dicionario.priberam.org/desbunda>.

surpresa), desbundado (como decepção), desbundar (sair da norma, atitude e rebelde). Devemos lembrar que a palavra e seus derivados tinham conotações múltiplas, tanto negativas quanto positivas. Mas não podemos esquecer que a ideia de desbunde foi estigmatizada pelas esquerdas nos anos 60/70, conforme lembra Bruno Cave:

“Desbunde” é uma gíria, inventada no Brasil durante os anos 60, para designar quem abandonava a luta armada. Ela foi evoluindo e passou a designar não só quem tivesse abandonado a resistência ao regime militar governante da Nação, mas toda a figura interessada em contracultura a ponto de viver seus ideais. Portanto foi inventada pela esquerda, mas seu emprego foi muito além de círculos trotskistas ou marxistas (CAVE, 2007)³⁸.

A palavra aponta para um comportamento pouco convencional, indica uma estética da curtição, uma característica da época, uma necessidade de dar um outro significado à própria vida, o “cair fora”, uma ultrapassagem dos limites impostos, uma “ressemantização do sujeito”. No *YouTube*, em uma mesa redonda no evento “*Cinco anos entre os bárbaros: cidade, canção, corpo*”³⁹, Silviano Santiago, ao analisar o fenômeno do desbunde, diz que a palavra desbunde explicitava muito bem o tipo de resistência artística feita pelos jovens nos anos 70, no Brasil. Ainda, indo na contramão da esquerda hegemônica brasileira, Silviano Santiago avança em sua “curiosidade intelectual” e pergunta: “o que é a arte da resistência durante a ditadura militar brasileira instalada em 1964?”. Seguindo com as suas perguntas, ele chega ao universo do teatro e questiona: “o que é essa falta de decoro nos palcos?”.

Na exposição “*30 anos de 68*”, realizada, de 26 de março a 7 de junho de 1998, no *Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB)*, Victor Hugo Adler Pereira escreve o seguinte na apresentação do catálogo:

[...] as artes tratavam de inquietar e estimular a ação, desconstruindo as situações habituais de recepção das obras e os limites convencionais entre elas e o espectador, seja pelos *happenings* promovidos pelos artistas plásticos, seja pela (re)atualização de formas interativas de teatralidade, ou ainda pela utilização do *rock* como estímulo à vivência comunitária dos valores alternativos dos jovens. Experiências como as do grupo *Living Theatre*, de Julian Beck, desafiavam os limites entre a criação estética e a vida cotidiana. Algumas dessas experiências que tinham então forte conotação política renunciavam, no entanto, o chamado “desbunde” que havia de predominar durante os anos 70. O “desbunde” que foi-se alastrando como uma nova palavra de ordem no Brasil e no mundo, no decorrer dessa década, nutria-se de uma espécie de exaltação narcísica do potencial do indivíduo, já esvaziado da esperança de transformação da sociedade que dominava a cultura revolucionária dos anos 60. (PEREIRA, 1998)

Mas, na verdade, a grande maioria “convertida” ao desbunde não carregava nas

³⁸ <http://contraculturabrasil.blogspot.com.br>. CAVE, 2007.

³⁹ Pesquisa coletiva desenvolvida entre 1972 e 1977, realizada pela parceria entre UFBA, UNEB, UFRJ e USP. WWW.DESBUNDE.UFBA.BR e, ver entrevista com Silviano Santiago (vídeo II), 24/6/2022. www.youtube.com/@desbunde8844

costas nenhuma culpa ou desesperança pela não adesão à luta armada; nutria, sim, uma grande vontade de mudar as coisas sem o uso da força, na base da paz e do amor, aprendizado compartilhado com a filosofia hippie. E o reconhecimento da individualidade como potência não era a negação do coletivo ou do comunitário. Os desbundados estavam atentos para o fato de que uma mudança das normas repressoras vigentes só poderia ser realizada com um tipo de energia e de luta canalizadas para um bem comum, de preferência sem o uso de violência e sem a reprodução de relações de forças verticais e hierárquicas, como ensina o velho e bom anarcopacifismo⁴⁰, sobretudo o praticado pelo movimento holandês *PROVO*⁴¹, que “são visionários, mas com os pés bem firmados no chão, conscientes do fato de que nenhuma verdadeira revolução poderá se dar sem evolução e sem alegria” (GUARNACCIA, 2001, p. 15).

Então, a ideia mesmo de resistência, posta por Silviano Santiago, está conectada a uma situação de luta, de guerra, a um ato de enfrentamento, de desrepressão, no caso do desbunde sob a forma de mudança comportamental – “voltada para a criação de novos modos de percepção da vida pública e privada” (PEREIRA, 1998) – radical, política, estética, existencial, desabusada, eloquente. É o que observa Júlio Delmanto no imprescindível estudo “*História social do LSD no Brasil: os primeiros usos medicinais e o começo da repressão*”:

No período de 1969 a 1974, com a exceção dos “desbundados”, apenas a luta armada procurava combater a sociedade vigente, estando a oposição formal – o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) – totalmente enfraquecida e sem qualquer perspectiva de alcançar o poder. Porém, ao contrário da luta armada, que priorizava o combate ao aparelho de Estado e cujas organizações eram “aparelhos de Estado alternativos”, a contracultura dirigia-se para o que lhe parecia ser o fundamento da sociabilidade autoritária: “a racionalização da vida social” (DELMANTO, 2020, p. 115)

Então, a noção de desbunde não se reduz a uma atitude meramente individual e precisa ser compreendida como um ato coletivo, uma ação subjetiva em coletividade, como compreende Félix Guattari quando reflete sobre o binômio singularidadeXindividualidade: “A subjetividade coletiva não é resultante de uma somatória de subjetividades individuais. O processo de singularização da subjetividade se faz emprestando, associando, aglomerando dimensões de diferentes espécies” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 37). A singularidade carrega o múltiplo, portanto não pretende alcançar uma unidade, uma individualidade. O desbunde é uma insubordinação social contra o Estado, a família, o patriarcado, o partido e o

⁴⁰ O anarcopacifismo teve influências de David Thoreau, Liev Tolstói, Mahatma Ghandi e, também, do movimento holandês Provos.

⁴¹ Provos. Movimento holandês dos anos 60 e 70, sediado em Amsterdam, reunindo anarquistas, ex-delinquentes juvenis, ex-situacionistas e malucos de todo tipo, pondo em prática, nas ruas, os diversos planos utópicos das vanguardas libertárias do século XX (GUARNACCIA, 2001, p. 15).

capital. O que está em jogo nesta “revolução molecular” é a multiplicidade de sentidos e de significados implícitos na noção de desbunde. É a descodificação, o descontrole, a descolonização do corpo e desencadeamento de suas “pulsões políticas do desejo”, conforme analisa Guattari no seu livro:

Os acontecimentos de maio de 68, na França, revelaram em grande escala um novo tipo possível de consistência molecular do campo social. Mas, diferentemente do que ocorreu na Itália, eles não chegaram a instaurar um verdadeiro corte no movimento revolucionário, em particular no que diz respeito à economia do desejo. Se tal ruptura tivesse de fato ocorrido, ela provocaria consequências político-sociais consideráveis! Tudo o que se pode dizer é que desde que se deu um enfraquecimento relativo do stalinismo, desde que parte considerável da juventude operária e estudantil se destacou dos modelos militantes tradicionais, houve não uma fratura importante, mas pequenas fugas de desejo, pequenas rupturas no sistema despótico reinante nas organizações representativas. [...] Surgiu uma nova visão, uma nova abordagem dos problemas militantes. Antes de 68 seria inconcebível considerar que homossexuais pudessem fazer manifestações de rua e defender sua posição particular face ao desejo. Os movimentos de libertação das mulheres, a luta contra a repressão psiquiátrica, etc., mudaram completamente de sentido e método. (GUATTARI, 1985, p. 23)

Não é por acaso que os livros mais cultuados e consumidos naqueles anos 60/70 são “A Função do orgasmo”, de William Reich, “A vida contra a morte”, de Norman Brown, “Eros e civilização”, de Herbert Marcuse, entre outros⁴². A sexualidade libertária, o amor livre, o corpo sexuado e a libido tornaram-se bandeiras de luta e de militância. Norman Brown, no seu livro “*Vida contra a morte*” (1959):

[...] compara e relaciona as descobertas da psicanálise de Freud com as grandes tradições religiosas, para extrair reveladoras conclusões. Uma delas surge através do seu conceito de união dos opostos, ou seja, somos todos bissexuais, uma única libido, embora os objetivos sejam tanto ativos como passivos. Sua obra procura a reconciliação dos instintos “inimigos” de Freud: Eros (vida) e Thanatos (morte), uma unificação que, em nível inconsciente, é idêntica à unidade entre macho e fêmea. (BARROS, 2007, p. 132)

Bissexualismo, sexo grupal, relacionamentos abertos eram os experimentos em pauta nas rodas daqueles vagabundos rebeldes, ou “vagabundos iluminados”⁴³, como queria Jack Kerouac. A bandeira de luta por uma sexualidade libertária é ressaltada por João Silvério Trevisan em *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*:

A urgência de uma modernização em um ambiente avesso à prática política democrática talvez tenha favorecido, entre os jovens, o surgimento de movimentos de liberalização nem sempre alinhados com orientações ideológicas precisas. Daí porque

⁴² “Admirável mundo novo” e “As portas da percepção”, Aldous Huxley (1894-1963); “1984” e “Revolução dos Bichos”, George Orwell (1903-1950); “Os exércitos da noite”, Norman Mailer (1923-2007); “A erva do diabo”, Carlos Castañeda (1925-1998); “Uivo”, Allen Ginsberg (1926-1997); “O Espírito do zen”, Alan Watts (1915-1973); “A experiência psicodélica”, Timothy Leary (1920-1996); “Cartas do yage”, William Burroughs (1914-1997) e Allen Ginsberg; “O teste do ácido do refresco elétrico”, Tom Wolfe (1930-2018); “Os vagabundos iluminados”, Jack Kerouac (1922-1969); “Walden”, H. D. Thoreau (1817-1862).

⁴³ “Sonhei certa vez que estava sentado embaixo de uma árvore dedilhando um alaúde e cantando ‘eu não tenho nome’. Eu era o bhikku sem-nome. Foi tão agradável encontrar tantos budistas depois daquela dureza de pedir carona na estrada” (KEROUAC, 2004, p. 182).

uma das palavras-chave do período foi “desbunde” ou “desbum”. Alguém desbundava justamente quando mandava às favas – sob a aparência frequente de irresponsabilidade – os compromissos com a direita e a esquerda militarizadas da época, para mergulhar numa liberação individual, baseada na solidariedade não-partidária e muitas vezes associada ao consumo de drogas ou à homossexualidade (então recatadamente denominada “androginia”). (TREVISAN, 2000, p. 284)

O desbunde é a descoberta pela juventude, do fim dos anos 60 ao início dos anos 70 do século 20, do uso político do humor andrógino, do deboche, do chiste, de uma política do desejo que inclui a curtição, o alternativo, o experimental, a ironia, a anarquia sexual, o tesão, o desregramento, a insubordinação, a expansão da mente, a intuição, o espírito de bando, a disfuncionalidade das normas, o nomadismo, a festa, o transbordamento dos afetos, o brilho do vagalume e outras performances abusadas. Mais uma vez recorremos à Luiz Carlos Maciel:

Eu acho que toda essa ideia do desbunde, da contracultura, isso tudo foi um movimento de raízes existenciais, quer dizer, as pessoas chegaram num certo momento de suas vidas e disseram assim: “pô, não tenho saco para esperar que através de uma interpretação da história... que a história se desenvolva, através de seus fatores objetivos e subjetivos, até haver uma modificação: aí eu já vou estar morto”. É o que aquele espetáculo do Living Theatre dizia no título: *Paradise Now*; ora, se você quer uma modificação mais imediata, naturalmente que a ação programada através de uma interpretação do movimento histórico a longo termo deixa de ter sentido. Então, não adianta nada ficar escrevendo artigos, fazendo comícios, conscientizando as massas; parte-se para o desbunde. (MACIEL, 1980, p. 100)

Em certo sentido, o desbunde é uma linha de fuga para a prática da felicidade guerreira contra o mascaramento de uma sociedade tropical colonialista, militarizada, repressora e reprimida. Penso que o legado da cena do desbunde talvez seja mais ou tanto quanto perceptível no teatro contemporâneo brasileiro do que o legado da cena engajada ou de protesto político. Ao que parece, o conceito de “desbunde”, enquanto atitude política de irreverência, experimentalismo e prazer, não se refere a um campo de expressão que diz respeito apenas a um grupo minoritário específico de gênero sexual, ou mesmo de uma prática artística de grupos e indivíduos alienados, *outsiders* ou desviados de toda ordem, mas que diz respeito a algo mais amplo, estrutural, a um engajamento existencial que exigia uma “teoria da guerrilha artística”, na arte e na vida, como dizia Décio Pignatari.

Nas guerrilhas, a guerra se inventa a cada passo e a cada combate num total descaso pelas categorias e valores estratégicos e táticos já estabelecidos. Sua força reside na simultaneidade das ações: abrem-se e fecham-se frentes de uma hora para outra. É a informação (surpresa) contra a redundância (expectativa). (PIGNATARI, 2004, p. 168)

No teatro, particularmente em *Rito do Amor Selvagem* como vimos, se deu dessa forma, foi sobretudo uma revolução na linguagem, na estrutura do espetáculo, na “malha de relações entre elementos ou entre processos elementares” (PIGNATARI, 2004, p. 176), na simultaneidade e nas relações entre as massas de imagens e, portanto, não era exatamente a

sequência linear de imagens guiada por um fio condutor qualquer em si que importava, “não as coisas, mas as relações entre as coisas. Não os eventos, mas a estrutura” (PIGNATARI, 2004, p. 173), pois a “Ordem: diferenciação de formas e funções” (PIGNATARI, 2004, p. 176) cedia lugar para o “Caos: desdiferenciação de formas e funções (tendência entrópica e redundante)” (PIGNATARI, 2004, p. 176), abrindo um horizonte propício para a “Entropia: medida de desordem de um sistema” (PIGNATARI, 2004, p. 176). Para estas hordas que se deslocavam à margem do sistema estabelecido convencionalmente, as “estratégias comunicativas provinham da arte tanto quanto da vida” (GIUNTA, 2022, p. 77).

Se a devassidão, a bunda no ar balançando surpreendentemente como afronta aos padrões convencionais, causando impacto, desnorteando, desconfortando, desconcertando, assumindo um estilo de vida desregrado, fora do tom previsto na regra geral de conduta, anda um pouco “fora de moda” para os padrões de comportamento e “profissionalismo” atuais no mundo das artes, é necessário fazer um recorte e dizer que nas décadas de 60 e 70 o desbunde era um dispositivo anti-institucional nas cenas artísticas latino-americanas.

As relações literárias entre Argentina e o Brasil, visibilizadas com o Mercosul e as políticas culturais que ele impulsionou, funcionaram durante anos sub-reptícia e clandestinamente na literatura *underground* e no ativismo alternativo: o que Néstor Perlongher chamava de devires minoritários (da literatura e da política). (PALMEIRO, 2021, p. 9)

O pensamento de esquerda ortodoxa identificava o artista marginal de modo geral como um alienado que cultuava o desbunde, o delírio, as drogas e a contracultura. Luiz Carlos Maciel, que mantinha a coluna *underground*⁴⁴ no Pasquim, de 1969 a 1972, como um posto avançado de notícias sobre o movimento contracultural, que englobava o desbunde, o marginal, o independente e o alternativo, denunciou que “A esquerda achava um absurdo, uma irresponsabilidade naquele momento histórico desbundar. A direita também não gostava porque achava uma pouca-vergonha!”, e continua:

Nos EUA, todos reconhecem que o desbunde foi um movimento inovador: contra o sistema, contra a sociedade constituída, contra a guerra do Vietnam. Era um movimento antiideológico que tinha como um dos seus rituais favoritos a queima de certificados de alistamento: um jovem que o queimava não possuía mais documentos,

⁴⁴ Sobre a coluna e o sentido da palavra, ver a entrevista de Luiz Carlos Maciel, na revista *Bondinho* (2008, p. 142-153). “*Underground* é uma palavra que tá sendo usado já há alguns anos para designar uma coisa que é um fenômeno social, que começou acontecer nos países industrializados do mundo ocidental. [...] Uma característica desse movimento histórico-social, que pode ser ligado a outras, na história etc e tal, é a característica de ser uma consciência crítica radical da sociedade. [...] Hélio Oiticica quer que a gente diga ‘subterrânea’. Eu acho legal, também, dizer “subterrânea”. Mas ninguém tá sabendo direito nada do que tá acontecendo, então não adianta ficar querendo discutir a precisão das palavras pra coisas que são absolutamente imprecisas”.

era um *outsider*. Seu único caminho era o *drop Out*. (MACIEL, 1996, 122)

Neste sentido, as manifestações artísticas realizadas pelos artistas “desbundados”, reunidas em um conjunto assimétrico, formam um legado significativo em que sobressai uma ética de combate e deboche e uma política com o corpo, uma prova da resistência colorida e andrógina aos tempos violentos da ditadura militar brasileira. Ao tratar da questão da relação entre micropolítica e macropolítica e a cisão entre o artista e o militante, Suely Rolnik, nos diz:

A singularidade e a heterogeneidade das propostas artísticas dos anos de 1960/70 na América Latina, sob regimes ditatoriais, não tem a ver com o fato de que, nesse contexto, artistas teriam decidido tornar-se militantes e/ou solidários com os oprimidos. O que os faz agregar a camada política da realidade à sua investigação poética é o fato da ditadura incidir no corpo do artista, como no de todos mais, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana, constituindo assim uma dimensão nodal das tensões sensíveis que que o forçam a criar. E, mais especificamente, o fato de que a ditadura incide no próprio território da arte, levando seus diferentes protagonistas a viverem a experiência da opressão na medula de sua atividade criadora. (ROLNIK, 2008)

1.2 EXPERIMENTALISMO

Para início de conversa, lembremos do que disse Oiticica em “experimentalizar o experimental”: “[...] o exercício experimental de liberdade evocado por MARIO PEDROSA não consiste na ‘criação de obras’ mas na iniciativa de assumir o experimental” (OITICICA, 2008, p. 343). Em arte, dizemos que certas coisas ou ações são experimentais quando elas são dedicadas à desestruturação de linguagem e à invenção de novos modos de fazer arte, ou de “desfazer” a ideia tradicional do que é arte, valorizando mais o processo e menos o resultado, o corpo e o não verbal, a vivência, o sonho, o zen, a criação coletiva, a interpenetração de gêneros, a colagem, o ritual, a improvisação, o *nonsense* ou o pensamento mágico. Engana-se quem acha que o experimental em arte seja um ato de intuição ou inspiração e, conseqüentemente por isso, redunde em negligência formal ou falta de acabamento. O experimental pode até conter os três elementos – intuição, inspiração e inacabamento –, mas não se sustenta, enquanto pesquisa, se não consegue dar consequência e não tiver em mente um plano, uma metodologia, um trabalho.

Allan Kaprow, artista experimental por excelência, disse: “O artista é o tecedor de visões impossíveis e, portanto, o criador de realidade” (KAPROW, 2013, p. 17, tradução nossa)⁴⁵. Ou seja, “Arte experimental, para Kaprow, significa algo que nunca foi executado anteriormente e que será realizado por meio de um método inédito, ‘cujo resultado é imprevisível’” (HUCHET, 2023, p. 248-249). E Kaprow, no “Ensaio sem título”, de 1967,

⁴⁵ “*El artista es el tejedor de visiones imposibles y, por lo tanto, el creador de la realidad*”.

exercita o pensamento sobre a questão do significado, função ou destino do artista inventor social:

Nossa obrigação social mais sublime não é apenas nascer de novo, mas uma e outra vez, repetidamente. Como artista, isto significa viver em constante assombro espiritual e em desequilíbrio interior (isto é, talvez, o único estado verdadeiro de harmonia; o que resta é dormir sem sonhar.) Significa arremessar nossos valores (nossos hábitos) para o topo das grandes alturas, sorrindo enquanto ouve como eles desmoronam lá embaixo ao lado de toda essa porcaria – pois agora temos que nos por de pé e inventar alguma coisa outra vez. (KAPROW, 2013, p. 19, tradução nossa)⁴⁶

Quase na linha da “escultura social” de Joseph Beuys⁴⁷, Kaprow tinha preocupação pedagógica com a inclusão do espectador-participante, no sentido de uma “estética participativa”, como também tinha Hélio Oiticica. E Kaprow, na verdade, não praticava um “experimentalismo espontaneísta”, pelo contrário, sua prática artística apresentava “preocupação estética e elaboração conceitual”. Seus *happenings* e suas “atividades” não devem ser comparados com a onda de eventos performáticos que desencadeou e alardeou “a fonte primitiva da energia orgiástica”⁴⁸ dos anos 60, transbordante “de aura hippie” conforme consta em certas narrativas sobre o tema. O diferencial era que Kaprow elaborava rigorosamente seus roteiros:

Textos escritos em que estão previstas as ações que devem ser executadas pelos participantes de um *happening*. [...] Kaprow não apenas elaborava cuidadosamente estes planos de ação, como organizava, previamente à realização do evento, reuniões em que todos os (futuros) participantes tomavam conhecimento desse roteiro, discutiam-no, sanavam suas dúvidas quanto à realização desta ou daquela ação, e assim por diante. (NARDIM, 2009, p. 6)

Sobre a necessidade de ter um método, rigor e consciência, vale a pena lembrar o que escreve Stéphane Huchet, em seu livro “*A sociedade do artista*”, quando corrobora com a problematização posta por Allan Kaprow sobre os parâmetros da arte experimental:

O artista precisa saber o que faz. Se deseja romper, deve romper com algo que conhece bem. Se deseja renovar a linguagem, deve dominar a linguagem preexistente. Se

⁴⁶ “*Nuestra obligación social más sublime no es sólo nacer de nuevo, sino una y otra vez. Como artista, esto significa vivir em constante assombro espiritual y em desequilíbrio interior. (este es, quizá, el único estado verdadero de armonía; lo demás es como permacer dormidos sin sueños.) Significa arrojar nuestros valores (nuestros hábitos) por la borda desde grandes alturas, sonriendo mientras escuchamos como se desmoronan allá abajo junto a toda basura – pues ahora tenemos que ponernos de pie e inventar algo outra vez.*”

⁴⁷ “Escultura social é um termo usado para descrever um conceito ampliado de arte que foi inventado pelo artista e membro fundador do Partido Verde Alemão, Joseph Beuys (1921-1986). Beuys criou o termo “escultura social” para incorporar a sua compreensão do potencial da arte para transformar a sociedade”. (en.m.wikipedia.org). Ver, também: “Necessito construir um mundo autenticamente diferente, onde a ideia de arte tenha uma função especial que esteja relacionada com o conjunto da sociedade” (BEUYS, 2010); e “Somente a arte, isto é, a arte concebida ao mesmo tempo como autodeterminação criativa e como processo que gera a criação, é capaz de nos liberar e de nos conduzir rumo a uma sociedade alternativa” (BEUYS, 2001).

⁴⁸ Frases em aspas, conforme Thaise Luciane Nardim in: “*Allan Kaprow, performance e colaboração: estratégias para abraçar a vida como potência criativa*” (2009).

desejar desmontar a arte, deve informar-se minuciosamente sobre a arquitetura daquilo que estará desmontando. [...] Para Kaprow, o artista experimental deve agir em uma faixa tênue entre o consagrado e o desconhecido, seguindo de perto as linhas de força da própria arte, como instância sincrônica e diacrônica, para melhor encontrar os pontos de tensão em que será possível reorientá-la para novas perspectivas e áreas. (HUCHET, 2023, p. 238-240)

É o caso de José Agrippino de Paula, um artista que de maneira alguma, conforme veremos nas anotações em seu diário, esteve preso à ideia de seguir um método convencional ou algo na linha de manter “regras, normas e doutrinas artísticas que predeterminam a prática criativa” (HUCHET, 2023, p. 225), e, sim, um artista inventor, entre muitos, cujo desejo principal é “abandonar as verdades reveladas e transmitidas pela instituição artística e acadêmica” (HUCHET, 2023, p. 225).

A máxima proferida e preferida de José Agrippino de Paula era: “Não faça música, bicho, faça o seu próprio barulho”. Para além de uma tirada de efeito ou de uma provocação em forma de mantra de bicho-grilo, a frase aponta para o fato de que o artista não devia se deixar inibir ou limitar pelo estabelecido para criar em arte, mas que aquela atitude lúdica, quase-infantil, era uma estratégia para avançar sobre a linguagem, semelhante atitude com certeza inspirada em Walter Smetak⁴⁹, que disse: “Falar sobre música é uma besteira. Executar é uma loucura”⁵⁰.

Porém, também, José Agrippino de Paula elaborou e inventou seu próprio método, com seu vocabulário, noções próprias e sua forma de trabalhar. A inserção da arte na vida e da vida na arte, a experiência do vivido, como já vimos, nos anos 60 e 70, abria uma perspectiva de compreensão para o fato de que, como pensava Kaprow, “havia um vazio provisório” (HUCHET, 2023, p. 248). Não se tratava necessariamente de criatividade ou de criar obras, mas de mudar o valor das coisas, como acreditava Yoko Ono, citada por Hélio Oiticica em seu texto “experimentalizar o experimental”, de 1972:

⁴⁹ Anton Walter Smetak (1913-1984), músico, professor e inventor de esculturas-instrumentos musicais, nascido em Zurique, Suíça, veio para o Brasil em 1936, fugindo da guerra, trabalhou em diversas orquestras de Estações de Rádios e em grupos musicais brasileiros, lecionou em Institutos de Belas Artes, participou da Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestras da Rádio Nacional, Tupi, Guanabara e Teatro Municipal do RJ. Tocava em boates, cassinos, acompanhou Carmem Miranda e voltou em 1956 para a sua terra natal. E, em 1957, volta ao Brasil, convidado por Hans-Joachim Koellreutter e Ernst Widmer, para lecionar Composição e violoncelo no Seminário de Música na Universidade Federal da Bahia (UFBA). “A obra de Walter Smetak ‘atacou de frente’ as questões mais relevantes para o criador musical no século XX: microtonalismo, não-temperamento da escala musical, invenção de novos instrumentais, improvisação, instrumentos coletivos, relação entre as linguagens artísticas” (TRAGTENBERG in SCARARASSANTI, 2008, p. 19).

⁵⁰ Esse aforismo está na contracapa dupla, interna, do álbum “SMETAK”, de 1974, lançado pela Phillips, com uma belíssima e inspirada apresentação de Caetano Veloso, que foi o produtor dessa raridade em vinil. Caetano descreve o porão da Universidade Federal da Bahia, local de trabalho de Smetak, como: “[...] atelier de som artesanal, que poderia ser confundido com a oficina de um professor Pardal marceneiro ou a casa de um Gepetto eletrônico” (VELOSO in SMETAK, 1974).

YOKO ONO: quanto à minha arte tenho a dizer: artistas não são criativos. Que mais se desejaria criar? Tudo já está aqui. Detesto artistas que dizem que sua arte é criativa. Chamo esse tipo de arte de “peido”. Esses artistas q constroem um pedaço de escultura e o chamam de arte não passam de narcisistas...Criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas”. (OITICICA, 2008, p. 344)

Os experimentadores não estão muito preocupados em contribuir para uma linha de desenvolvimento em arte, pelo contrário, eles estão envolvidos com as rupturas, com “a aparição de algo desprovido de referências históricas” (HUCHET, 2023, p. 248). Peter Pál Pelbart, no texto “*Mudar o valor das coisas*”, que escreveu para a conferência no seminário internacional “*Hélio Oiticica para além dos mitos*”, escava um pouco mais a ideia do mito do artista criador pondo em contraponto a ideia de mudar as coisas, de transvalorizar as coisas, seguindo as pistas de Deleuze que estão ancoradas em Nietzsche, quando diz:

Não se trata, portanto, de substituir um valor por outro, por exemplo, ao invés do bem, valor supremo que nos vem de Sócrates, colocar o Progresso, ou a Felicidade, ou mesmo a inventividade, mas pôr em xeque a supremacia do valor supremo, e assim, mais amplamente, questionar o valor dos valores. No fundo disso, o que realmente está em questão é o modo de produção de novos valores. Como não apenas mexer nos valores, não substituir um por outro, não apenas revirar colocando no alto o que antes estava embaixo, mas mexer no modo de produção de valores, na maneira em que eles são criados, investidos, idealizados, reificados, para que a criação de valores reflita uma relação outra com a instância que os produz. Só, então, toda essa série poderia ser remexida, só, então, faz sentido falar de uma transvaloração dos valores. De nada adianta simplesmente criar novos valores sem inventar novas maneiras de criar valor, uma nova lógica no engendramento de valores, em suma, uma relação outra entre vida e valor, entre interpretação e experimentação. (PELBART, 2016, p. 235)

No diário de 1964, de José Agrippino de Paula, do qual trataremos especificamente no capítulo seguinte desta tese, nos dá a prova de que ele acreditava que estudo e pesquisa andavam de mãos dadas com a experimentação e com o desejo por mudar o modo e os meios da prática artística dominante da sua época. Ele fala da “impotência como uma impotência da vontade [...] Alguns conseguem efetuar trabalhos espantosos, enquanto outros só se lamentam da própria incapacidade e permanecem na sombra engordando” (PAULA, 1964, p. 33).

Há no diário de Agrippino uma energia circulante, uma mobilidade de ideias e figuras que se repetem dentro de um programa de trabalho de pesquisa, de pensamento-criação bastante pessoal, uma espécie de mônada⁵¹ que liga caoticamente a coisa toda do universo

⁵¹ Termo criado pelo filósofo alemão Leibniz (1646-1716), significando “uma unidade de medida da força viva, espiritual e incorpórea, que constitui o fundamento último da realidade. É aquilo que não se pode dividir mais. A mônada é um átomo de vida, um microcosmo que contém em si o universo inteiro” (NICOLA, 2005, p. 260). Neste sentido, o manuscrito, o diário, obedece a um ritmo incessante, um “dobrar-desdobrar”. “O mais simples é dizer que desdobrar é aumentar, crescer, e que dobrar é diminuir, reduzir, entrar no afundamento de um mundo” (DELEUZE, 1991, p. 22-23). Ou, ainda, para ir mais longe na companhia de Walter Benjamin: “A ideia é mônada – isto significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A representação da ideia impõe como tarefa, portanto, nada menos que a descrição dessa imagem abreviada do mundo” (BENJAMIN, 1984a, p. 70).

artístico e expressa um “desejo de construir um mundo”. Neste sentido, na página anterior, no dia 23 de junho de 1964, José Agrippino, escreve:

A minha pretensão de escrever prosa, e sobretudo de escrever prosa objetiva, vai diretamente ligada ao desejo de construir um mundo. A poesia lírica está presa ao instante. Eu estou consciente das limitações que a lírica me coloca, e ao mesmo tempo uma certa satisfação por conseguir lograr algo neste campo. Mas a minha pretensão fundamental está ligada a construção do mundo. O que eu entendo por construção do mundo? Eu entendo organizar a série de dados da realidade numa estrutura de imaginação e conhecimento. (PAULA, 1964, p. 32)

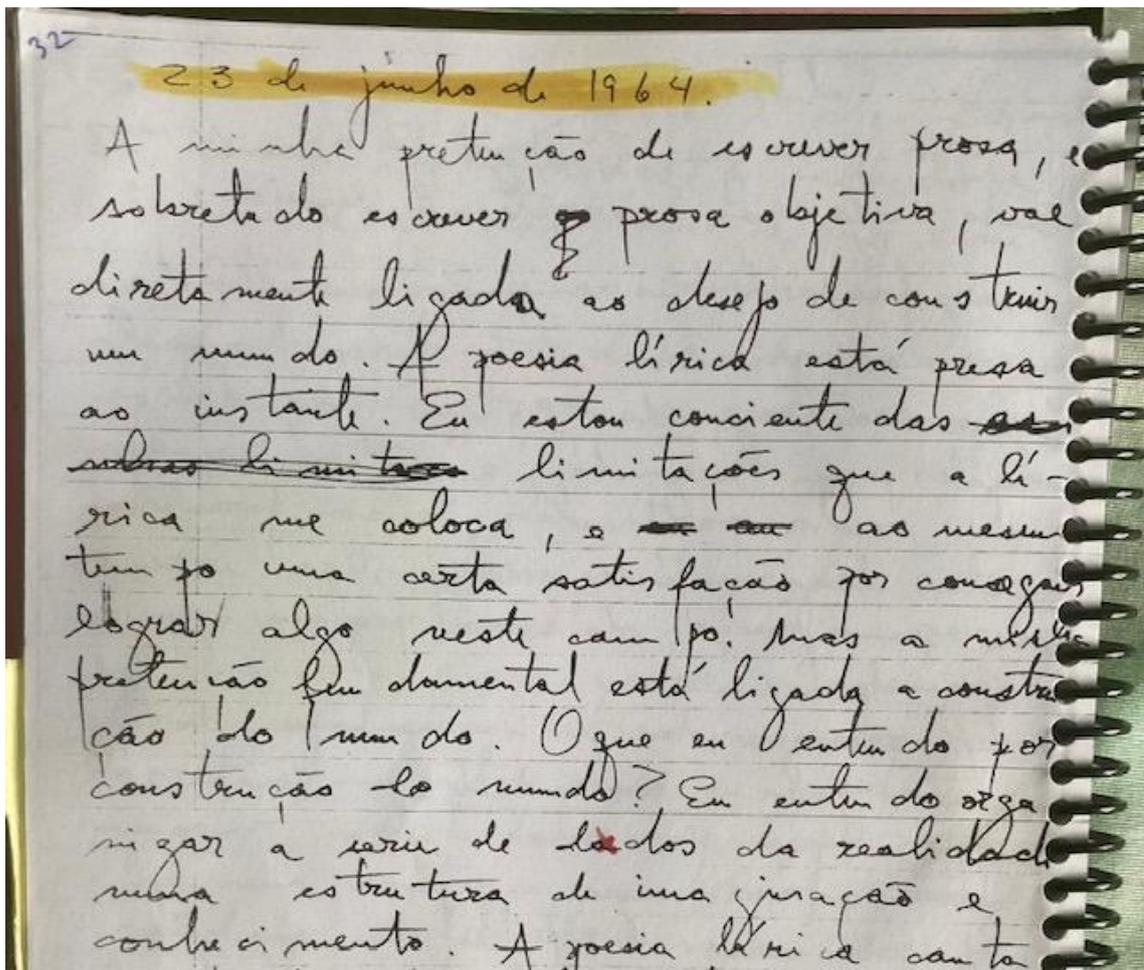


Figura 2: Fragmento, p.132/Diário de José Agrippino de Paula,1964.

A noção de experimental com a qual procurei trabalhar até aqui, em função de uma análise aproximativa do que pode ter sido o “barato” ou o caminho praticado por José Agrippino de Paula, está associada à ideia do movimento amplo da “Pop Art”, que “era visto como algo

imaginativo, híbrido, rebelde, original, irreverente, crítico e alegre” (FEITOSA, 2023, p. 5), ou melhor, está associado à ideia de uma “*Filosofia Pop*.”⁵²

Sendo um artista do seu tempo, Agrippino operava na onda planetária de um certo espírito de época, rebelde, dos anos 60/70, aderindo aos movimentos e pensamentos como, por exemplo, a Pop Art e o existencialismo, que no calor do presente inspiravam artistas das mais variadas tendências, com resultados práticos e discursivos diferentes entre si.

Toda essa onda nada mais era do que a reverberação das vanguardas artísticas internacionais, dos *happenings* musicais de John Cage, da Dança pura de Merce Cunningham, da *Pop Art* (Warhol, Oldenburg, Rauscheberg), absorvidos por Maria Esther em sua viagem de estudos em Nova York (1963-65) e ao mesmo tempo um reflexo de maio de 1968, com sua fúria de invasão do “lugar público” (por sinal, título do primeiro romance de Agrippino) e as bandeiras e cartazes da nova cultura jovem: “É proibido proibir”, “O pessoal é político” e “Quando penso em revolução, quero fazer amor”. No mesmo compasso, devorando as informações internacionais de uma tradição das vanguardas históricas, como o Dadaísmo, o Surrealismo, o Situacionismo e a *Beat Generation*⁵³, anéis de uma cadeia estelar já devidamente incorporados à contemporaneidade. A conexão com os movimentos artísticos internacionais e, também, com os fenômenos da cultura de massa e suas mitologias diz muito sobre as atitudes e escolhas de Agrippino, e em diversas oportunidades ele verbalizou suas preferências, desapontando ou escandalizando tanto os que o queriam mais integrado quanto os que o queriam mais apocalíptico.

Para o integrado, não existe o problema de essa cultura sair de baixo ou vir confeccionada de cima para consumidores indefesos. Mesmo porque, se os apocalípticos sobrevivem confeccionando teorias sobre a decadência, os integrados raramente teorizam, e, assim mais facilmente, operam, produzem, emitem as suas mensagens cotidianamente em todos os níveis. (ECO, 1970, p. 9)

SOUZA SILVA, Salyanna. Contribuições acerca do tema classes subalternas em Gramsci. *In: I JOINGG – JORNADA INTERNACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EM ANTÔNIO GRAMSCI. Anais...*, Fortaleza/CE: Universidade Federal do Ceará, p. 1-14, 23 a 25 de novembro de 2016.

Julian Beck já havia dito que “1968 foi o ano da morte da cultura”, e, por aqui, também, Luiz Carlos Maciel assinalou que este foi o ano que deu o ponto de partida para “a morte da política convencional”⁵⁴. Quando a jornalista Marisa Alvarez Lima reuniu todos os

⁵² Expressão utilizada no Projeto de Pesquisa do filósofo Charles Feitosa, quando criou o seu Laboratório de Estudos em Filosofia e Cultura Pop (POP-LAB). Um espaço experimental transdisciplinar em torno da filosofia das artes e da cultura *pop* no Brasil.

⁵³ Sobre o tema, ver: “Geração Beat” (2009) e “Dias ácidos, noites lisérgicas” (2019), de Claudio Willer.

⁵⁴ (MACIEL in: PEREIRA; HOLLANDA, 1980, p. 100).

artistas que orbitavam nas vizinhanças da cultura marginal para a famosa reportagem “*Marginália: Arte & Cultura na Idade da Pedrada*” que saiu em dezembro de 1968 na revista *O cruzeiro*, José Agrippino de Paula disse: “E só existo no protesto total contra o que é, não carrego nenhuma cultura nacional ou internacional e o meu mito ainda é pela destruição do opressor” (PAULA, 1996, p. 105).

Em 1968, Hélio Oiticica lança o parangolé-poético em forma de bandeira “*Seja Marginal, Seja Herói*” em que “explicita sua defesa da marginalidade no sentido da confrontação da regra, da vivência das margens da sociedade” (BRAGA, 2013, p. 68). Esta, hoje, clássica referência de Hélio Oiticica, ligada “ao universo da contracultura e da valorização estratégica do nascente banditismo urbano carioca” (COELHO, 2010, p. 12) ficou marcada como uma bandeira de “abre-alas” do final dos anos 60 para a chegada dos anos 70, que viriam quentes e corrosivos. Mas a ideia de marginalidade foi se alargando ao longo dos anos, conforme diz Frederico Coelho:

[...], estar ou ser marginal no campo cultural brasileiro significava, inicialmente, três coisas: ser alternativo, desbundado ou maldito. Cada uma das significações, apesar de generalizantes, trazia um significado específico. Alternativo é aquele que se encontra “do lado de fora” de algo, seja a família, o trabalho ou, sobretudo, o mercado cultural. Desbundado, por sua vez, deriva da circulação do modelo hippie na cultura jovem dos grandes centros urbanos, sendo relacionado ao consumo de drogas, à crença mística orientalista e ao ideal do “pé na estrada”. E maldito, por fim, é o intelectual ou artista que, em busca da “grande obra” ou da inovação formal constante, se isola do seu meio produtivo e dos seus pares, não cedendo nem fazendo concessões ao mercado ou à estética dominante. (COELHO, 2010, p. 217)

Para ampliar os pontos de vista sobre o assunto, recheado pelo projeto global e individual de revolução, vale a pena reproduzir aqui o que disse Heloisa Teixeira (ex-Buarque de Hollanda) no seu recente livro “*Rebeldes e Marginais: cultura nos anos de chumbo (1960-1970)*”:

O termo “marginal” ganha cores múltiplas: marginal da vida social e pública em função da violência da censura e do estado de exceção na política, marginal do sistema como oposição contracultural ao milagre que se esboçava e ganhava cada vez mais adeptos, marginal na militância que adere à guerrilha (e não à guerra) seja ela política ou cultural, marginal na nova política, enfim, marginal também como bandido, fora da lei e da ordem estabelecida pela vigilância do Estado. (TEIXEIRA, 2024, p. 173)

Heloisa Teixeira, ao expandir o termo marginal e abrir para conceituações mais amplas, colorindo o panorama de opções, parece aqui corroborar com o que foi exposto acima, no início deste capítulo, quando me referi ao uso das estratégias de guerrilha – o combate menor – tanto pela esquerda que optou pela luta armada quanto pela “esquerda” desbundada, que optou pelo deboche, pela curtição, pelo mundo ao revés e pela necessidade de metodologias portáteis

de “urgência aflita de mudar o mundo” (TEIXEIRA, 2024, p. 7). Conforme ela complementa: “De certa maneira, a práxis de intervenção cultural pós-tropicalista absorvia as táticas que estavam sendo testadas na opção da outra face dessa juventude: aquela que aderiu à guerrilha urbana” (TEIXEIRA, 2024, p. 173).

É nessa linha de pensamento que, em “*Cartografias do desejo*”, Félix Guattari e Suely Rolnik examinam as vizinhanças entre questões como minoria, marginalidade, autonomia e alternativa enquanto “processos de ruptura com o modo de produção de subjetividade capitalística”, e complementam: “As antigas marginalidades se encontram hoje substituídas por um processo de marginalização que permeia todos os estratos e todos os componentes da sociedade” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 123).

Pois bem, a contracultura, no seu viés de marginalidade, foi não só um estado de espírito, mas uma multiplicidade de ações individuais e/ou grupais, de bandas ou bandos, ações desordenadas rumo ao caos criativo. Lançando mão de métodos idiossincráticos, movidos por uma nova sensibilidade e uma inquietação libertária, esses bandos de lunáticos abriram os caminhos para a hibridização de gêneros, para a colagem, para a mixagem de linguagens artísticas, subvertendo a ordem canônica da ortodoxia do mundo das artes. Nos referimos como marginalidade a toda ação cultural que deseja a abolição do trabalho e do dinheiro e aposta no ócio e no escambo, na troca, numa sociedade alternativa. Uma sociedade à margem do sistema dominante (ou no mínimo paralela), à margem de um mundo colonialista, patriarcal, tradicionalista, materialista, autoritário, machista, bélico, predador, racista, em suma, careta; mas, mesmo assim, dentro do sistema global.

Marginal era o sentimento de recusa ao controle científico da vida em sociedade como descrito em *O admirável mundo novo*, romance publicado em 1932, de autoria de Aldous Huxley⁵⁵, denunciando os aspectos desumanizadores do progresso científico e material. Escrito em tom sombrio, narra o projeto de um tipo de sociedade que, naquela época, era ainda virtual. Família, sentimento, espiritualidade, velhice tornaram-se valores ultrapassados. A reprodução da espécie em laboratórios, a classificação dos seres em casta, a inexistência de liberdade, a preservação do corpo físico, a felicidade à base de sedativo e o consumo sem limite constituíam o modelo ideal de organização humana. Marginal remete às “utopias piratas”⁵⁶, ao mundo das

⁵⁵ Outros escritos do autor: “*Sem olhos em Gaza*” (1936), “*O tempo deve parar*” (1944), “*As portas da percepção*” (1954), “*A ilha*” (1962).

⁵⁶ “*Utopias piratas: mouros, hereges e renegados*”, de Peter Lamborn Wilson. A ficção histórica narra uma experiência comunitária, na “primeira metade do século XVII, em plena Costa da Barbária, no Marrocos, norte da África, a república pirata de Rabat-Salé forjou um sistema político social estranho ao seu tempo. [...] Uma comunidade que seria descrita em relatos europeus como domicílio de vilões, antro de ladrões, lar de piratas, ponto

drogas lisérgicas, expansores de consciência⁵⁷ que surgem no bojo de um panorama de inquietações existenciais⁵⁸, dentro de um contexto político de censura, em um período de repressão, no Brasil, conhecido como “os anos de chumbo” (1969-1974).

A partir de alguns eventos artísticos pontuais, entre os anos 60 e 70, uma significativa produção cultural passou a ser reconhecida e marcada com o termo “marginal”. Termo que, no Brasil, foi abundantemente utilizado com sentido pejorativo, tanto pela ditadura militar e as elites patrocinadoras do Golpe quanto pelas esquerdas e seus artistas engajados que se autoproclamavam como legítimos representantes das lutas pela revolução da sociedade contra o Estado. Os anos de chumbo são frequentemente lembrados por sua produção cultural de caráter político de resistência e contestação, mas também como anos de irreverência, quando uma significativa produção cultural passou a ser reconhecida e marcada com o termo “marginal”. O pensamento de esquerda ortodoxa identificava o artista marginal de modo geral como um alienado porque cultuava o desbunde, o delírio, as drogas e a contracultura. Muito embora alguns vissem pontos de contato entre os dois lados, a polarização entre a esquerda armada e a cultura marginal aparecia sob a forma estereotipada de “heroísmo vs. alienação, caretice vs. liberação”. As manifestações alternativas multiplicaram-se de forma variada e dispersa desafinando o coro dos sisudos, conforme diz Celso Favaretto:

Contracultura, marginalidade, curtição e desbunde foram designações que pretendiam dar conta de uma produção variada e dispersa [...]. A proposição de uma “nova sensibilidade” que se compunha com uma certa concepção de “marginalidade” [...]. Nova sensibilidade e marginalidade articularam-se frequentemente ao experimentalismo nas atividades artísticas e na atividade crítica. (FAVARETTO, 2019, p. 10-11)

O fato é que o guarda-chuva da cultura marginalizada ou da contracultura abrigava diversos tipos de experimentalismos, com alto grau de investigação subjetiva e forte tônica nas discussões sobre os costumes e comportamentos, superação da divisão entre arte e vida,

de encontro de renegados... [...] em termos mais atuais, point gay e de maconheiros, além de refúgio para místicos sufis, judeus hereges, naufragos, escravos fugitivos” (WILSON, 2001).

⁵⁷ “[...] o recurso à alteração de consciência obtida pelo uso de psicodélicos e drogas em geral [...] assume um papel importante dentro dos ideais de contestação, resistência e busca por outras formas de viver e conviver. Tornou-se mundialmente famosa e reproduzida a consigna criada pelo ativista psicodélico Timothy Leary: “*Turn on, tune in, drop out*” Leary:” algo como “ligue-se, sintonize-se, caia fora” – as drogas, sobretudo as psicodélicas, são vistas aqui como instrumentos “potencializadores” ou “combustíveis” [...] da transformação da natureza humana almejada pelos integrantes da contracultura, como possíveis aportes para o exercício da liberdade e da expansão do conhecimento interior, componentes vistos como fundamentais para construir outra sociedade [...] (DELMANTO, 2020, p. 26).

⁵⁸ “o homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo: é esse o primeiro princípio do existencialismo. É também a isso que chamamos de subjetividade: a subjetividade de que nos acusam. [...] Pois queremos dizer que o homem, antes de mais nada, existe, ou seja, o homem é, antes de mais nada, aquilo que se projeta num futuro, e que tem consciência de estar se projetando no futuro” (SARTRE, 1987, p. 6).

abolição entre palco e plateia, defesa dos direitos civis, cultura do corpo, demandas identitárias, lutas das minorias, hibridismos de gêneros, coletivismo, comunitarismo, ecologia, performance, *happening*, anarquismo, desestabilização dos cânones artísticos e sociais, liberação sexual e consumo de drogas,⁵⁹ plantas alucinógenas⁶⁰ e expansores da mente.

Na verdade, essa configuração de temas, comportamentos e procedimentos apontava para um novo momento de criatividade e inovação, fazendo com que artistas insatisfeitos com os modelos políticos e estéticos vigentes lançassem mão de recursos fora dos esquemas padronizados pelo mercado de bens culturais, abrindo brechas para o surgimento de uma estética do lixo, para a reciclagem, a polifonia, o rompimento com a ideia de unidade, a paixão pela descontinuidade, a superposição, a simultaneidade, a deglutição, a liberdade para entrar e sair do sistema, desnordeando a crítica, o público e o poder, e de um modo desordenado e selvagem ir abrindo novos espaços de ação, produção e circulação.

1.3 AS CONTRACULTURAS

O que interessa à contracultura é o poder das ideias, imagens e da expressão artística, não a obtenção de poder pessoal e político.

(LEARY, 2007, p. 10)

A contracultura dialoga e carrega consigo seu pertencimento à tradição, mesmo que em permanente conflito com ela. Roy Wagner, antropólogo, em seu livro “*A invenção da cultura*”, diz que a “‘invenção’ [...] de uma cultura [...] constitui um ato de extensão: é uma ‘derivação’ nova e singular do sentido abstrato de cultura a partir do seu sentido mais restrito” (WAGNER, 2010, p. 61). A palavra mágica posta por Roy Wagner é “invenção”, há uma ordem na repetição de uma tradição, bem como uma contraordem no sentido de fazê-la seguir com suas atualizações. Neste sentido, “o trabalho da cultura, então, é inventar a vida a partir da sua ordem”⁶¹ para manter certas tradições em continuidade. Por outro lado, a contracultura é uma ruptura radical em relação ao estabelecido por uma convenção, pois não quer seguir com a tradição apenas atualizada, melhorada, adaptada; ela pretende romper com o antigo e instituir um novo, embora a cultura tradicional também faça o trabalho de capturar muito do que a contracultura propõe sob o risco de se tornar obsoleta. Esta dinâmica de retenção e expansão entre o convencional e o não convencional faz a retroalimentação da tradição, e também embala

⁵⁹ Sobre esse assunto das drogas no Brasil, no período da ditadura militar (1964-1985), ver a instigante pesquisa “*História social do LSD no Brasil: os primeiros usos medicinais e o começo da repressão*”, de Júlio Delmanto (2020).

⁶⁰ Ver: CASTANEDA, Carlos. “*A erva do Diabo*”. Rio de Janeiro: Record, 1968.

⁶¹ Martin Holbraad escreve na orelha do livro *A Invenção da Cultura*, de Roy Wagner (2010).

os corações rebeldes, pois desde que haja cultura, há contracultura. Assim,

Sempre que pessoas corajosa e apaixonadamente adotam comportamentos desafiadores que buscam libertar os humanos de limitações opressivas (ou limitações percebidas como sendo opressivas), certamente pode-se esperar excitação, conflito e escândalo – e, portanto, histórias cativantes. (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 11)

A contracultura, que não é um fenômeno exclusivo dos anos 60/70, explodiu por toda a parte do globo terrestre e deve ser considerada como uma multiplicidade explosiva que atravessa os tempos. Desde os primórdios da humanidade, as contraculturas assumem “o importante papel de catalisador de mudanças [...] no desenvolvimento das grandes culturas, mostrando de que maneira a cultura como um todo surge da contracultura” (LEARY, 2007, p. 10). Melhor dizer que sempre existiram várias contraculturas, numa variação intensa de intenções e modos de agir.

No entanto, o marco dessas explosões para a nossa pesquisa em tela compreende os anos 60 e 70 do século XX. A partir dos anos 60, a juventude – nas principais capitais, principalmente na Europa e nos Estados Unidos e, também, na América do Sul, sobretudo no Brasil e na Argentina – protagonizou uma multiplicidade de movimentos que foram englobados sob o guarda-chuva conceitual denominado “contracultura”. Timothy Leary, na introdução do livro *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*, de autoria de Ken Goffman e Dan Jay, disse o seguinte:

A contracultura floresce sempre e onde quer que alguns membros de uma sociedade escolham estilos de vida, expressões artísticas e formas de pensamento e comportamento que sinceramente incorporam o antigo axioma segundo o qual a única verdadeira constante é a própria mudança. A marca da contracultura não é uma forma ou estrutura em particular, mas a fluidez de formas e estruturas, a perturbadora velocidade e flexibilidade com que surge, sofre mutação, se transforma em outra e desaparece. (LEARY, 2007, p. 9)

Timothy Leary, tomando como foco principal o contexto específico dos Estados Unidos, aponta para a configuração molecular, calidoscópica, dos movimentos contraculturais juvenis, cujas características camaleônicas operaram mudanças, desvios e desafios impulsionadores de inovações e experimentações nos anos 60-70.

Também Theodore Roszak, no livro *Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*, atribui à juventude uma reação vigorosa de recusa ao poder de controle da sociedade imposta pelo totalitarismo tecnocrático, tornando-se uma força combativa de plantão ao desenvolvimento acelerado do capitalismo tecnológico. Roszak afirma que: “A juventude americana parece haver percebido mais depressa que na luta contra esse inimigo as táticas convencionais de resistência política ocupam posição marginal, em grande

parte restrita a crises imediatas de vida e morte” (ROSZAK, 1972, p. 18). A partir dessa afirmação, Roszak toca no tema crucial das imbricações entre vida, sexo, revolução e morte, reconhecendo que Norman Brown (1919-2002) e Herbert Marcuse (1898-1979) são as duas principais referências sobrevoando aquele ambiente de inquietação intelectual juvenil do final dos anos 60, nos Estados Unidos e na Europa. Brown afirma que:

A ressurreição do corpo é um projeto social que toda a humanidade enfrenta, e há de tornar-se um problema político prático quando os estadistas do mundo forem conclamados a proporcionar felicidade em vez de poder, quando a economia política vier a ser uma ciência dos valores de uso em vez de valores de troca – uma ciência do desfrutar em vez de ciência do acumular. (BROWN, 1972, p. 366-367)

Os dois pensadores com suas obras, respectivamente *Vida contra a morte* (1959) e *Eros e civilização* (1955), introduzem os confrontos entre Marx e Freud – de um lado, a sociologia e do outro, a psicologia –, duas potências do pensamento, fundamentais para o entendimento dos conflitos modernos decorrentes do complexo jogo de relações entre o homem e a sociedade. Roszak arremata: “Qual é o motor principal de nossas vidas: a realidade psíquica ou realidade social? Qual é a substância e qual é a sombra?” (ROSZACK, 1972, p. 94). Segundo Roszak, os jovens estavam interessados em experiências comunitárias, novas sensibilidades, drogas, psicodelismos, políticas ecológicas, poder das florestas, descolonizações étnicas, novos arranjos afetivos e sexuais e em valores opostos aos das sociedades da época. Questões que, após mais de meio século, ainda estão em pauta nas lutas sociais contemporâneas.

No Brasil, os movimentos libertários da juventude urbana e periférica, de perfil predominantemente de classe média, formaram-se à margem, dentro e em paralelo às lutas das esquerdas, tanto daquelas ortodoxas ou convencionais organizadas institucionalmente quanto das radicais e clandestinas identificadas com os movimentos de guerrilha, conectando-se com uma grande inquietude internacional, como observa Victor Hugo Adler Pereira:

A importância dessa inquietude internacional não foi, portanto, a de instituir novos governos ou derrubar ditaduras pelo mundo afora, mas a de abalar as convicções arraigadas em diferentes domínios e propor formas de convivência humana alternativas às consagradas pelos usos e instituições. (PEREIRA, 1998)

Em todos os movimentos contraculturais a característica predominante é o entusiasmo exacerbado por mudanças pessoais e sociais, o fascínio e o engajamento por quebra de paradigmas na pauta de costumes e de gênero. Com forte influência do anarquismo, os militantes da contracultura desencadearam ações concretas em larga escala, realizando “apaixonadamente aquilo que Nietzsche chamou de “transposição de valores” – uma filosofia e um estilo de vida que implica uma contínua transformação, com sistema de valores,

percepções e crenças mutáveis, como um objetivo em si” (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 53).

Luiz Carlos Maciel (2007, p.64-75), ao se reportar ao fenômeno histórico da contracultura no Brasil, pondera que o essencial era a busca da paz, de uma sociedade alternativa, de aproximação com o oriente, a yoga, o alucinógeno para chamar de seu, a macrobiótica, a meditação, a espontaneidade e a filosofia zen. O deslizamento subterrâneo⁶² dos diversos movimentos – numa convergente e heterogênea orquestração espontânea de risco – trouxe à tona uma nova sensibilidade, a explosão de subjetividades traduzidas em práticas artísticas indomáveis, movidas pela vontade radical e experimental, fora dos eixos da racionalidade instrumental, beirando ao irracionalismo criativo e prospectando as atitudes de deriva, desvio e marginalidade. Quanto ao irracionalismo, Maciel diz, em outro artigo, que:

Durante anos a fio, o melhor pensamento dialético diagnosticou e combateu o irracionalismo como doença mortal de nosso século. O diabo é que não tem remédio que dê jeito nele. Pelo contrário: as conquistas da Razão parecem lhe servir de adubo. Tudo que ele criou desaba: as escalas de valores, os pontos de referência, as éticas, as estéticas e as lógicas. A década de 70 certamente verá o irracionalismo em sua plenitude, um irracionalismo nunca visto antes neste ou em qualquer outro século. Ele acompanhará o progresso tecnológico de perto, como uma sombra amaldiçoada, crescendo sempre junto com ele, intranquilizando a segurança e sujando a limpeza que ele promete. O que esse irracionalismo persegue, porém, não é a morte, mas a vida do Homem e do animal que existe nele; o que deseja é afirmar os direitos do instinto em face do cálculo, da alma em face do computador e da carne em face do espírito na medida em que este se esteriliza. O objetivo é um novo humanismo. E os hippies são seus profetas. Ou, no mínimo, os seus mártires. (MACIEL, 1973, p. 23)

A contracultura é sempre uma negação do estabelecido, horizontalmente e verticalmente. A contracultura põe o mundo ao revés. A contracultura não obedece a nenhuma lei teórica ou conceitos produzidos academicamente. As ideias contraculturais brotam sempre das ruas, das encruzilhadas noturnas. Uma hipótese proferida por Luiz Carlos Maciel é a de que a contracultura foi uma resposta a uma necessidade de ordem existencial nascida do conflito de gerações.

Pois, na década de setenta, os jovens vão ser cada vez mais encurralados diante da alternativa radical: ou estudam e se preparam para a Grande e Nova Idade Científica que se aproxima ou mandam tudo para o inferno e se entregam aos grandes rituais primitivos e dionisíacos que se espalham pelo mundo – e vão certamente se multiplicar ao som exasperado das guitarras elétricas. (MACIEL, 1973, p. 23)

O existencialismo foi e, talvez ainda seja, uma molécula do pensamento filosófico

⁶² No sentido poético e “programático” colocado por Hélio Oiticica no poema SUBTERRÂNEA 2 : “Sub/sub solo/sub terra/sub mundo/ o sub desenvolvimento embaixo da terra como rato/ a sub América/ sub terrâneo do desconhecido/ terra/ sub fraseado/ sub mar/ sub ir ou descer no hemisférico sul/ sub verter ou correr/ sub liminar desejo de vencer e construir/ sub alterno que faz sua tarefa de cobrir de/ terra o presente/ sub térmico termômetro/ sub altura/ sub estatuto: o suplente suplanta/ sub status/ sub erguer/ sub mergir pelas matas ou nas ondas do mar/ sub lime a tua música escondida sob o/ sub véu/ sub way” (OITICICA, 1986, p. 127).

que mais influenciou a literatura e as artes, sobretudo a partir da Segunda Grande Guerra, mais acentuadamente a partir dos anos 50 com a Beat Generation e seus vagabundos iluminados, Jack Kerouac, Burroughs e Allen Ginsberg, em São Francisco, e Roberto Piva e Claudio Willer em São Paulo; o Living Theatre, em Nova York, com as figuras emblemáticas de Judith Malina e Julian Beck que, ao abrirem seu apartamento para apresentações cênicas no *Greenwich Village*, colaboram para a multiplicação de um processo contracultural em expansão. Tudo isso recheado de zen-budismo, *jazz*, drogas, amor livre, troca de casais, homoerotismo, vadiagem; culminando nos anos 60, com a ascendência de Sartre (1905-1980) sobre a juventude, ao insuflar ação, engajamento e ativismo nas ruas, muros e barricadas das principais capitais do mundo.

As contraculturas foram, são, e sempre serão, em todas as épocas e contextos diversos, tentativas de superação da cena artística hegemônica e da vida ligada às convenções comportamentais de natureza conservadora. Mas, com uma diferença em relação às outras tentativas de superação, as contraculturas são múltiplas e diversas e reverberam alegria, como diz Deleuze: “o múltiplo enquanto múltiplo é objeto de afirmação, como o diverso enquanto diverso objeto de alegria” (DELEUZE, 1974, p. 286). A designação contracultural foi aplicada a todos aqueles que, insatisfeitos, contestavam o domínio da cena artística tradicional. Conforme aponta Celso Favaretto, em “A contracultura, entre a curtição e o experimental”:

Contracultura, marginalidade, curtição e desbunde foram designações que pretendiam dar conta de uma produção variada e dispersa, embora constituindo uma trama feita de alguns tópicos comuns – que se distinguiu daqueles da maioria dos projetos anteriores, principalmente pela ênfase então atribuída aos aspectos comportamentais, à emergência do corpo como espaço de agenciamento das atividades, aparentemente sem conotação política, desde que o modo como até então se fazia a arte política fosse tomado como modelo. (FAVARETTO, 2019, p. 10-11)

A contracultura no Brasil, nos anos 60/70, foi rica de artistas irreverentes que esculhambaram o bom senso, a caretice e o bom gosto da época, inventando uma nova forma de fazer as coisas, por convicção, política e curtição.

Na apresentação de *Arte em Revista 5*, os organizadores – Celso Favaretto, Walter Addeo e Edécio Mostaço – apontam para as tensões e ambiguidades que envolviam as práticas marginais dos artistas pós-tropicalistas (1968-1974), com suas bandeiras sobre a desestetização da arte, o antiteoricismo e o etnocentrismo da razão ocidental:

A crítica que tem pensado o período em termos de “vazio cultural” considera que houve um recolhimento e retração, em que a ação foi abandonada em nome da introspecção e das experiências sensoriais (individuais ou de grupo), com o conseqüente desprestígio da razão e do trabalho político intelectual. Uma vaga irracionalista, vindo a par com o consumo de drogas, misticismo orientalista, rock,

psicanálise, culto do corpo, teria gerado um clima evasivo e de entronização do eu. De fato, a contracultura não mais tematiza as frustrações dos ideais revolucionários e os impasses da criação. Sua atitude é ao mesmo tempo afirmativa e rebelde – transgride as instituições pela arte/comportamento desregrada, fora dos padrões de coerência dos discursos contestadores, da crítica militante e dos programas estéticos. Até certo ponto irracionalista (enquanto supõe o mundo regrado como tributário do etnocentrismo da razão ocidental) e alucinada, esta rebeldia se queria subversiva pela sua espontaneidade e afirmação sem máscaras da individualidade. Menos preocupada em criar obras duradouras para o mercado consumidor, do que com as pequenas revoluções individuais, com atitudes, gestos, atos, pretendia que o coletivo acabaria por ser recuperado, mas já então, ao nível da ação e não da simples recepção. (ARTE EM REVISTA 5, 1981, p. 3)

Para os artistas rebeldes e loucos dos anos 60-70 do século XX, anos do pós-guerras e guerra fria, a transgressão e a superação da cena burguesa representada pela arte bem-feita, emparedada em convenções como linearidade, coerência, unidade, verossimilhança e separação de palco e plateia, tornam-se imperativos alucinatórios de buscas delirantes de uma nova era para a humanidade. Ao mesmo tempo – com o avanço tecnológico e a fabricação de uma felicidade artificial – crescem as expectativas e os temores de um “admirável mundo novo”. Faço aqui uma alusão ao futuro pessimista de uma sociedade de controle anunciado no romance homônimo, de Aldous Huxley (1894-1963), publicado em 1932, denunciando os aspectos desumanizadores do progresso científico e material.

A contracultura, no seu viés de marginalidade, foi não só um estado de espírito, mas uma multiplicidade de ações desordenadas rumo ao caos criativo, causando turbulência, impactando a ordem estabelecida e desestruturando os pilares das normas vigentes. A própria noção institucional de arte é posta em questão, e no amplo gesto de recusa estava na ordem do dia o desbloqueio das potências criadoras do pensamento artístico, como diz Suely Rolnik:

No Brasil, a crítica à instituição artística manifesta-se desde o início dos anos 1960 em práticas especialmente vigorosas e se intensifica ao longo da década, já então no bojo de um amplo movimento contracultural. Esta persiste mesmo após 1964, quando instala-se no país a ditadura militar e, ainda, por um breve período após dezembro de 1968, quando a violência do regime recrudescer por conta da promulgação do AI5. É exatamente nesse momento que a dimensão política agrega-se à poética da crítica institucional em curso na arte. (ROLNIK, 2010, p. 32)

No Brasil, as contraculturas surgiram no amplo espectro de mobilização contra a ditadura, e se deu em diversos níveis comportamentais e dimensões políticas, englobando tanto aqueles que pregavam “pegar em armas, cair na clandestinidade ou queimar um baseado” (MACIEL, 2017) quanto os que pensavam em sair fora ou botar o pé na estrada. “Muitos optaram por queimar um baseado, o que originou a contracultura brasileira” (MACIEL, 2017). Da psicodelia à política humanista de saúde mental⁶³, da Tropicália de Oiticica ao Tropicalismo

⁶³ Ver: LEITE, Marcelo. *Psiconautas: viagens com a ciência psicodélica brasileira*. São Paulo: Fósforo, 2021.

musical dos baianos, da Marginalia ao movimento Hippie, da sociedade alternativa do rock às guerrilhas urbana e rural, do engajamento cepecista ao desbunde e à curtição. No arrastão delirante, vieram as comunidades rurais, *Aldeia de Arembepe*⁶⁴, os desbundados, os alternativos, os desajustados, a liberdade individual, as questões minoritárias.

A contracultura é uma potência complexa e explosiva, conforme a define o neurocientista, pesquisador e guru psicodélico Timothy Leary (1920-1996):

A contracultura é a crista movente de uma onda, uma região de incerteza em que a cultura se torna quântica. Tomando emprestando a expressão do Prêmio Nobel de física Ilya Prigogine, a contracultura é o equivalente cultural “do terceiro estado da termodinâmica”, a “região não-linear” em que equilíbrio e simetria deram lugar a uma complexidade tão intensa que a nossos olhos parece caos. Aqueles que fazem parte de uma contracultura se desenvolvem nessa região de turbulências. [...] Na contracultura, as estruturas sociais são espontâneas e efêmeras. Os que fazem parte de contraculturas estão constantemente se reunindo em novas moléculas, se fissionando e reagrupando em configurações adequadas aos interesses do momento, como partículas se esbarrando em um acelerador de grande potência, trocando cargas dinâmicas. (LEARY, 2007, p. 9)

Neste sentido, cabe investigar em que medida as contraculturas dos anos 60 e 70 podem apontar algo para as artes de agora. Acredito que o legado dessas duas décadas foi fundamental para a instauração do espírito contemporâneo, reverberando procedimentos e invenções essenciais ao experimentalismo que se firmou nas décadas seguintes e que, ainda hoje, alimenta com suas tempestades de ideias as possíveis inquietações das novas gerações de rebeldes.

⁶⁴ Em meados dos anos 70, após voltar de um período de dois anos vagando pelo continente africano, Agrippino e Maria Esther passaram um tempo em Salvador e depois foram viver uma experiência comunitária em Arembepe. A Aldeia de Arembepe foi o primeiro assentamento hippie do Brasil, criando ainda nos anos 60.

2 CAPÍTULO 2: 1964 – O DIÁRIO, MANUSCRITO INÉDITO

2.1 VÁCUO OU A ENERGIA DE PONTO ZERO⁶⁵

Em 1964, José Agrippino de Paula estava morando num conjugado no Leme, Copacabana, Rio de Janeiro. As oportunidades de trabalho tornaram-se escassas; ele tenta sobreviver no que é possível, no fechado mercado cultural, atravessando uma fase existencialista, alimentando dúvidas e incertezas. Imagino que o ambiente onde o artista vivia era mais parecido com um misto de ateliê e acampamento. Um colchão no chão e no seu entorno o caos dominava: máquina de escrever, discos, revistas, jornais, cadernos, livros de todos os tipos e tamanhos estão empilhados, espalhados, abertos para consultas. O ambiente de fuga e pesquisa fervilhava produzindo uma energia de alta frequência.

2.2 PARTE 1: O DIÁRIO: CADERNO DE ANOTAÇÕES E TERRITÓRIO EXISTENCIAL

Exatamente no final de março, José Agrippino pega um caderno novo e anota no alto da página: *31 de março de 1964*. Lá fora era um dia de tumulto, pois o Golpe Militar⁶⁶ acabava de ser anunciado e ele estava mergulhado na escrita febril do seu primeiro romance *“Lugar Público”* (1965), extraíndo de sua experiência pessoal o material para o livro. Paralelamente à escrita do romance, ele faz anotações sobre o seu processo criativo no novo caderno de trabalho da escrita, que tratarei aqui como *“diário de 1964”*⁶⁷, um manuscrito inédito que passou a ser a minha principal fonte de pesquisa. O meio⁶⁸ pelo qual tive acesso a essa fonte corrobora com o editor e pesquisador Sergio Cohn, quando diz que *“a revista”*⁶⁹ sempre exerceu

⁶⁵ “Para um físico quântico, o vazio é sempre alguma coisa. Trata-se de uma situação onde não há espaço nem matéria, apenas energia de alta frequência. Pelas leis da relatividade da mecânica quântica, essa energia pode ser convertida em matéria sob condições incertas e incontroláveis, como é o caso da súbita variação de um campo elétrico ou flutuação de vácuo” (MORAES; SAMBUGARO, 2016).

⁶⁶ O Golpe de 31 de março tem o apoio da classe média conservadora, de proprietários de terra e de lideranças políticas. E vem como resposta à política de nacionalização de empresas, ao projeto de reforma agrária do presidente João Goulart e à interferência federal na hierarquia das forças armadas. O presidente é deposto, e institui-se uma ditadura militar por 21 anos. Ao longo desse período, impõem-se a repressão, a tortura e o assassinato dos opositores do regime (VERSIANE, 2002, p. 134).

⁶⁷ Para facilitar o acompanhamento das referências aos manuscritos, optei por nomear o referido manuscrito como *“Diário de 1964”*, conforme já haviam feito os editores da revista *“K’NA”*, embora nele não conste a palavra *diário*. Agrippino apenas inicia e escreve na primeira página a data de 31 de março de 1964.

⁶⁸ A cultura alternativa, independente e marginal no Brasil pode ser construída e narrada a partir das leituras de um turbilhão de suplementos, tabloides, encartes, jornais e revistas que marcaram os anos 60 e 70 do século passado.

⁶⁹ É admirável e precioso o material reunido em seu livro *“Revistas de invenção: 100 revistas de cultura do modernismo ao século XXI”* (COHN, 2011), cobrindo desde as primeiras denteções do modernismo a partir da publicação da revista *Klaxon*: Primeira revista modernista do país, lançada na sequência da Semana de Arte Moderna de 1922 (RANGEL, 2013), até o ano de 2000 (Overmundo) com o impacto das revistas eletrônicas abrindo para a política de criação de uma Rede de Revistas. Sem essas *“naviloucas”*, a articulação de uma memória

um papel essencial na cultura e no pensamento brasileiro”⁷⁰ (COHN, 2014, p. 45). Quando eu estava acompanhando o Festival Internacional de Teatro de Londrina, PR, em 1992, ganhei de presente de um amigo um exemplar da revista de arte, literatura e cultura, *K'NA*, n^o3⁷¹.

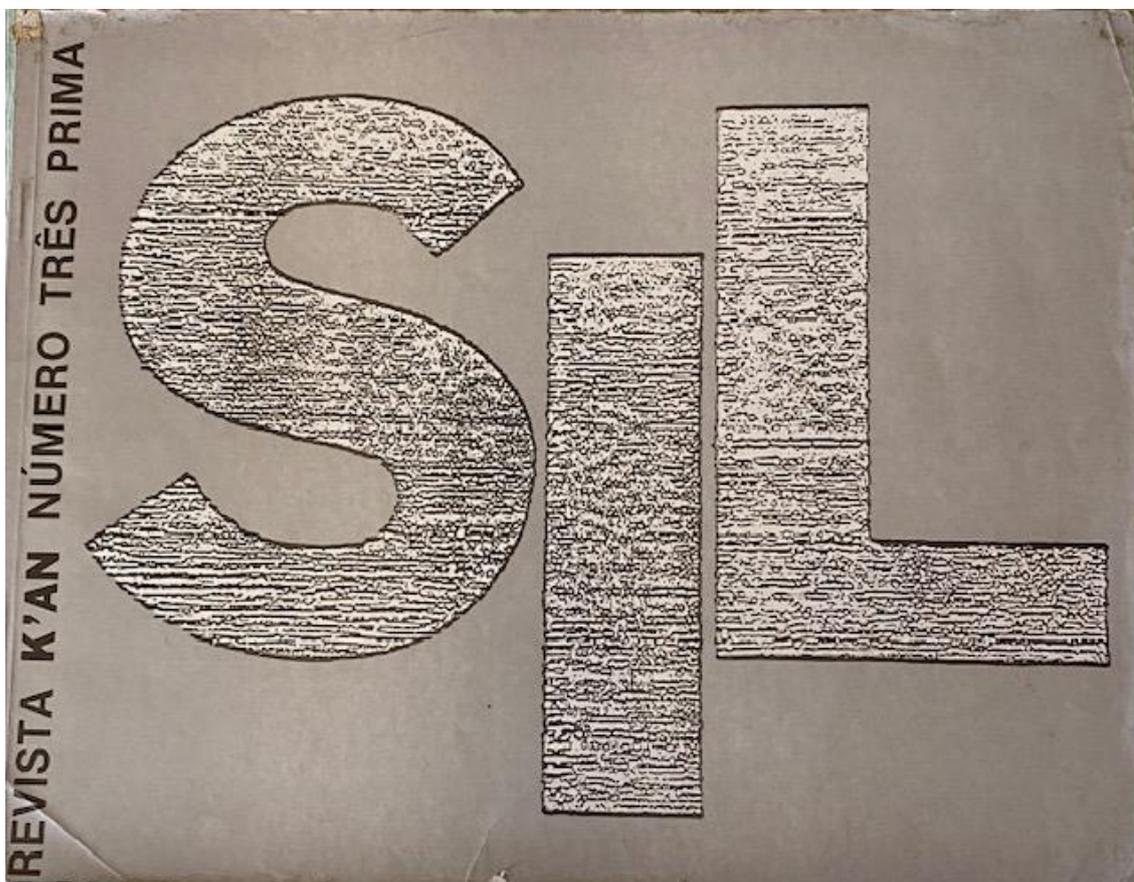


Figura 3: *Revista K'NA*. Projeto gráfico, visual e arte: Losnak, 1989.

Foi nela que eu li dois fragmentos de um diário escrito por José Agrippino de Paula. Guardei a revista na minha biblioteca, na estante de revistas *undergrounds*, sem imaginar que um dia seria importante para uma pesquisa acadêmica. Anos depois, organizando o material de pesquisa para a tese é que eu tive um estalo. Um diário? Como assim? O que terá mais nesse diário? Fui investigar.

da experimentação no Brasil e no mundo não seria possível. Seguir pistas deixadas nas revistas marginais – onde invariavelmente eram publicadas cartas raras, textos inéditos, dispersos, fragmentos de cadernos perdidos e achados, livros e diários – virou uma atividade detetivesca ou puro golpe de sorte.

⁷⁰ E Sergio Cohn continua falando do legado das “Revistas de invenção”: “Por seu formato ágil, é o suporte ideal para obras que unam reflexão crítica e criação artística com o desejo de intervenção na cultura e sociedade. [...] foram nas páginas das revistas [...] que apareceram [...] o “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade (*Revista de Antropofagia*), “A estética da fome”, de Glauber Rocha (*Revista Civilização Brasileira*), “Cinema; trajetória do subdesenvolvimento, de Paulo Emílio Sales Gomes” (*Argumento*), “Experimentar o experimental”, de Hélio Oiticica (*Navilouca*), e “Manifesto da música nova” (*Invenção*), entre tantos outros” (COHN, 2014, p. 45).

⁷¹ Publicação de Londrina, Paraná, editada em 1989 por Marcos Losnak e Ademir Assunção. Aliás, a revista não consta do citado inventário feito por Sergio Cohn.

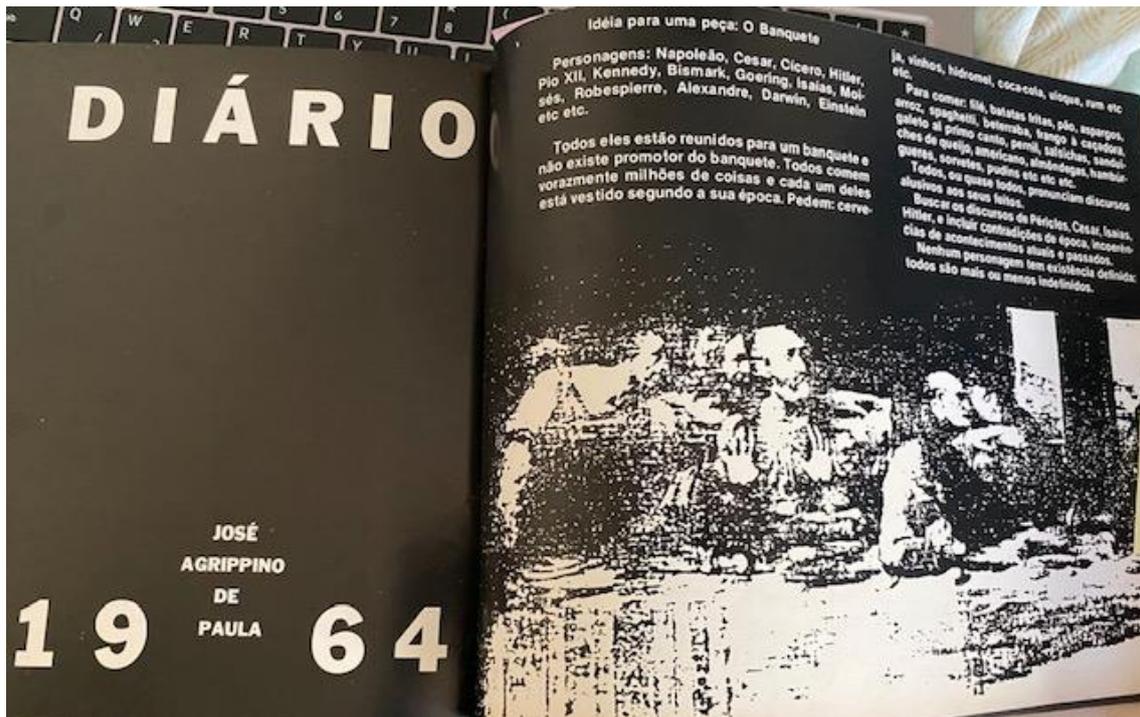


Figura 4: Diário de Agrippino, *Revista K'NA*, 1989.

Os organizadores da revista tiveram acesso a esse material raro, manuscrito, por meio da ação de intervenção do poeta-performer Arnaldo Antunes⁷², que cedeu o diário do artista para que os editores retirassem o que quisessem, conforme relatado nos agradecimentos da revista na página final.

Segundo Arnaldo Antunes, ele recebeu o caderno manuscrito (“Diário de 1964”) de José Roberto Aguillar, quando morou na casa do artista plástico em 1980. É bom lembrar que José Agrippino de Paula também morou na casa do artista plástico em 1966 e deixou por lá o seu manuscrito. O fato é que dois cadernos manuscritos do Zé Agrippino, um de 1964 (Diário), outro de 1979 (Farol), vieram parar nas minhas mãos a partir dos contatos que fiz com o Arnaldo Antunes.

⁷² Antunes, Arnaldo. Poeta, cantor, compositor e performer.

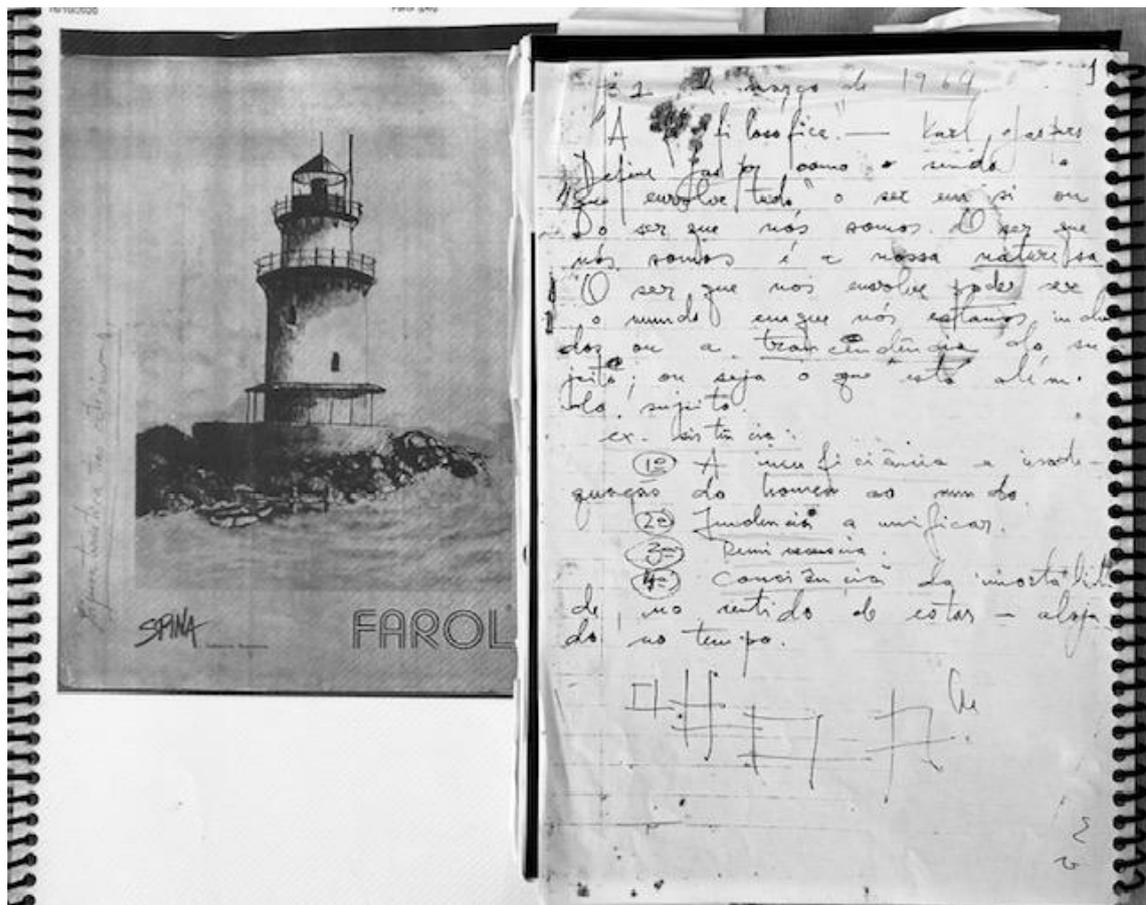


Figura 5: Foto de Sidnei Cruz, dos diários (1964/1979) de Agrippino, 2021.

2.3 MULTIPLICIDADES ABERRANTES

Levei dias para conseguir decifrar as garatujas do diário e enxergar aquela massa de palavras como um conjunto difuso de ideias e, ao mesmo tempo, como um programa de criação disperso numa multiplicidade aberrante⁷³, porém constituindo uma lógica particular do autor, ou seja: “Lógico não quer dizer racional. Pode-se até dizer que, para Deleuze, um movimento é tanto mais lógico quanto mais escapa a toda a racionalidade. Quanto mais irracional, mais aberrante⁷⁴ – e, portanto, mais lógico” (LAPOUJADE, 2017, p. 13). Precisei de um bom tempo para perceber as particularidades do trabalho da escrita de Agrippino no caderno enquanto ia datilografando o seu romance “*Lugar Público*”. Paralelamente à escrita do romance, ele ia alimentando o seu caderno de anotações com questões específicas do romance em curso e, também, ia jogando no caderno uma multiplicidade de temas que lhe chegavam à

⁷³ “Aberrante: que difere de tudo o que é normal e padronizado: monstruoso, anômalo, desarranjado, desordenado, excepcional, disforme, defeituoso, anormal, extravagante, irregular”. <https://www.sinonimos.com.br>

⁷⁴ “[...] em determinadas condições, os movimentos aberrantes constituem a mais alta potência de existir, enquanto que as lógicas irracionais constituem a mais alta potência de pensar” (LAPOUJADE, 2017, p. 13).

cabeça. O caderno-diário revela as tensões causadas pela defasagem entre a velocidade do pensamento e a emergência manual do registro. Numa certa medida, é um tipo de território existencial, um espaço do pensamento, no qual Agrippino se move, se desloca, se protege do caos, onde marca um domínio anotando as suas dúvidas e angústias sobre o ato de escrever:

O traçado territorial distribui um fora e um dentro, ora passivamente percebido como o contorno intocável da experiência (pontos de angústia, de vergonha, de inibição), ora perseguido ativamente como sua linha de fuga, portanto como zona de experiência. (ZOURABICHVILI, 2004, p. 46)

2.4 UMA ESCRITA MINORITÁRIA E BRUTA

As escritas minoritárias produzidas por “pessoas-margens⁷⁵”, para usar um termo cunhado por Félix Guattari, são artefatos explosivamente subjetivos que só encontram ninho e proteção sob as formas particulares dos diários, das cartas e dos manifestos. São escritas-moléculas, cuja especificidade é oscilar entre o vivido e o não vivido, entre a memória e a ficção, acumulando camadas simbólicas, brutas, enigmáticas, tendendo para a escrita automática e para a poética da espontaneidade. Essas escritas marginais não obedecem às normas literárias dominantes, não estabelecem necessariamente uma relação de complementariedade com o livro, esse objeto de consumo. Os apontamentos de um escritor quando registrados em caderno, datado, sequencial, com sobrescritos à margem, esquemas, croquis, divagações, recorrências temáticas e outros tantos sinais marcados nas páginas, demonstram uma sistemática de trabalho na direção de uma realização autoral.

O diferencial do manuscrito, enquanto anotação preambular a algo que ainda não se sabe bem o que é ou aonde se vai chegar, é a ausência de um interlocutor ou de um leitor “de fora”. Não existe o endereçamento de discurso para o entendimento de um outro que lê. Aproximando-se e distanciando-se dos escritos tradicionalmente considerados brutos, o manuscrito-caderno-diário oculta uma tensão, um transtorno de personalidade, uma ambivalência, uma duplicidade temporária, porque remetente e destinatário são faces de uma mesma pessoa, espectros alternantes de si mesmo. Geralmente são manuscritos que escorrem no papel ao sabor dos *insights* do autor, criando tensão e suspensão ao superpor temas numa mesma página, às vezes numa mesma linha. São grafias viscerais, garatujas aracnídeas, sempre parecidas com hieróglifos, com garranchos, com pictogramas, com “palimpsestos selvagens”.

⁷⁵ “[...] as ‘pessoas margens’ (marginais) são as vítimas de uma segregação e são cada vez mais controladas, vigiadas, assistidas nas sociedades (ao menos nas desenvolvidas). É aquilo a que se refere Foucault com a expressão ‘vigiar e punir’. No fundo, tudo o que não entra nas normas dominantes é enquadrado, classificado em pequenas prateleiras, em espaços particulares, que podem até mesmo ter ideologia teórica particular” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 122).

A escrita bruta é a forma possível e preferida dos marginais. É a escrita dos loucos, dos feiticeiros, dos piratas com suas utopias, grafos e mapas sobre rotas clandestinas para se chegar a algum refúgio na costa da Barbária⁷⁶. Uma outra escrita bárbara, dos desviados, dos desbundados e dos *beatniks*: Jack Kerouac escrevia sua prosa espontânea em “pequenos cadernos que ninguém tem coragem de publicar” (CUNNELL, 2012, p. 12), mas antes disso, em 1951, subverteu o modo de uso datilográfico escrevendo “On The Road” num rolo de papel⁷⁷ de aparelho telegráfico usado em agências de jornais.

A linha da escrita bruta e minoritária pode ser esticada a partir das escritas ancestrais das cavernas até os grafites contemporâneos vistos nos muros das cidades, passando pelas pixações nos banheiros públicos e também pela escrita profética de José Dadrino (1917-1996), conhecido como o “Profeta Gentileza”⁷⁸, figura singular que perambulava, como disse Leonardo Boff, tal qual “Diógenes”, pela cidade do Rio de Janeiro, anunciando suas profecias proclamando “gentileza gera gentileza” e conclamando “usem amor e gentileza” (GUELMAN, 2008, p. 7). O curioso é que o “Profeta Gentileza”, trajava uma túnica branca quando perambulava pelas ruas e pelos meios de transportes urbanos. Também, Zé Agrippino quando se exilou em Embu das artes, a partir de 1980, era visto trajando da mesma maneira e usando uma longa barba.

2.5 O MUNDO MANUSCRITO

“Escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor”.⁷⁹

Ao entrar em contato com escritos íntimos e não tornados públicos, estamos sendo indiscretos, “estamos possuídos de audácia”, “estamos sendo, antes de tudo, transgressores”, conforme aponta Silvano Santiago⁸⁰ ao referir-se à correspondência alheia, sinalizando sobre “o limite entre o público e o privado”. Esses cuidados éticos com a privacidade, com os direitos

⁷⁶ BARBÁRIA: Nome que os europeus utilizavam desde o século XVI até o século XIX para se referirem às regiões costeiras de Marrocos (que Agrippino iria conhecer em 1972), Argélia, Tunísia e Líbia, conforme descrito por Peter Lamborn Wilson, em “*Utopias piratas: mouros, hereges e renegados*” (2001).

⁷⁷ Kerouac enviou uma carta no dia 22 de maio de 1955 para Neal Cassady, amigo e personagem do romance, contando a façanha: “Tudo em um rolo de papel com 36 metros de comprimento... simplesmente inserido na máquina de escrever e sem qualquer divisão de parágrafos...deixando que o papel se desenrolasse sobre o chão e que o aspecto do rolo lembrasse uma estrada” (KEROUAC *apud* CUNNELL, 2012, p. 11).

⁷⁸ Seus escritos ainda podem ser vistos nas pilastras que sustentam o viaduto do Caju. Com suas palavras geométricas, divididas por setas, adornadas com cores verdes e amarelas desenhadas nos pilares do viaduto, as escritas visionárias marcam um novo tempo, abrem amplas perspectivas para múltiplas subjetividades, pois “o escriba tem a difícil tarefa de dizer o múltiplo na escrita” (GUELMAN, 2008, p. 278).

⁷⁹ “A Literatura e a vida” In “Crítica e Clínica” (DELEUZE, 1997, p. 17).

⁸⁰ As aspas nesse parágrafo significam citações extraídas do artigo “*Suas cartas, nossas cartas*” In “*35 ensaios de Silvano Santiago*”. SANTIAGO, Silvano. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 528-529.

dos correspondentes, devem levar em consideração as características particulares da intimidade “da letra epistolar”, características que se ampliam com maior responsabilidade quando o objeto pesquisado é o mundo manuscrito de um diário, situando o ato de pesquisa nas fronteiras de uma violação.

Um diário é um mundo. O mundo grafitado das pulsões, dos esboços, das prospecções delirantes, dos riscos, dos rabiscos, dos rascunhos. O mundo enigmático da escrita inacabada, em processo, em transformação, em devir, em suma, como pensa Deleuze:

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível. (DELEUZE, 1997, p. 11)

O mundo manuscrito possui uma multiplicidade de dobras. É simultaneamente: mundo onírico, mundo psíquico, mundo vegetal, mundo animal, mundo humano, demasiadamente humano, mundo em acelerado desaparecimento. Se por um lado a sua estrutura interna obedece ao ritmo progressivo das datas, avançando para o futuro, dia a dia, proliferando palavras feito formigas trabalhando formando um formigueiro de temas, por outro lado esses temas se repetem, diferentemente, formando um redemoinho de inquietações e dúvidas, numa experiência rítmica. “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (BENJAMIN, 1984a, p. 56).

No diário de Agrippino, as anotações mudam constantemente de temas e interesses, da análise de uma obra de Shakespeare passa-se para um *insight* sobre uma peça a ser escrita ou uma observação técnica a ser inserida no plano de escrita de um romance em preparação. Operacionalmente, esse mundo-diário possui delimitações materiais, tem um começo (primeira página) e tem um fim (última página); e tem uma espécie de meio, de algo centrado, que está em toda parte, em constante deslocamento. Os limites para o início e o fim entre os temas abordados no caderno geralmente são dados pelos sinais característicos de dois traços separados por um “X” que dividem ou borram as fronteiras dos temas, indicando mudança de assunto ou outro dia de relato. Um gesto que se repete aleatoriamente no plano-sequência das páginas como uma pausa, uma suspensão, um giro, indicando uma mudança de rota na linha escritural. Os travessões ladeando um “x” funcionam como uma espécie de quebra-molas alertando para a variação temática, sinalizando as mudanças no fluxo intenso de ideias. Agrippino muda, retoma, reelabora e/ou amplia os assuntos a cada bloco. Assim, rasura após rasura, o movimento da escritura “suscitado pela rasura é contingente, a escritura é necessária e, no entanto, a

contingência costeará a necessidade de escrever e a necessidade da causa dependerá da contingência do movimento da escritura” (WILLEMART, 2019, p.57).

O manuscrito abriga as marcas e os sinais de uma trajetória de registros pulsionais em um único caderno pautado, contendo 190 páginas, não numeradas⁸¹, a escrita feita com uma caneta de escrita fina, de cor preta, encadeando letras de tamanho mediano tendo como característica o espaçamento da última sílaba, como um respiro, em certas palavras. Escrito à mão numa caligrafia⁸² que só pode ser decifrada se ao mesmo tempo for decifrado seu pensamento. “Tudo é pensamento [*gedacht*]. Nossa tarefa é promover uma parada em cada um destes pequenos e variados pensamentos. Pernoitar em um pensamento. Uma vez que faço isso eu sei algo sobre o pensamento num sentido em que seu originador nunca sonhou” (BENJAMIN, 2020, p. 32).

Com esta perspectiva benjaminiana de que o pensamento é uma potência que envolve mistério, revelação e história, procuramos lidar com as anotações de um artista em seu processo de criação. A escrita desse tipo de caderno é uma artesanaria que remete ao “calígrafo da Idade Média”, conforme a argumentação apresentada por Rogério Duarte⁸³ ao mostrar o projeto gráfico do jornal “*Flor do Mal*”⁸⁴ para Luiz Carlos Maciel.

“Ele me disse: ‘Esse negócio de tá sempre procurando fórmulas, o que o público pensa e quer, não dá. Eu acho que a gente tem que fazer “um jornal underground, mas pra valer. Um negócio mesmo sem coisa nenhuma, só o recado de cada um mesmo. Um negócio escrito a mão’. Rogério queria fazer um jornal todo escrito a mão, num saque de calígrafo da idade média, escrevendo à mão ao som da música”. (MACIEL *apud* COHN, 2011, p. 138)

Considere que um diário é uma multiplicidade de mundos e que os mundos são infinitos⁸⁵. Os pensamentos escritos são átomos em combinação coreográfica no espaço da página em branco do caderno-diário. É como se Agrippino, seguindo as máximas de Demócrito, visse as páginas e linhas do diário como universos lisos e nus e que, portanto, deveriam ser preenchidas por uma combinação infinita de palavras que formam frases, aforismos, sentenças, rasuras, temas que se embaralham, são separados e retomados ao sabor da necessidade

⁸¹ Na verdade, para poder manusear, organizar e citar os fragmentos tive que numerá-las.

⁸² Conforme diz Sue Prideaux sobre a caligrafia de Nietzsche: “A vida era um tremor de dedos azulados, e ele se preocupava que sua caligrafia só fosse decifrável por quem conseguisse decifrar seus pensamentos” (PRIDEAUX, 2019, p. 289).

⁸³ Rogério Duarte (1939-2016): Amigo de Agrippino e quem o apresentou para todos os futuros tropicalistas. Designer gráfico, inovador, autor de obras-primas como o cartaz de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, pensador iconoclasta, sendo um dos idealizadores da Tropicália, tradutor de clássicos hindus (DUARTE, 2009). “Não se esqueça que por trás de todos nós existe Rogério Duarte”, disse Glauber para Caetano (DUARTE, 2009, p. 102).

⁸⁴ *Flor do Mal*: tabloide criado em 1971 por Luiz Carlos Maciel, Rogério Duarte, Tite de Lemos e Torquato Mendonça e editado pela empresa do *Pasquim*.

⁸⁵ Como afirma Demócrito (460-360 a.C.) ao elaborar a noção de átomo – a partícula mínima, o material indivisível e invisível do qual é formada a realidade (NICOLA, 2005, p. 34).

especulativa pois, segundo Demócrito, “Tudo se produz conforme a necessidade, porque a causa da formação de todas as coisas é esse movimento em vórtice que ele denomina exatamente necessidade” (NICOLA, 2005, p. 35). Demócrito é um filósofo muito admirado por Zé Agrippino e aparece em muitas páginas do caderno-diário. Na página 156, após ter ocupado 2/3 das linhas com anotações sobre as ideias de Aristóteles e de Anaxágoras, Agrippino risca um travessão, um xis e outro travessão e escreve: “Capítulo VI- A infinitude temporal como cadeia de causas e efeitos nos atomistas” E na última linha da página 156, ele anota entre aspas “A lei: a necessidade causal”. Continuando na página 157: “A lei: nada ocorre sem razão, mas que todas as coisas acontecem por uma razão e por necessidade. Tudo ocorre em virtude de uma necessidade” (PAULA, 1964, p. 156-157).

2.6 O DIÁRIO COMO UM CADERNO DE ESTUDOS: Filosofia & Literatura & Teatro

O diário é um caderno de estudos, de anotações de projetos, um caderno de artista, com reflexões sobre o próprio ato de escrever, como bem define Glória Ferreira: “A reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se, a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte” (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 10).

Neste sentido, para a compreensão do processo de criação artística de José Agrippino, é fundamental levar em conta as anotações feitas no diário perscrutando possíveis caminhos trilhados pelo autor. A escrita diarista toma a forma de um mapa que abriga sinais, marcas, pegadas, trilhas e atalhos. Para se ter uma dimensão mais ampla sobre o modo de ver, pensar e criar de José Agrippino de Paula, penso que é preciso considerar tanto as anotações referentes aos estudos filosóficos – pois não há filosofia sem ficção – quanto as anotações específicas que servirão como base e fundo para o desenvolvimento dos projetos de escritura de peças, de romances e de encenações imaginados pelo autor. No caso específico do diário de Agrippino, uma outra pista se insinua ao longo das linhas e páginas: notamos a constituição de uma inteligência anárquica em crescente expansão fragmentária. Há por baixo, no subtexto, uma escrita pulverizada e descontínua, sob a forma de uma viagem de autodescoberta, em busca de um método próprio de autocontrole e equilíbrio das pulsações psíquicas voltadas para a dispersão e para o caos:

[...] o arquivo escrito (memórias, correspondências, diários, meditações, poemas, aforismos, “opiniões e paradoxos”, cadernos de notas etc.) que recolhe uma matéria viva, essencial à vida do espírito, páginas onde se ligam experiência efetiva, desejo do verdadeiro, desejo do verdadeiro no tocante à experiência efetiva. (MICHEL, 2013, p. 376)

O diário não obedece a nenhuma lógica linear a não ser a de que cada dia é um dia, cada dia é um turbilhão de acontecimentos e pensamentos. No entanto, fiz uma organização provisória para leitura com as seguintes linhas temáticas: 1. Estudos filosóficos, literários e teatrais. Os pré-socráticos, o existencialismo de Karl Jaspers, Homero, Eurípides e o coro, tragédias, dramas e comédias de Shakespeare, cantares de Ezra Pound, leituras de Nietzsche, Kafka, Kierkegaard; 2. Escritos sobre si (reflexões sobre o ato de escrever); 3. Anotações sobre o Teatro Simultâneo; 4. Embriões de procedimentos de forma/conteúdo/personagens/estrutura sobre o primeiro livro: “Lugar Público”⁸⁶; 5. Poemas e frases em tom de carta íntima; 6. Desdobramentos para o futuro (notas e *insights* que serão desenvolvidos em obras posteriores (literatura, cinema e espetáculos, entre 1965 e 1969); 8. Miscelâneas (coisas gerais, rabiscos, apontamentos indecifráveis); 9. Apontamentos e notas para possíveis dramaturgias e encenações.

Podemos considerar que uma das características do diário é a de que ele funciona como um brinquedo e, também, como uma caixa de ferramentas que guarda, armazena e embaralha imagens⁸⁷, um *puzzle*, um jogo de armar, como uma coleção de lembretes, notas, resumos, confidências, argumentos pessoais sobre assuntos gerais, *insights* cotidianos ou quase-cartas íntimas enviadas a si mesmo para futuras consultas e considerações. Em vários momentos, após períodos longos de reflexões sobre um tema específico, reaparecem frases em forma de lembretes isolados assumindo o tom íntimo e testemunhal das cartas. Carta e diário são duas formas de escrita de si.

A carta parece acentuar ainda o efeito da fragmentação do tempo e do eu, tão sensível no diário, pois a cada carta iniciada, é um novo diário do dia que surge, como que isolado de seu episódio anterior, assinalando para o epistológrafo a variabilidade de seu ser. [...] mas se carta e diário são escandidos por uma mesma medida existencial – o dia do eu – ambos convidam a uma relação diferente com o tempo. (DIAZ, 2014, p. 234)

O diário é uma escrita suja. Abriga um pensamento em trânsito capturado por uma escrita toda torta e quase ininteligível por conta da velocidade do registro. Uma caligrafia riscada, delimitada por um sistema de rabiscos, apagamentos, traços, xis, aos saltos como roedores, letras-ratos, numa multiplicidade caótica, esburacada. Numa combinação estonteante, sistemática e subterrânea que nos lembra o rizoma de Deleuze e Guattari:

⁸⁶ Agrippino pratica a escrita memorialista, ou “o diário da experiência criativa”, como diz Maurice Blanchot: “é tentador, para o escritor, manter um diário da obra que está escrevendo” (BLANCHOT, 2005, p. 276).

⁸⁷ “Um poeta contemporâneo disse que para cada homem existe uma imagem que faz o mundo inteiro desaparecer; para quantas pessoas essa imagem não surge de uma velha caixa de brinquedos?”. Sobre a analogia entre o diário, o brinquedo e o estágio da pesquisa, ver “Brinquedo e brincadeira, observações sobre uma obra monumental” *In* “Magia e técnica, arte e política” (BENJAMIN, 1987, p. 249-253).

Um tal sistema podia ser chamado rizoma. Um rizoma como caule subterrâneo distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bolbos, os tubérculos são rizomas. [...] O rizoma em si mesmo tem formas muito diversas, desde a extensão superficial ramificada em todos os sentidos até às concreções em bolbos e tubérculos. Quando os ratos deslizam uns sob os outros. Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, a erva daninha. Animal e planta, a grama e o pasto. (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 14-15)

Neste sentido, o tempo da escrita no diário de José Agrippino de Paula é rizomático, pois as anotações esparramam-se pelas linhas e páginas, que saltam de uma ideia à outra numa profusão obsessiva, rasas ou profundas, claras ou obscuras, obedecendo ao fluxo vertiginoso dos *insights* provenientes dos diversos temas em estudo, pelos desejos de a todo momento criar peças, montar espetáculos e escrever livros.

Ele inicia o seu manuscrito anotando no alto da primeira página, na primeira linha da folha pautada, o dia, o mês e o ano: “31 de março de 1964”. Abaixo da data inaugural, ele escreve: “A Fé filosófica”. – Karl Jasper⁸⁸. Define Jasper como sendo o “que envolve tudo”. O ser em si ou o ser que nós somos. O ser que nós somos é a nossa natureza”. E, continua suas anotações:

O ser que nos envolve pode ser o mundo em que nós estamos incluídos ou a transcendência do sujeito; ou seja, o que está além do sujeito. Existência. 1º A insuficiência e inadequação do homem ao mundo. 2º Tendência a unificar. 3º Reminiscência. 4º Consciência da imortalidade, no sentido de estar alojado no tempo. (PAULA, 1964, p. 1)

⁸⁸ Karl Jasper (1883-1969), filósofo e psiquiatra alemão. Criou a psicopatologia buscando as causas neuropatológicas dos principais tipos de psicose. Estabeleceu relações entre razão e existência. Para ele, a verdade é uma espécie de ambiente que envolve todo o conhecimento. A fé filosófica não é uma crença religiosa, mas é uma busca pela multiplicidade da verdade autêntica por meio de um exercício de raciocínio, de uma meditação que engloba o subjetivo e o objetivo. “A fé filosófica, ou a fé do homem que pensa, tem sempre a nota de que só é em aliança com o saber. Quer saber o que é suscetível de saber e se ver a si mesmo totalmente” (CARVALHO, 2017, p. 120-127).

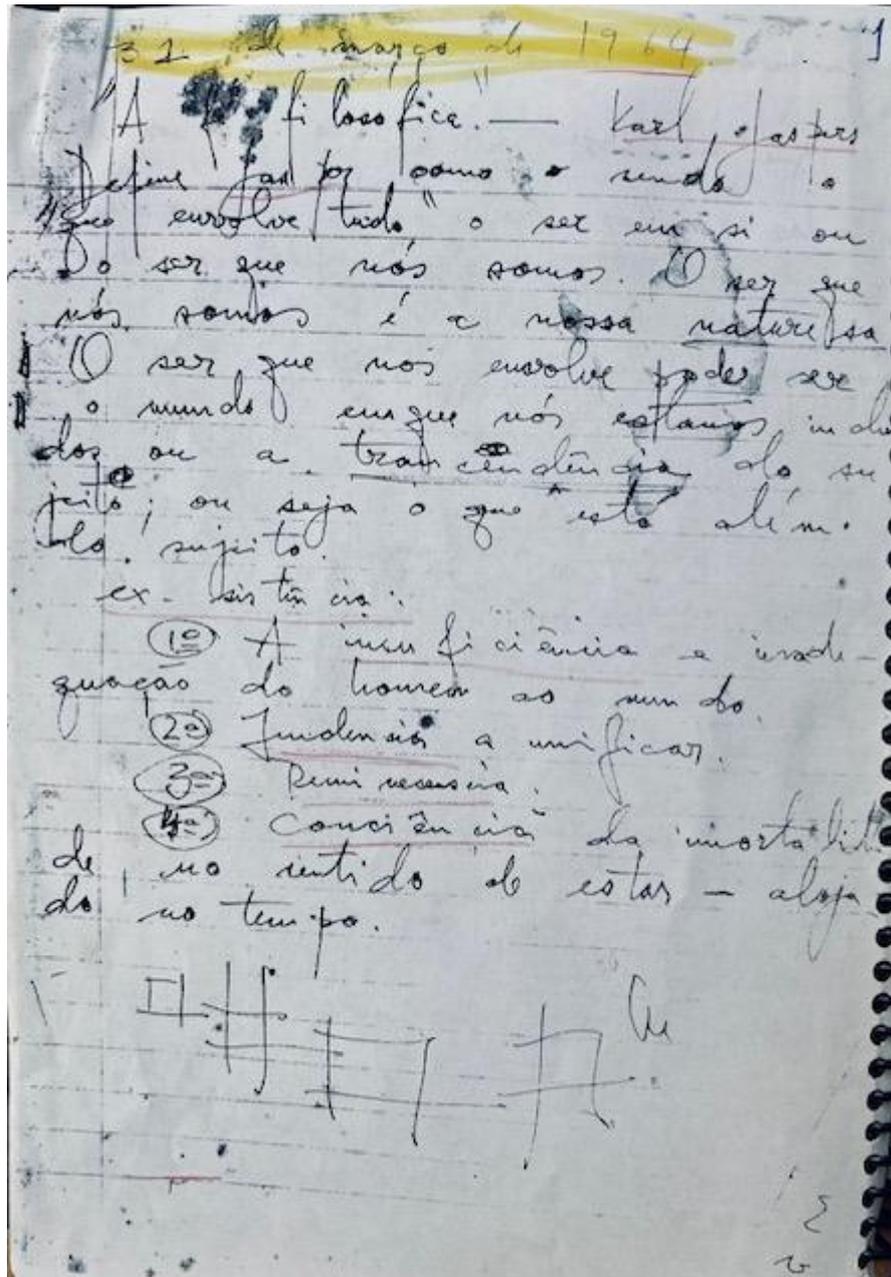


Figura 6: Fragmento, p.1/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

José Agrippino destaca o conceito de “englobante” de Jasper, que significa aquilo que envolve tudo, que se desdobra numa tensão entre o aqui e o além, entre a consciência intencional e a transcendência. O ser-em-situação é o ponto de apoio da existência, transcender a situação é a verdadeira existência. O fato de iniciar o seu diário com anotações sobre o pensamento de um dos expoentes dos “Existencialismos”⁸⁹, naquele dia fatídico e sombrio para a democracia brasileira, diz muito sobre as questões filosóficas que povoavam a cabeça de José

⁸⁹ Segundo a lista feita por Jacques Collette, na obra “O existencialismo” (2019, p. 17), destacando os seguintes filósofos/escritores: Kierkegaard (1813-1855), Karl Jasper (1883-1969), Gabriel Marcel (1889-1973), Martin Heidegger (1889-1976), Jean-Paul Sartre (1905-1980), Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), Albert Camus (1913-1960).

Agrippino de Paula. Não só Jasper, mas também Kierkegaard, Sartre, Nietzsche e outros filósofos figuram em suas anotações feitas no caderno de 64. Todo o “Diário” é perpassado por suas anotações sobre temas filosóficos. O diário contém os “resíduos de todas as coisas”, conforme escrito e desenhado na página 97:

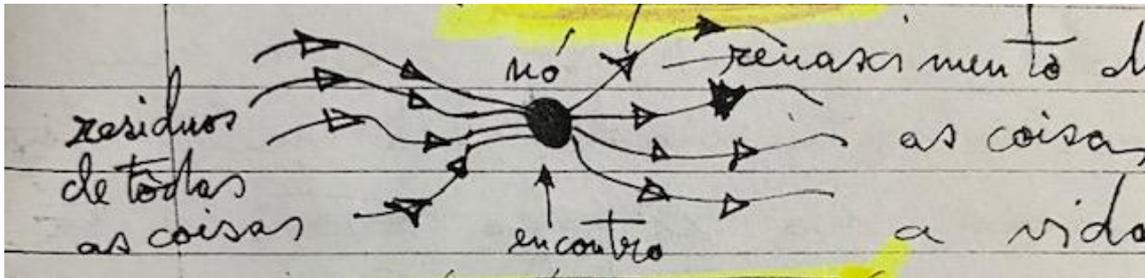


Figura 7: Fragmento, p.40/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

Sabemos que José Agrippino estudou os pré-socráticos no tempo em que foi aluno de filosofia de Anatol Rosenfeld, na USP (Universidade de São Paulo). Entre as linhas das páginas do caderno-diário de Zé Agrippino é possível perceber a filosofia da existência transbordando entre o absoluto e o relativo por meio de fragmentos de pensamentos, resumos de teorias, transposições de máximas de filósofos, meditações pessoais incompletas e enigmáticas sobre certas exigências éticas do ato de escrever.

Reproduzimos aqui, numa sequência de pequenas partes, o que escreveu José Agrippino de Paula, no dia 30 de junho de 1964, nas páginas 39 e 40, do seu diário inédito:

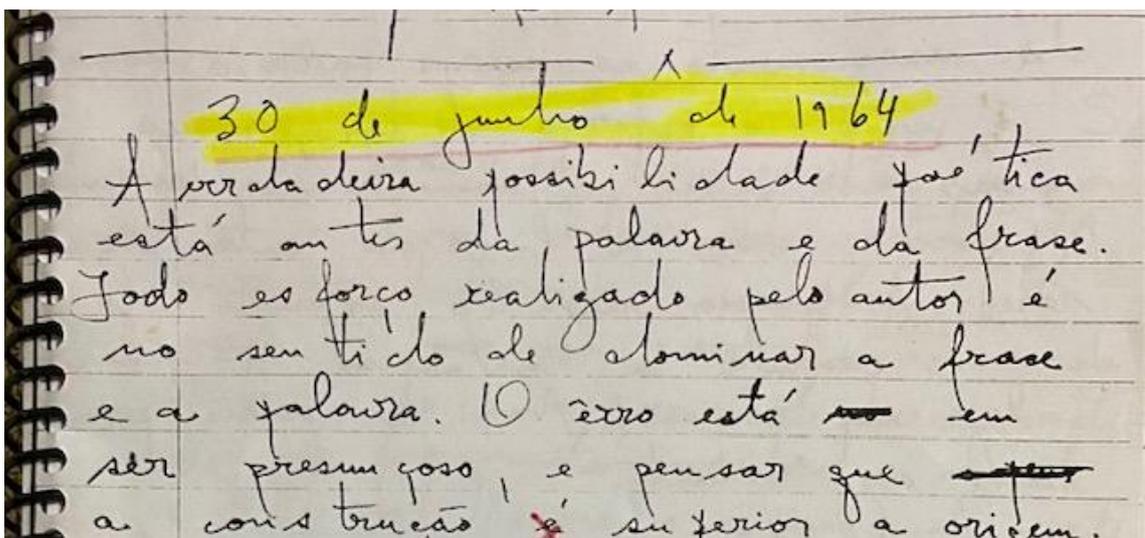


Figura 8: Fragmento, p.39/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

“A verdadeira possibilidade poética está antes da palavra e da frase. Todo esforço realizado pelo autor é no sentido de dominar a frase e a palavra. O erro está em ser presunçoso, e pensar que ~~a~~ a construção é superior a origem”.

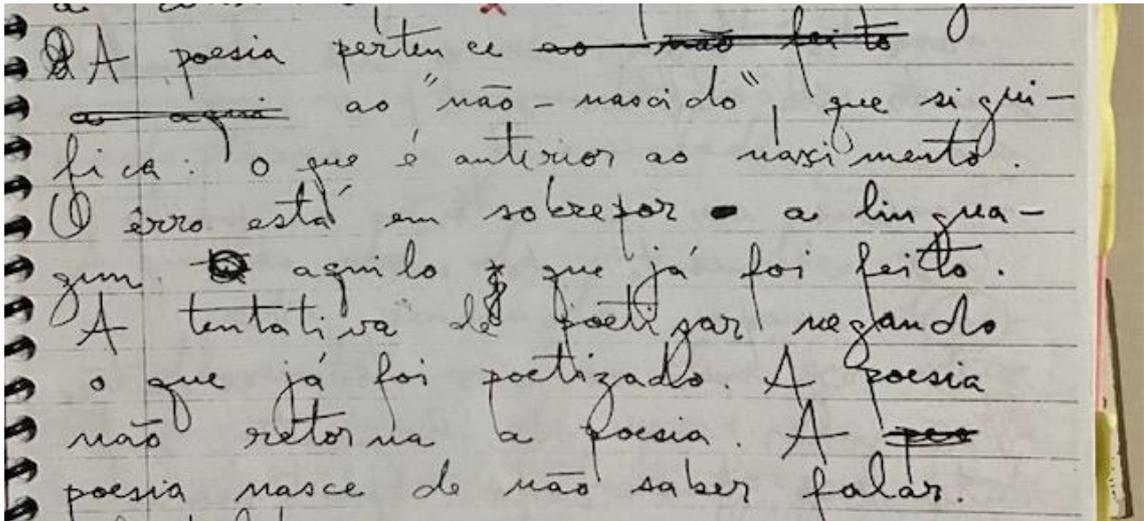


Figura 9: Fragmento, p.39/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

A poesia pertence ao "não-nascido", que significa: o que é exterior ao nascimento. O erro está em sobrepor a linguagem aquilo que já foi feito. A tentativa de poetizar negando o que já foi poetizado. A poesia não retorna a poesia. A poesia nasce de não saber falar.

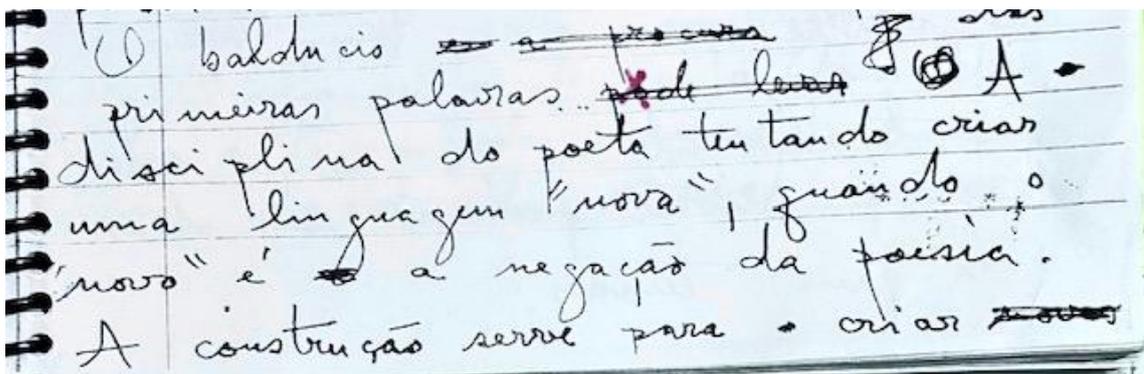


Figura 10: Fragmento, p.39/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

"O balbucio das primeiras palavras... A disciplina do poeta tentando criar uma linguagem 'nova', quando o 'novo' é a negação da poesia. A construção serve para criar"

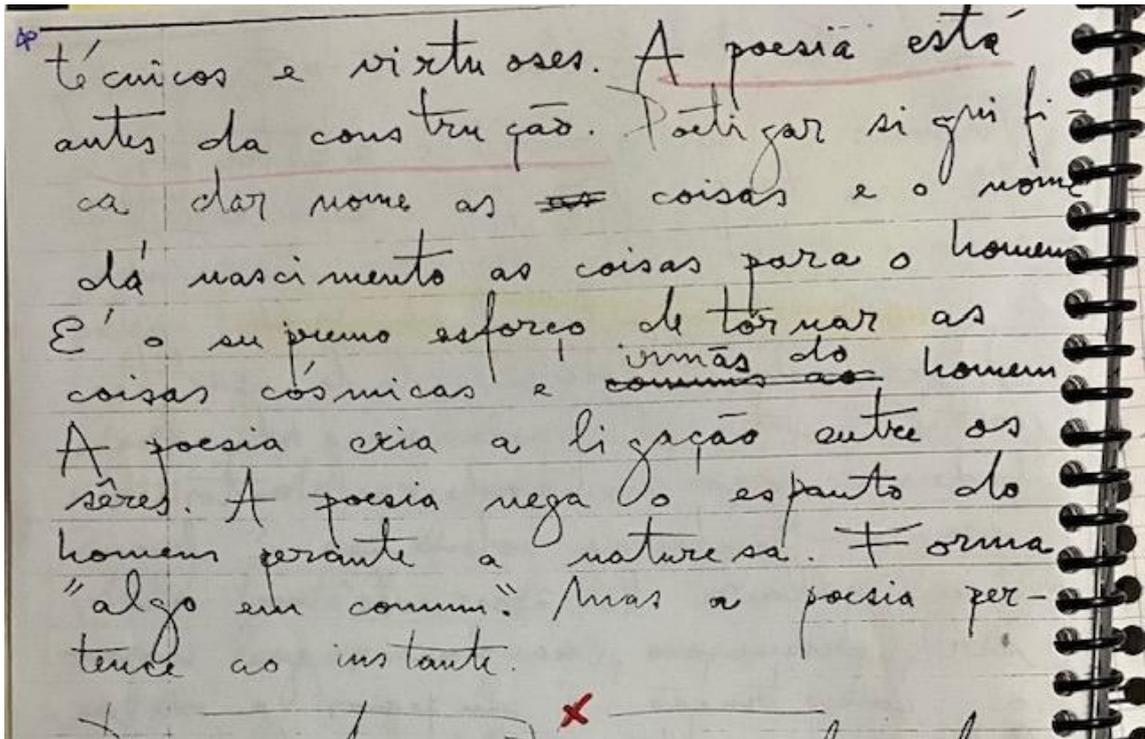


Figura 7: Fragmento, p.40/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

[...] técnicas e virtuosos. A poesia está antes da construção. Poetizar significa dar nomes as coisas e o nome dá nascimento as coisas para o homem. É o supremo esforço de tornar as coisas cósmicas e irmãs do homem. A poesia cria a ligação entre os seres. A poesia nega o espanto do homem perante a natureza. Forma "algo em comum". Mas a poesia pertence ao instante.

Todo o processo de *insight*, de iluminação, de instante, de embriaguez ou pulsão de criação que antecede ao ato de construção da escrita poética é descrito e organizado por José Agrippino sob a forma de anotações diárias no seu caderno de trabalho e pesquisa, revelando um pensamento sobre o gesto estético da poesia que encontra semelhança (em muitos aspectos/noções) com o pensamento de Nietzsche. De fato, Nietzsche em “*Ecce Homo: de como a gente se torna o que a gente é*”, na parte dedicada a Zarathustra, escreve sobre o que os poetas chamam de “inspiração” e vai destilando suas ideias sobre o tema:

O conceito de revelação, no sentido de que, de repente, com uma seriedade e uma fineza indizíveis, algo se torna **visível**, audível, algo que é capaz de sacudir e modificar uma pessoa no mais profundo do seu ser, descrê de maneira simples a situação. A gente ouve, a gente não procura; a gente toma, a gente não pergunta quem está dando; como se fosse um raio, um pensamento vem à luz, por necessidade, em uma forma sem hesitações – eu jamais tive uma escolha. (NIETZSCHE, 2019, p. 115, grifo do autor)

Cito outro exemplo, logo no início do Diário, nas páginas 17 e 18:

O projeto é o jogo. No sentido que o indivíduo arrisca a extensão de tempo que ele dispõe, e neste risco a probabilidade de acertar é infinitamente pequena. O conhecimento inclui o risco, ou pretende excluir o risco. A escolha do projeto é a

eliminação da dúvida por exclusão dos outros infinitos projetos. O conhecimento pode ser a eliminação gradativa da dúvida, ou a eliminação definitiva da dúvida. Tanto o conhecimento como o projeto se dividem em etapas, etapas pertencentes ao indivíduo. O projeto se faz e se refaz cada dia. O conhecimento retoma o princípio e o fim, cada dia. Analisando a etapa posterior a verdade. Postulado: o ser é conhecido. O indivíduo pertence ao ser como (padecer) o ser, e como dialogar com o ser. O seu projeto foi eliminado: o projeto do ser é soberano. A possibilidade do projeto, que pertence ao arriscar, coincide com o ser, ou seja, padecer a atuação do ser é dependente de algum conhecimento anterior. Que conhecimento? De si mesmo? O projeto ou é uma loucura, ou é posterior ao conhecimento. (PAULA, 1964, p. 17-18)

Voltemos ao filósofo dinamizador, Nietzsche, que, em “A Gaia Ciência”, diz no final do aforismo 354: “[...] não dispomos de órgão para o conhecimento, para a verdade: nós sabemos (ou pelo menos, acreditamos saber, nós nos figuramos) até o ponto em que acreditamos ser útil ao rebanho humano, à espécie” (NIETZSCHE, 1981, p. 243).

São muitos os paralelos encontrados entre as anotações do diário de Zé Agrippino e as reflexões aforismáticas de Friedrich Nietzsche.

2.7 O TRABALHO DA ESCRITA: ÓCIO, JOGO E LOUCURA

Ao se perguntar sobre o que fazer com o seu tempo, tendo que escolher entre escrever e resolver seu problema econômico, ele se vê numa encruzilhada. No dia 21 de agosto de 1964, Agrippino anota o seguinte:

Continuo perguntando se devo ou não trabalhar. Eu continuo respondendo que não devo trabalhar. Eu posso resolver o problema econômico sem que seja preciso optar pelo trabalho. O fato de eu permanecer entregue à literatura me coloca frente a frente com a minha real possibilidade. Se eu me dedicasse a um trabalho, isto poderia servir para eu me extraviar aplicando o seguinte artifício: “Bem... agora eu posso descansar. Eu já trabalhei, cumpri com as minhas obrigações”. Eu prefiro permanecer ocioso que pelo menos este estado de ócio me provoca pânico quanto uma não realização literária. O descanso que existe é somente uma preparação, ou talvez um estado de tensão mais rígido. Enquanto eu estou ativo a relatividade do meu trabalho me distribui entre os problemas do mundo, enquanto que permanecendo ocioso, permaneço mudo, solitário e solto. (PAULA, 1964, p. 92-93)⁹⁰

O que nos interessa observar é o aturdimento de Agrippino diante de um impasse, de um momento de escolha não sobre o que está acontecendo, mas sobre como atravessar o presente, afinal são cinco meses sob a onda cinzenta que se abateu sobre a realidade social do país com a brutalidade do Golpe Militar.

⁹⁰ Também publicado na Revista *K'NA* (LOSNAK, 1989, p. 48).

21/8/64
 Continuo perguntando se devo ou não
 trabalhar. Eu continuo a responder que
 não devo trabalhar. Eu posso resolver o
 problema econômico sem ~~preciso~~ que seja
 preciso ~~optar pelo~~ trabalho. O fato
 de eu permanecer entre que a ~~liberdade~~
 liberdade me coloca ~~em~~ frente a
 frente ~~so~~ com a minha real possi-
 bilidade. Se eu me dedicasse a um
 trabalho, isto poderia ~~so~~ servir para eu
 me estraviar aplicando o seguinte arti-
 fício: Bem... agora eu ~~posso~~ posso
 descansar. Eu já trabalhei, cumpro
 com as minhas obrigações! ~~Sidnei~~

Figura 8: Fragmento, p.97/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

Para Agrippino, a angústia de ter que “resolver o problema econômico sem que seja preciso optar pelo trabalho” o colocava diante da necessidade de criar um refúgio, uma linha de fuga contra a adesão ao modo tradicional de empregar seu tempo em trabalho alheio. O trabalho, ainda que, intelectual ou artístico, seja de figuração em peça ou filme, ou de adaptação de romances ou peças para TV, ou seja lá o que for que tirasse o seu foco da produção absoluta de escritas pessoais, não era uma saída desejável. Ele luta para manter suas forças criativas em torno do seu foco, “a intenção ou o desejo de escrever algo será o ponto de partida que estabelecerá a constituição da memória da escritura, nem sempre sob o controle do escritor” (WILLEMART, 2019, p. 19). Cada artista, em diversas épocas distintas, faz do diário um arquivo de inquietações, transformando seus cadernos em documentos de pensamento em estado bruto, conforme Agrippino diz em uma entrevista:

Um livro de duzentas páginas exige mais ou menos duas mil páginas de manuscritos. Demora um tempo para escrever um romance, um ano ou dois. A quantidade de manuscritos é muito grande. Eu procuro sempre manter uma regularidade escrevendo trechos pelo menos 15

minutos ou 30 minutos por dia, então vou acumulando material de texto para um romance que eu irei publicar no futuro. Escrevendo alguma coisa pretendendo depois ordenar esses manuscritos formando uma história. (PAULA, 2005)

Anteriormente, quase quatro décadas antes, em 1966, respondendo a um “inquérito” sobre o romance urbano realizado por João Antônio para a *Revista Civilização Brasileira*, ele já havia dito: “Não trabalho, sou arquiteto sem profissão, não tenho programa de sequência sobre a minha vida. [...] Escrevo sem conceber, sem tempo real, não sei datilografar e tanto faz começar pela última como pela primeira página” (PAULA, 1966, p. 220).

Então, para Agrippino, o trabalho alienado (aluguel do seu tempo livre) deve ocupar apenas mais o lugar de uma específica necessidade econômica de sobrevivência e menos o lugar de uma realização pessoal, pois, para Agrippino, a produção é o que ele efetivamente faz e não o que lhe é roubado pelo modo de produção capitalista. Para Agrippino, trata-se de não desperdiçar um recurso tão escasso como o tempo com uma atividade alienada como o trabalho remunerado. Ele resolve, então, acionar os dispositivos de combate: o ócio e a escrita, uma dupla fonte de energia sempre em alternância. O combate entre o ócio e o trabalho – trabalho que significa a negação do tempo livre, ou seja, negócio – tem ocupado as mentes de ilustres pensadores ao longo dos últimos séculos⁹¹. A arte do ócio exige indolência, astúcia, ginga e malemolência para manter o corpo em jogo, na fruição do tempo livre, operando num circuito de forças geradoras de outra produtividade que “consiste em obter a máxima quantidade de ideias no menor tempo possível” (DE MASI, 2001, p. 13). Tempo livre para pensar criativamente, deslocando as forças da produção de bens materiais para a produção de bens imateriais, para a produção de ideias. Estamos diante de uma encruzilhada que leva a uma multiplicidade de possibilidades de “modos de existência”, ou seja, “múltiplos feixes de experiência ou de sentires [...] maneiras de ser diversas, [...] múltiplas perspectivas e uma pluralidade de mundos” (PELBART, 2013, p. 391). José Agrippino acompanhava com interesse as transformações dos costumes na sociedade contemporânea. Ao mesmo tempo, desconfiava da sociedade consumista, vendo-a como um obstáculo bélico e capitalista no caminho do desenvolvimento de políticas libertárias⁹². Suas leituras iniciais incluíam o marxismo e o

⁹¹ Um deles é Paul Lafargue – casado com Laura Marx, filha de Karl Marx, autor de “*O Capital*” –, que escreveu em 1880, na prisão, um precioso folheto com o título “*O Direito ao Ócio*”, defendendo com paixão que o direito ao ócio era a única forma de equilíbrio existencial, em contraponto aos adoradores do direito ao trabalho. “[...] Em vez de reagir contra esta aberração mental, os padres, os economistas e os moralistas preferem sacros santificar o trabalho” (LAFARGUE in MASI, 2001, p. 143). Ao que veio a se juntar nessa querela entre ociosos e laboriosos o livro “*Elogio ao Ócio*”, de Bertrand Russel, publicado em 1935, onde o autor sustenta que o ócio é produto da educação e da civilização, tão útil e importante quanto o trabalho. “Eu acho que se trabalha demais no mundo de hoje, que a crença nas virtudes do trabalho produz males sem conta” (RUSSEL in MASI, 2001, p. 49).

⁹² Sua percepção da realidade econômico-política do país antecipa o que seria colocado décadas depois pelo “*Manifesto contra o trabalho*” publicado pelo Grupo Krisis: “Um cadáver domina a sociedade: o cadáver do

existencialismo, o que colaborou para a compreensão do jogo de ambiguidades, de atração e repulsa, entre as forças do capital e do trabalho, entendendo, sobretudo, esse jogo como a centralidade perversa e catastrófica da natureza devastadora do desenvolvimento capitalista brutal em um país periférico⁹³.

Neste sentido, arrisco dizer que mesmo não tendo encontrado entre os estudos de Agrippino referências aos antropólogos, considerando o amplo campo de interesses demonstrado por ele em diversas ocasiões em que deu entrevistas e, sobretudo, nas anotações de estudos específicos em diversas áreas como Literatura, Dramaturgia e Filosofia, percebemos certas aproximações com saberes como etnologia, religiões, mitologias, culturas primitivas e sagradas. Estas aproximações refletem suas posturas frente a temas decisivos como, por exemplo, a tensão entre o capital e o trabalho e o esmagamento do indivíduo com o surgimento da indústria cultural e a expansão da sociedade de consumo.

2.8 PARTE 2: MITOLOGIAS COTIDIANAS

Celso Favaretto concorda com o físico e crítico de arte Mário Schenberg que na apresentação da primeira edição de *PanAmérica disse que* era uma “epopeia contemporânea do império americano” e que “o livro tematiza mitologias da cultura industrial” (FAVARETTO, 2001). Na época do lançamento do romance, Agrippino em entrevista situa a crítica sobre seu propósito autoral. “Eu não narro em ‘Panamérica’ o ‘modo de vida’ do homem brasileiro, mas a consciência mitológica geral do homem brasileiro, americano, francês, cubano” (PAULA, 1967, p. 11). Agrippino pegou com entusiasmo e convicção a onda dos novos mitos surgidos com a cultura de massa, percebendo o mito como uma fala, conforme diz Roland Barthes:

Naturalmente, não é uma fala qualquer [...]. Mas o que se deve estabelecer solidamente desde o início é que o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito, ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma. [...] já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. [...] Logo, tudo pode ser mito? Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo. Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode

trabalho”. [...] “O trabalho é realmente, como sempre se diz, a condição natural para a existência humana?” (KRISIS, 2003).

⁹³ Se Agrippino não leu, pelo menos intuiu o que Pierre Clastres, em “Sociedade contra o Estado”, seu clássico da antropologia política, apontou argutamente, e aqui sua denúncia funciona como uma lanterna oportuna para nos guiar nesta floresta de possibilidades: “Dois axiomas, com efeito, parecem guiar a marcha da civilização ocidental, desde a sua aurora: o primeiro estabelece que a verdadeira sociedade se desenvolve sob a sombra protetora do Estado; a segunda enuncia um imperativo categórico: é necessário trabalhar. Os índios, efetivamente, só dedicavam pouco tempo àquilo a que damos o nome de trabalho. E apesar disso não morriam de fome. [...] Uma economia de subsistência é, pois, compatível com uma considerável limitação do tempo dedicado às atividades produtivas” (CLASTRES, 2013, p. 205-206).

impedir-nos de falar das coisas. (BARTHES, 2001, p. 131)

Atento para a proliferante mitologia da vida cotidiana, José Agrippino, de olho no sistema de comunicação surgido no bojo da industrialização da cultura, anota no seu diário:

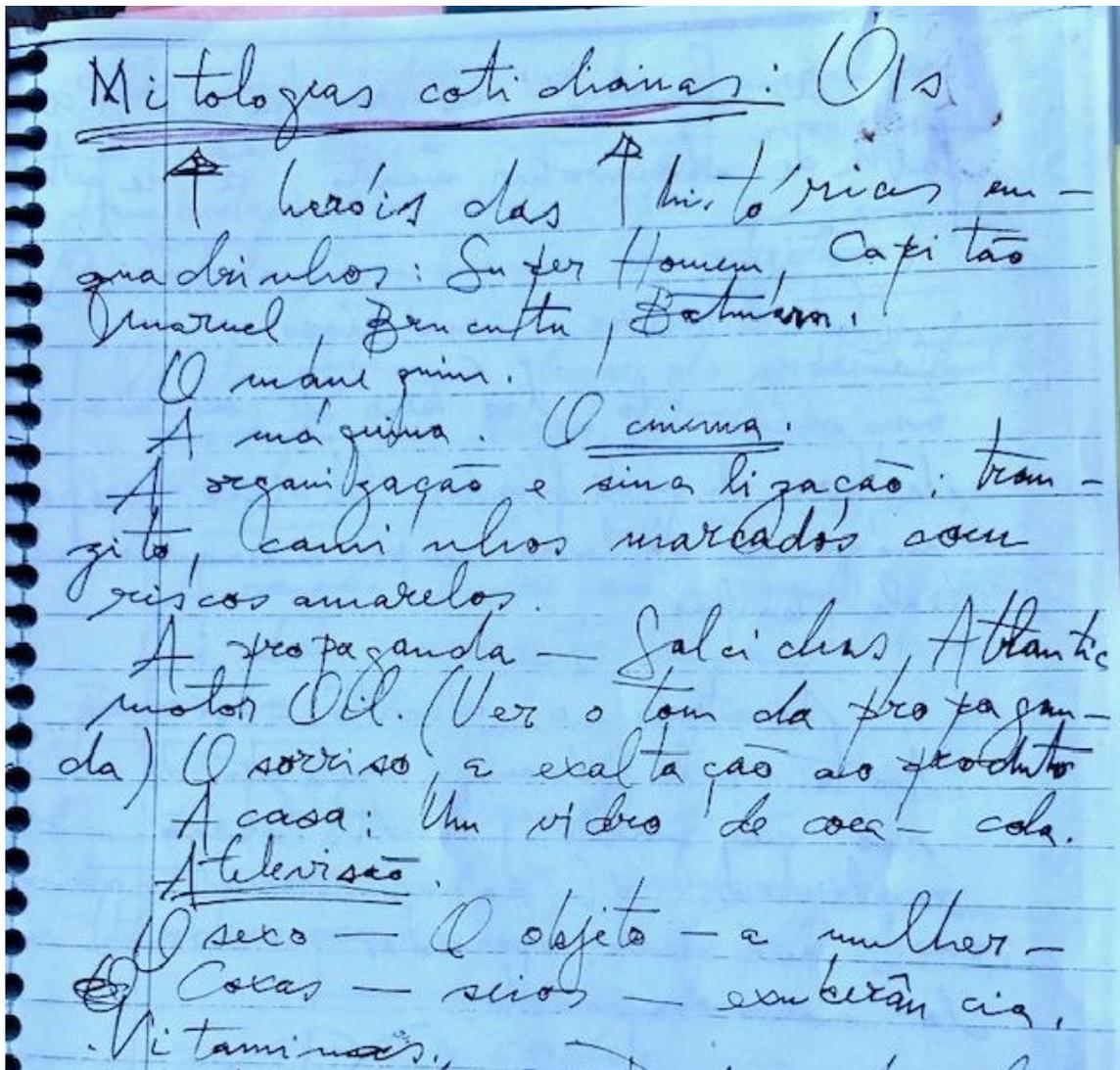


Figura 9: Fragmento, p. 92/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

Mitologias cotidianas. Os heróis das histórias em quadrinhos: Super-Homem, Capitão Marvel, Brucutu, Batman. O manequim. A máquina. O cinema. A organização e sinalização: trânsito, caminhos marcados com riscos amarelos; A propaganda - Salsichas, Atlantic Motor Oil (Ver o tom da propaganda). O sorriso, a exaltação ao produto; A casa: um vidro de coca-cola; A televisão: o sexo - o objeto - a mulher - coxas - seios - exuberância; Vitaminas. O banheiro. Papai Noel. Misturar a constatação, a subjetividade criadora e a reflexão sobre a "feição da época. O objeto - o instrumento. A frieza na construção, a falta de desenvolvimento, a repetição. O letreiro luminoso. O culto dos bens de consumo. Geladeira, liquidificador, televisão, aspirador, máquina de lavar, roupa, enceradeira, vitrola, telefone. [...] O desmedido: a inflação dos objetos. Os elementos em lugar do experimental. A inscrição no lugar da descrição. O grotesco. (PAULA, 1964, p. 79-81)

José Agrippino estava atento aos mitos que emergiam com a sociedade de consumo

nos anos 60/70. Ficou interessado imediatamente pela cultura *pop* e, tendo lido ou não “Mitologias” de Barthes, percebeu logo as suas formas de representações: “o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isto pode servir de suporte à fala mítica” (BARTHES, 2001, p. 132).

Em *PanAmérica* é abundante a menção à iconografia *pop* posta em circulação para o consumo no mercado cultural por meio de um bombardeio publicitário de repertórios variados de símbolos, ícones, heróis e mitos. Isso atraiu Agrippino para a manipulação de temas pouco “nobres” e que geralmente eram rejeitados pelos artistas engajados da esquerda convencional. Aliás, talvez por isso mesmo é que Agrippino não perdia a oportunidade de, quando numa roda de intelectuais e artistas, fustigar os bem pensantes com tiradas provocativas. Estou considerando o que disse Caetano sobre isso:

Zé Agrippino opunha os ícones da cultura de massas americana aos intelectos das nossas rodas boêmias. Mas adivinhava-se por trás de sua iconoclastia uma valorização da literatura de língua alemã (sobretudo Kafka e Musil, mas acho que cheguei a ouvira falar de Hölderlin e, sem dúvida, Heidegger e Nietzsche) e de língua inglesa (Joyce, e Melville e Swift, mas também Kerouac e Ginsberg e os beats). Ele me impressionou, por exemplo, ao alardear que preferia de longe os filmes de *007* a *Jules et Jim*, o delicado filme de Truffaut que era muito amado pelas plateias universitárias. (VELOSO, 1997, p. 108)

Suas preferências por personagens fetiches do cinema, sexo, carros, objetos de plástico, refrigerantes, alimentos, produtos comerciais, embalagens, supermercados e outros lances da arte e da cultura *pop* proliferavam no seu segundo romance:

Eu deitei novamente Marilyn Monroe e nós nos encolhemos um junto do outro. Ela sentia dificuldade em se movimentar e eu não atingia o orgasmo. Eu me levantei do canto da porta e percebi que nós estávamos no supermercado. As longas filas de latarias, sabonetes, óleos, salsichas, ovos, sabão em pó formando pilhas sobre as prateleiras, e homens e mulheres percorrendo as alamedas entre as prateleiras e recolhendo as mercadorias e colocando-as no carrinho. (PAULA, 1988a, p. 69)

Evelina Hoisel observa que os recursos plásticos e esculturais, utilizados por Claes Oldenburg, como o de “mudar a escala natural dos objetos para dimensões gigantes: calças, ventiladores, sanduíches” (HOISEL, 1980, p. 140), são analogamente usados por Agrippino para apresentar os personagens como gigantes, “a maneira como o narrador descreve determinadas cenas sexuais com Marilyn sugerem os grandes ‘Nus Americanos’ de Tom Wesslman” (HOISEL, 1980, p. 140). José Agrippino lança mão de procedimentos de várias linguagens, apreendidas, capturadas e mixadas do cinema, da *performance*, da *pop art*, da contracultura, dos quadrinhos, das guerrilhas urbanas e dos protestos juvenis que culminaram no mítico maio de 68 com a célebre frase anônima “*A imaginação no poder*”, inscrita nos muros das cidades do mundo. Sobre a questão é oportuno lembrar o que observa Silviano Santiago na

apresentação de “*Supercaos*”, de Evelina Hoisel:

A imaginação no poder acaba por ficcionalizar a história, deixando com que o homem trabalhe a realidade com os próprios fantasmas do seu inconsciente. Tanto o *mythos* quanto o *ethos* adolescente do brasileiro que cresceu durante e depois da Segunda Grande Guerra se encontra invadido pelos super-heróis da cultura de massa. O processo de mitificação da história e de ficcionalização do acontecimento cotidiano arrebatou *Panamérica*, de José Agrippino de Paula, propiciando um campo fértil para a análise do período [...]. Ora, tanto a mitificação quanto a ficcionalização da história e do acontecimento acabam, em última instância, por uma *estetização* do político. (SANTIAGO, 1980, p. 10-11)

Nesta galeria de personagens mitológicas de massa, Agrippino tem apreço especial pelos heróis das HQs, dos gibis da Marvel, e nisto corrobora com Umberto Eco que, ao analisar a questão em “*A estrutura do mito e civilização do romance*”, diz:

A personagem mitológica da estória em quadrinhos encontra-se, pois, nesta singular situação: ela tem que ser um arquétipo, a soma de determinadas aspirações coletivas, e, portanto, deve, necessariamente, imobilizar-se numa fixidez emblemática que a torne facilmente reconhecível (e é o que acontece com a figura do Superman). (ECO, 1970, p. 251)

Logo após a publicação de “*Panamérica*”, José Agrippino ficou empolgado com a possibilidade de transpor o romance para o universo das histórias em quadrinhos, conforme descreve Vinícius Galera de Arruda na sua pesquisa de mestrado⁹⁴ após ter entrevistado o artista plástico que havia feito a capa do romance:

Depois da publicação da epopeia, como que confirmando a vocação pop do romance, o escritor trabalhou em uma adaptação do livro para os quadrinhos. Esse trabalho, intitulado talvez provisoriamente de “O cego”, seria ilustrado por Antônio Dias. De acordo com o artista plástico, Agrippino lhe entregou um roteiro sobre o qual ele começou a fazer os desenhos, mas o trabalho não foi concluído. Hoje, Dias guarda os originais de “O cego” em seu ateliê de Milão, na Itália, e parte dos desenhos feitos a partir do roteiro integra a coleção de inacabados do crítico e historiador de arte suíço Harald Szeemann. (ARRUDA, 2016, p. 106)

José Agrippino de Paula compreendeu que a aceleração da industrialização cultural era fruto da artimanha do capitalismo tardio entrando em sintonia com o jogo político da ditadura militar. Percebeu que era possível uma “infiltração na indústria cultural” (BLISSETT, 2001, p. 41), viu que havia múltiplas faces apresentadas por essa mitologia do caos e vislumbrou as brechas brilhantes que contribuíam para o agenciamento de uma “guerrilha psíquica⁹⁵”, ou seja, praticar a guerrilha midiática, “agir dentro do sistema dos meios de comunicação de massa,

⁹⁴ ARRUDA, Vinícius Galera de. “Fora do lugar – a ficção de José Agrippino de Paula”. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2016.

⁹⁵ Alusão ao título homônimo do livro de Luther Blissett, onde a guerrilha midiática é tratada como um braço armado comunicacional da ampla ação de guerrilha cultural: “A guerrilha midiática não é somente uma maneira de se apropriar novamente da informação, no sentido de roubar espaço ao sistema midiático ‘oficial’, ou demonstrar a deformação das notícias por ele exercida” (BLISSETT, 2001, p. 28).

lutando com suas próprias armas” (BLISSETT, 2001, p. 27). No Brasil, o fenômeno do consumo de massa foi agenciado e potencializado pela ditadura militar que, ao dar o golpe em 1964, iniciou o processo de industrialização da Cultura Brasileira, conforme Renato Ortiz relata em seu *“A Moderna Tradição Brasileira”*:

Certamente os militares não inventam o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital; o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o “capitalismo tardio”. Em termos culturais essa reorganização econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais. (ORTIZ, 1991, p. 114)

2.9 FRAGMENTOS DO DIÁRIO Nº1: CONTRADIÇÃO, CONTRASTE E CONTRAPONTO

No dia 28 de julho de 1964, nas páginas 34 e 35 do diário de 1964, José Agrippino de Paula estabelece os parâmetros que deseja seguir como ética para a sua prática de escrita e anota o seguinte:

A literatura que eu escrevo não deve “expor assunto”. Expor no sentido que ela gira em torno de um tema central; o que poderia ser um pessimismo ligado às escolas europeias. Eu deveria fugir sempre da exposição de um tema, ou de uma visão de mundo. A coerência de um lado poderia me levar a uma unidade de construção do que escrevo, mas ao mesmo tempo tornaria estéril o que eu escrevo. Eu devo ter uma série de formas de ver o mundo mais ou menos estabilizadas, mas a reflexão em torno do dia, que é sempre novo, deve acrescentar a contradição e o contraste. Sem estes dois elementos eu não deveria prosseguir: a contradição e o contraste. A exposição de um sistema fechado pode não só esterilizar o que eu escrevo, como esterilizar a mim mesmo. O perigo maior está em que eu me deixe levar pela coerência do sistema, e pela disciplina europeia de estudo. A disciplina deve conter o caótico. Nada além disto. A adoção de um sistema para ver o mundo significaria para mim uma eleição definitiva de uma posição ética, ou seja, exprimir a “redução” feita na visão de mundo com uma “redução” na própria existência do autor. (PAULA, 1964, p. 35-36)

José Agrippino desenvolve sua reflexão sobre a questão de manter o sistema autoral da escrita em aberto, sem julgamento ou visão de mundo que subjuguem a escrita a uma circunstância de formato estéril. Para Agrippino, a coerência em literatura (em arte), ou seja, a apresentação de lógica e harmonia entre as partes, é estéril. E a esterilidade literária é a incapacidade de produção de contrastes, de diferenças, de paradoxos. Ele deseja implodir as referências expositivas de tempo, lugar e sujeito, e por isso, imagino, põe entre aspas a palavra “redução”. Giorgio Agamben chama a atenção sobre o uso das aspas pelos escritores: “Pôr uma palavra entre aspas, sugere que essa preferência deve ter razões que são tudo menos superficiais” (AGAMBEN, 2016, p. 99). No dicionário básico de filosofia lemos que “[...] a redução é uma tentativa de explicar uma realidade mais complexa em termos de uma mais

simples, [...]” (JAPIASSÚ, 1996, p. 231). A “redução” implica optar pela unidade em detrimento da multiplicidade. A unidade é um movimento de garantia de coerência, enquanto a multiplicidade engendra a contradição. “O termo colocado entre aspas é deixado em suspenso na sua história, é pesado – ou seja, pelo menos de forma elementar, pensado” (AGAMBEN, 2016, p. 100). Percebemos que José Agrippino está preocupado em não esterilizar a sua escrita ficcional, que é, em última análise, uma manifestação da sua própria existência, como ele mesmo frisa “da própria existência do autor” (PAULA, 1964, p. 35). Esta “existência do autor” afirmada por ele não é a defesa de um criador reivindicando a “originalidade”, pois “a busca de originalidade é uma atitude reativa, que permanece presa ao referencial de um modelo” (ROCHA, 2007, p. 300).

O que José Agrippino quer é tomar distância dos modelos instituídos, sejam nacionais ou internacionais, quer evitar a influência da literatura europeia com seus sistemas fechados e centrados em coerências temáticas. Quer fugir do estabelecimento de uma ideia central, de uma ética da coerência, de um centro que atraia todas as ações, de linhas que convirjam para um eixo. Por outro lado, a afirmação “existência do autor” poderia ser lida como algo análogo a uma “singularidade”, conforme explica a professora de filosofia Silvia Pimenta Velloso Rocha: “Dito de outro modo, a originalidade é aquilo que me distingue dos outros; a singularidade é aquilo que me difere de mim mesmo” (ROCHA, 2007, p. 300).

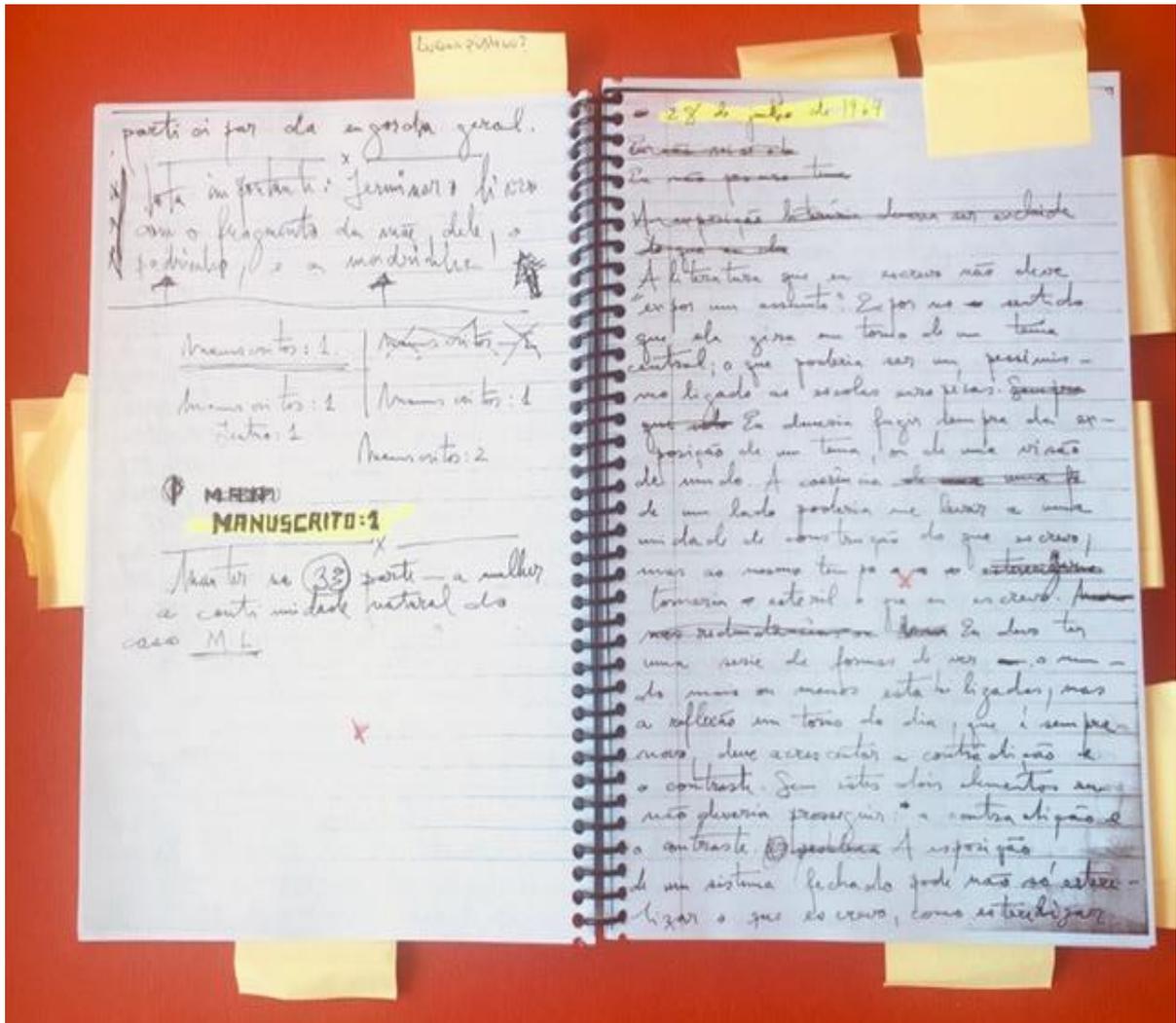


Figura 10: Fragmento, p.34/35Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

Então, o caminho de Agrippino é outro; ele faz um deslocamento em busca de uma diferença, de um relâmpago, de um desequilíbrio, de um certo estilo, no sentido posto por Deleuze: “Há estilo quando as palavras produzem um clarão que vai de umas às outras, mesmo que muito afastadas” (DELEUZE, 1992, p. 176). Ele prefere um outro modo de desorganização, blocos sem pontuação, prefere que sua escrita seja caótica e que revele contrastes e contradições, prefere o instinto e a multiplicidade. Seu diagrama de escrita considera um vaivém entre coerência e incoerência, um jogo entre os termos: contradições + contrastes = caos e simultaneidade. Investe na proliferação de contrapontos e na criação de eixos que atraem e distribuem frases, motes, batidas e ritmos, e aqui cito o que a poeta Anita Costa Malufe diz sobre o “estilo” em Deleuze e que se presta ao que infiro sobre a escrita de Agrippino: “São pequenos eixos provisórios, em torno dos quais os elementos do texto vão se ajustando, vão criando um certo movimento entre a atração e a repulsa, o conter e o expandir” (MALUFE, 2010, p. 44). Logo nas páginas iniciais do diário, Agrippino aponta uma série de modificações

que deseja implementar na escrita do seu primeiro romance. No final da página 36, ele risca um travessão, um “x” e outro travessão, e continua:

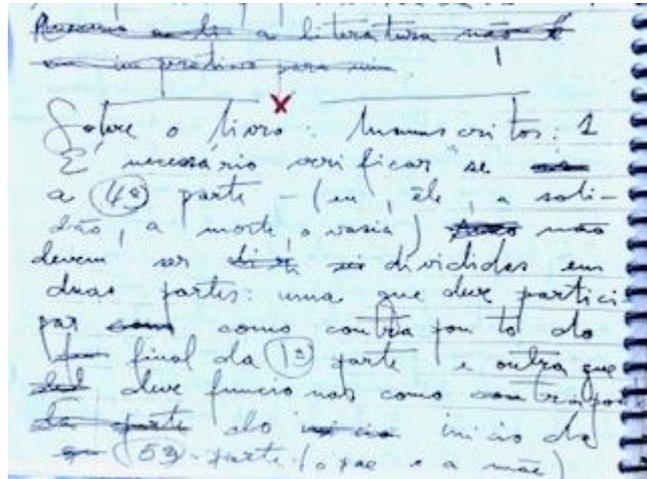


Figura 11: Fragmento, p.36/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

Sobre o livro: manuscrito: 1. É necessário verificar se a 4ª parte – (eu, ele, a solidão, a morte, o vazio) não devem ser divididas em duas partes: uma que deve participar como contraponto do final da 1ª parte e outra que deve funcionar como contraponto do início da 5ª parte (o pai e a mãe). (PAULA, 1964, p. 36)

Em seguida, passa para a página 37 continuando o raciocínio sobre a necessidade dos “contrapontos”, noção que percebemos ser muito cara ao autor e que se tornará junto com a noção de simultaneidade as chaves do seu sistema de escrita para a obtenção de um leque de contrastes na narrativa: “Eu tenho a impressão que a 4ª parte não funciona como um todo; a principal qualidade talvez esteja no efeito de contrastes com as outras partes: 1º. Os amigos – fragmentos visuais; 2º. A mulher – sexo; 3º. O social – fragmentos de ficção; 4º. O pai e a mãe” (PAULA, 1964, p. 37).

Passa para outra linha e continua: “Quanto a antiga 4ª parte: eu devo dividi-la em duas: Uma que fala sobre a morte que deve entrar como contraponto do final da 1ª parte; e outra que não fale da morte. Isto é necessário para não se criar uma redundância com a morte do pai” (PAULA, 1964, p. 37).

Na linha seguinte, ele marca um travessão, um “x”, outro travessão e um risco ondulado em cima da marca delimitadora de fronteiras entre os blocos de escritos, parecendo indicar um respiro ou um raciocínio demorado e giratório sobre o que foi escrito anteriormente, e inicia uma observação estratégica: “Estes fragmentos não devem entrar como contraste tanto na 2ª parte (a mulher) como na 3ª o social e ficção narrativa. A volta aos fragmentos sobre mim mesmo deve ser feita sob a forma de refrão. No início estes” (PAULA, 1964, p. 37).

Ele continua o raciocínio na página 38: “fragmentos são separados por um espaço

em branco e no refrão estes fragmentos (em outra ordem) fazem parte dos parágrafos sem os espaços em branco” (PAULA, 1964, p. 38). Então, outra vez, vem a delimitação de blocos com o “x” entre dois travessões, pulando uma linha para observar e determinar qual o significado estratégico para o uso dos fragmentos curtos e longos: “Nos fragmentos curtos eu poderei usar do refrão várias vezes: 2 ou 3 ou 4 ou mesmo 5 vezes durante todo o livro. Os fragmentos mais longos só usar uma vez o refrão” (PAULA, 1964, p. 38).

2.10 FRAGMENTOS DO DIÁRIO Nº 2: DOS NOMES ESTANDARTES

Ainda na mesma página, ele abre uma reflexão importante sobre a nomeação dos personagens:

É importante pensar em substituir as letras por nomes. Na 1ª parte, as letras vão ligar diretamente a Kafka. Poderá ser mantida as letras nas mulheres. Os nomes devem ser históricos e grandiosos. Exemplo: B. Sólon; F. Aquiles, Isac; C. Isac; Jeremias; D. Robespierre (Rev. Francesa); H. Salomão; Ezequiel; G. Licurgo; O. Napoleão, Galileu. (PAULA, 1964, p. 38)

O que será que move essa inquietação de José Agrippino em relação aos nomes dos personagens? De “nomes próprios comuns” ele migra para “letras” e depois passa a adotar “nomes próprios complexos”, lendários, contraditórios, mitificados, repletos de referenciais históricos, cheios de potências e particularidades específicas, nomes que carregam uma variedade de sentidos vinculados. O que José Agrippino pretende alcançar, em termos de associação e insinuação de sentidos, ao batizar seus personagens, aparentemente comuns, com nomes carregados de referências? Seria uma mera questão formalística ou de estilo que estaria movendo Agrippino para a questão do uso dos nomes próprios? Seria uma blague, um chiste ou um uma atitude “*nonsense*”? Prefiro pensar com Agamben que em *Ideia do nome* observa: “o nome é dizível, é invocado. No nome, ele persegue a ideia” (AGAMBEN, 2016, p. 103). Parece muito mais se tratar de inquietações em torno da linguagem, dos caminhos possíveis de um jogo “dos limites da linguagem que funda a distinção entre nome e discurso⁹⁶”. Do ponto de vista da comunicação do texto, do enredo, do contexto, os nomes dos personagens informam algo, anunciam características e fatos que são de domínio público, referências que influenciam a leitura e a recepção da obra. No entanto, há uma relativização a ser considerada:

Afirmar que a função dos nomes próprios seja referir e que, para a compreensão de proposições com nomes próprios, a especificação do referente seja condição necessária não implica afirmar que essa especificação tenha de ser igualmente rigorosa em todos os usos que se pode fazer dessa classe de termos. Ao contrário, a acuidade da especificação é determinada relativamente à instância de comunicação

⁹⁶ Observação de João Barreto, tradutor, no prefácio de “Ideia de prosa”, de Giorgio Agamben (2016, p. 11).

em que o nome é empregado. (BRITO, 2003, p. 123)

Os personagens de José Agrippino carregam nomes como estandartes que são carregados em um desfile. Tornam-se visíveis quando ostentados acima das cabeças dos desfilantes. São nomes que funcionam como “palavras-cenário” – como cita Paula Gaétan no documentário “*Torquato, imagem da incompletude*”⁹⁷ –, ou, ainda, como “significantes” brilhantes como as plaquetas que vemos no filme em super-8, “*O terror da vermelha*”⁹⁸, de Torquato Neto. Na literatura ou na dramaturgia de Agrippino, antes de demarcar identidade, os nomes revelam descrições associativas de caráter e feitos históricos que não necessariamente coincidem diretamente com a trajetória do portador do mesmo.

Vale lembrar o que diz Agamben sobre o jogo entre o dizível e o indizível que distingue poética e filosoficamente o “plano do nome (*onoma*) do plano do discurso (*logos*)”⁹⁹. Agamben, em seu compacto texto *Ideia do nome*, no qual espalha pistas “sobre os limites do conhecimento, do não dito naquilo que se diz”¹⁰⁰, aponta o seguinte:

Para quem medita sobre o inefável, é útil observar que a linguagem pode perfeitamente nomear aquilo de que não pode falar. [...] Sobre essa fratura da linguagem se funda o saber antigo que, com o nome da mística, impede que se possam confundir o plano dos nomes e o das proposições. É certo que o nome entra nas proposições, mas aquilo que elas dizem não é aquilo que o nome invocou. Os dicionários e o trabalho incansável da ciência bem podem atribuir uma definição a cada nome: aquilo que desse modo se diz é sempre dito graças à pressuposição do nome. [...] Outra é a atitude da filosofia. Ela partilha com a mística o desafio em relação a uma adequação demasiado precipitada entre os dois planos, sem perder a esperança de fazer justiça àquilo que o nome invocou. É por isso que o pensamento não para no limiar do nome, e não conhece, para lá dele, outros nomes mais secretos: no nome, ele persegue a ideia. (AGAMBEN, 2016, p. 102-103)

Na verdade, os nomes em “*Lugar público*” são usados como recursos para tornar o que é individual comum, banal, definido em algo indefinido, contraditório, múltiplo. Em algumas passagens, percebemos que a referência nominal é usada como indicador de atitude para o personagem, de modo jocoso e invertendo referências históricas, como por exemplo com o personagem “Napoleão” na cena em que o narrador, César, Napoleão, Isaías, Cícero e Bismarck estão na praia e rola uma guerra com bolas de areia molhada:

⁹⁷ O filme realizado por Danilo Carvalho e Gugu Carvalho, em 2019, é um exercício de reflexão sobre as obras e o pensamento dos últimos anos da produção de Torquato Neto. Fala da revista “Navilouca”, do filme “Terror da Vermelha”, da coluna “Geleia Geral” e a polêmica cinema Novo X Marginal e outras passagens importantes da cultura brasileira dos anos 60/70.

⁹⁸ Filme em super-8, rodado em 1972, que narra as perambulações de um assassino serial perseguindo suas vítimas pelos bairros da Vermelha, em Teresina. Como pano de fundo há uma investigação formal do cinema, incluindo elementos plásticos e poéticos, cartelas e enquadramentos inusitados. DVD/Youtube, 2013.

⁹⁹ (AGAMBEN, 2016, p. 102).

¹⁰⁰ Conforme observação de Sabrina Sedlmayer na orelha de capa de “Ideia de prosa”, de Giorgio Agamben (2016).

Tentei me defender correndo, e revidando algumas vezes com uma ou outra bola de areia molhada, mas o número era muito superior. Eu contra os cinco. Napoleão, quando percebeu que eu iria perder a guerra, tentou me defender atirando bolas de areia molhada em Cícero, Bismarck, César e Isaías. Logo em seguida César aderiu à facção que eu e Napoleão defendíamos, e passamos a guerrear em pé de igualdade. (PAULA, 1964, p. 113)

Mas, de modo geral, os nomes são suportes sem significações rígidas, referências flexíveis que são manipuladas pelos leitores e espectadores ao sabor das suas subjetividades e contextos. José Agrippino aplica uma inusitada forma de nominar os personagens, inaugurando uma galeria de tipos urbanos cujas características ele repetiria e aprofundaria em outras obras. Não há uma correspondência visível ou mimética entre os nomes dos personagens – copiados de figuras históricas ou celebridades da cultura de massas – e as suas ações no romance.

Agripino, em “*Lugar Público*”, apresenta uma galeria de personagens nominados emblematicamente, demonstrando uma predileção épica por nomes-figuras bíblicas ou históricas, como Pio XII, Cícero, Galileu, Bismarck, Napoleão, Isaías, Robespierre, Ezequiel, Teodósio, Pércles, Moisés e César, já apontando para uma mitologia de personalidades históricas e bíblicas. Enquanto leitor de Sartre, Agrippino foge da psicologia dos personagens, colocando-os em situações-limites numa urbe em desordenada transformação.

2.11 PARTE 3: NARRATIVAS

José Agrippino de Paula preferia chamar seus escritos de “narrativas”. Ao longo da sua vida escreveu e publicou¹⁰¹ várias narrativas curtas e longas, algumas estão inéditas¹⁰² e outras perdidas¹⁰³ ou guardadas com particulares. No período de 1965 a 1967, publicou três narrativas: *Lugar Público* (1965), *PanAmérica* (1967) e *Nações Unidas* (1966), um roteiro que fez circular de mão em mão numa pequena tiragem mimeografada. Desse roteiro teatral falaremos especificamente na parte 1 do capítulo 5.

2.12 LUGAR PÚBLICO – 1965

No manuscrito, percebe-se um desespero do autor, um medo de não conseguir terminar o livro, a iminência de dispersão generalizada que o artista mais temia, como relata no diário: “o projeto ou é uma loucura, ou é posterior ao conhecimento” (1964, p. 19). Ou ainda, como que confirmando as especulações freudianas que consideram que o processo criativo se

¹⁰¹ “Roteiro de viagem do diário oficial das drogas do ocidente” (1972), “Na alameda dos baobás” (1972), “Tribos do mar e do ar sagrado” (1974), “A cigana prateada da lua” (1977), “Reportagem astral na praia do Cheganêgo” (1977).

¹⁰² “Som do divino maravilhoso” (provavelmente de 1977).

¹⁰³ “Terracéu” (1972), “Os favorecidos da madame estereofônica” (2000).

assemelha ao processo neurótico¹⁰⁴, ele escreve no manuscrito no dia 17 de julho de 1964:

Estou quase enlouquecendo para terminar o meu primeiro livro. O esforço que eu realizo para me concentrar em mim mesmo me coloca fora do mundo dos vivos, percebo o que me envolve e raramente ouço o que os outros dizem. Eu devo me concentrar em mim. Mas eu sinto a sufocação que este esforço superior às minhas possibilidades realiza em mim. [...]. Eu finalizo a minha tarefa e peço umas “férias” de mim mesmo. Eu tenho a impressão que se eu permanecer neste estado de tensão mais alguns dias eu vou explodir a minha loucura pelas ruas. Mas eu devo continuar mordendo obsessivamente. Não devo esquecer que o que me amedronta é a dispersão. (PAULA, 1964, p. 67-68)

Suas anotações parecem descrever os sintomas primários esquizofrênicos, “os distúrbios do pensamento, delírio e alucinações” e uma “inclinação a divorciar-se da realidade” (PAIM, 1973, p. 32). E, no seu primeiro romance, “*Lugar Público*” (1965), ele, o narrador, se coloca na mesma situação:

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. O outro está sempre ao lado, mas somente ao lado. Ele responde para ele mesmo o som que vem de fora. Ele agradece a loucura que lhe foi concedida até o momento, e espera prosseguir cultivando a própria loucura. Ele sabe que a lucidez é o que causa maior medo. Ele pergunta para ele e ele mesmo responde. (PAULA, 1965, p. 19)

Mas José Agrippino de Paula ainda não confunde o real com o imaginário; ele está no controle das suas atividades psíquicas, ele tem um método para disciplinar a sua loucura. “A loucura e o louco, o criador e a criação constituem dois conjuntos heterogêneos. Existem, contudo, pontos de encontro, zonas de coincidência, num espaço movediço e ambíguo que poderemos designar por ‘loucaliteratura’” (PLAZA, 1989, p. 19). Ele luta para manter o autocontrole diante da sedução das vozes tentadoras da dispersão.

¹⁰⁴ Sobre a relação entre neurose e criação em arte e literatura, consultamos: Plaza (1990); Freud (2013, 2015); Mango (2013).

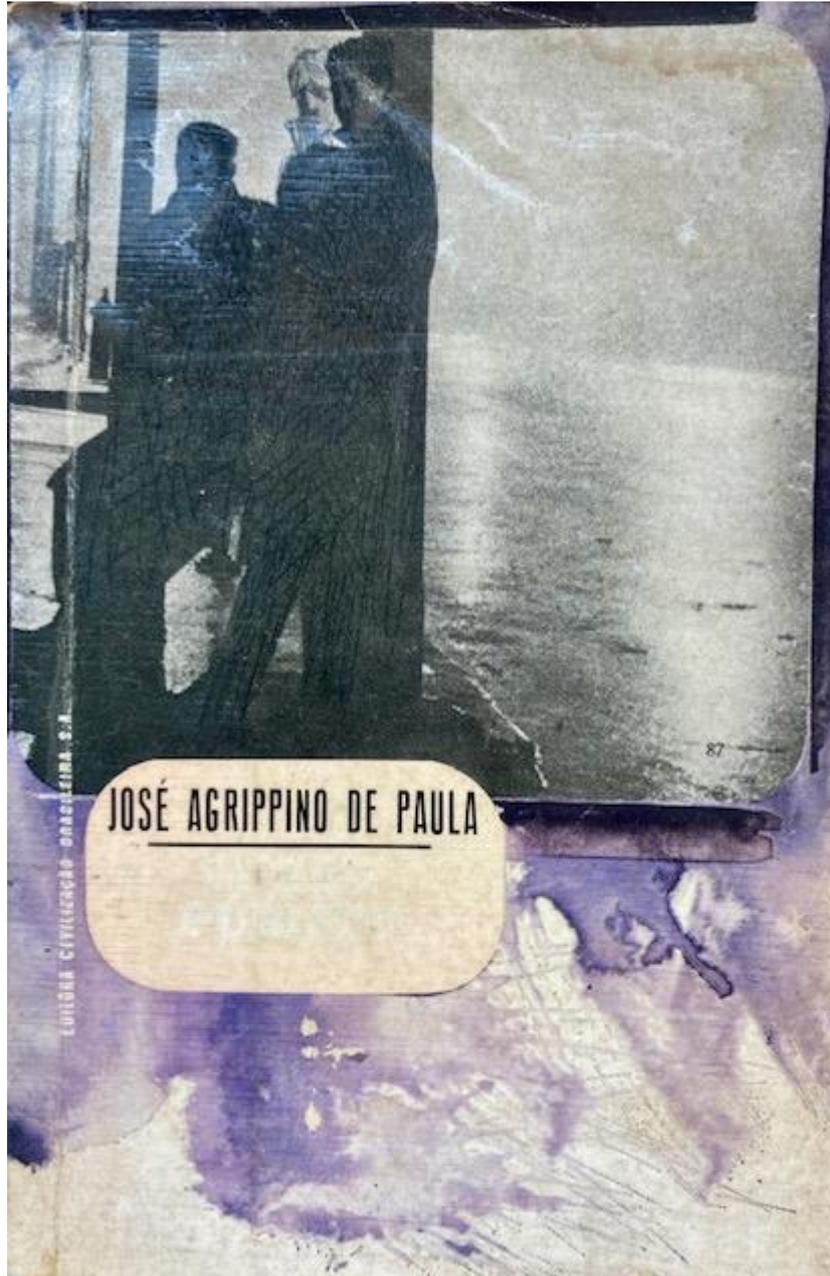


Figura 12: Capa do livro “Lugar Público”. Desenho de capa: Eugênio Hirsch, 1965.

De fato, a oscilação entre a concentração e a dispersão aparece em “*Lugar Público*” em várias passagens, como por exemplo: “Existem dias em que estou a ponto de explodir como uma bolha de sabão. Uma explosão sem ruídos” (PAULA, 1965, p. 134). Aproximando-se do final, após descrever num bloco narrativo curto, na página anterior, que o narrador estava na biblioteca pública folheando “dois grossos volumes sobre autores: Dicionário dos Autores” (PAULA, 1965, p. 197), salta em seguida para outro bloco narrativo curto, já na casa dele, “Eu, meu pai, minha mãe, e meu irmão dormíamos no mesmo quarto” (PAULA, 1965, p. 197), e outra vez salta para um novo bloco narrativo um pouco maior onde participa do ensaio de uma peça de teatro e, então, migra mais uma vez para um bloco curtíssimo: “Eu estou fatigado.

Fatigado de mim mesmo. O caminhar, o lançar um pé à frente, depois outro, depois outro. Fatigado de mim mesmo. Eu disse: ‘Eu quero tirar férias de mim mesmo’” (PAULA, 1965, p. 198), inserindo no romance a reflexão “pessoal” que havia anotado no diário. Várias passagens do romance ecoam como que extraídos de anotações de diários, como por exemplo essa que revela a crise do narrador:

Quando os loucos passam por uma crise violenta, os alienistas fazem com que aqueles se integrem numa tarefa qualquer; pintar os quadros com os dedos; construir uma cesta, um desenho... o objetivo é tranquilizar. Eles, os loucos, misturam as tintas com os dedos e lançam aos quadros as figuras... Não grito. Nestes dias o meu desejo seria o de lançar gritos lancinantes de dor e angústia. Não grito. Impossibilitado de escrever nestes dias, minhas mãos tremem; impossibilitado de escrever. (PAULA, 1965, p. 186)

Corroborando com a ideia de correspondência intencional entre o manuscrito processual e a obra publicada, o próprio Zé Agrippino, numa entrevista, em 2004, portanto quarenta anos depois, faz uma revelação importante para a compreensão da escrita memorial como húmus do seu jardim literário: “Lugar Público se aproxima mais do romance, embora tenha que reconhecer que se aproxima também do gênero do diário porque partes do ‘Diário’ entram no livro” (PAULA, 2005). Quarenta anos após o rascunho inicial no seu caderno-diário, portanto após “o primeiro testemunho material de um começo”, e três anos antes de sua morte, e mais, após vinte e quatro anos de isolamento depois de ter recebido um diagnóstico de esquizofrenia, esse depoimento de José Agrippino de Paula possui o marco revelador de que “a memória da escritura, encontra-se na mente do escritor”, pois, conforme Willemart aponta sobre o assunto, há uma consciência ou uma percepção da diferença e da falha entre dois tempos e dois espaços distintos, “o tempo da escritura e o tempo da inscrição, entre o espaço da obra como objeto e o espaço da obra como campo de trabalho” (WILLEMART, 2019, p. 29).

É importante destacar que, em “*Lugar Público*”, o nome do romance é um indício sobre o espaço expandido da cidade, lugar de todos, lugar de passagem. Uma multidão à deriva. As entradas e saídas são incessantemente usadas como recurso nômade, como batidas cardíacas que bombeiam uma intensa vontade de transitar. Um estar aqui e agora, no constante movimento, indo-vindo em transe, em deslocamento, subindo escadas rolantes, portas de vidro, espelhos, lustres. As pessoas descem-sobem nos ônibus ou chegam ou partem a pé, utilizando os meios de transportes febris. Autômatos entre o atravessar desvairado pelas avenidas e as paradas obrigatórias para admirar e perscrutar os misteriosos manequins presos em suas enigmáticas vitrines, que são ilhas de contemplação anunciando a imobilidade da morte. As vitrines são mausoléus de cera, caixas de vidro que isolam pedaços de mundos, e seduzem a multidão aguardando o sinal, se colocando em filas nos bancos, nas rodoviárias, numa dinâmica

de massa atordoante.

A cidade é ela mesma a grande personagem do romance, com sua organização moderna e “o zoneamento funcional, a separação da circulação de veículos e pedestres, a eliminação da rua-corredor e uma estética geometrizar” (SCHERER, 1989). Várias são as avenidas que dão acesso à arquitetura ziguezagueante da estrutura literária de Agrippino de Paula. Não podemos ignorar que ele passou sete anos da sua vida “acadêmica” envolvido com Arquitetura e Urbanismo. Certamente que estava atento às questões relativas à cidade e ao sistema urbano e ao tema obrigatório nos estudos acadêmicos sobre a nova sociologia urbana, sobretudo deve ter passado os olhos no marco da arquitetura funcional, “*A carta de Atenas*”, de Le Corbusier¹⁰⁵. De fato, a cidade em “Lugar Público” não é um mero pano de fundo para as deambulações dos jovens, aspirantes a poeta, a romancista, a cineasta, a dramaturgo ou a ator. A cidade é parte integrante dos corpos desse bando de desocupados existencialistas e sonhadores urbanos. A cidade se materializa nos deslocamentos do bando que vai deslizando em ziguezague pelas calçadas, escadas rolantes iluminadas, subsolos, plataformas, ruas, sinais, cruzamentos, túneis e avenidas, como que imantando as relações desse grupo de personagens esquisitos e de novos *flâneurs*.

Prosseguiram caminhando pela avenida. O segundo acrescentou que não se tratava propriamente de displicência, mas de ociosidade, de lazer. “Dois indolentes”, disse o segundo. Um torpor invadia o corpo dos dois fazendo com que existisse um abandono físico sobre a terra. Era um repouso sobre o solo firme da terra. Mas este repouso enviava ambos para uma inquietação interior profunda e reduzia aquelas insignificantes disposições para agir no mundo. 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. Dobraram a esquina. As reflexões permaneciam numa fundamentação insegura e quase numa súplica de piedade e perdão pelas imperfeições humanas. (PAULA, 1965, p. 17-18)

A visão sobre a apatia da juventude perdida, caminhando na contramão, numa cidade moderna e sombria, arquitetada por José Agrippino, é corroborada pelo poeta e músico Rogério Skylab:

Cabe-nos analisar o legado de Agrippino. Ainda em 65, um ano após o golpe, quando o pensamento esquerdista era ainda hegemônico, sai o seu primeiro livro, “Lugar Público”, que viria ter o prefácio de Carlos Heitor Cony e a aprovação de Nelson Werneck Sodré e Nogueira Moutinho na imprensa. Fora isso, só teses acadêmicas, por sinal, bem raras e bem mais tarde. Nesse momento, o que prevalecia na cultura brasileira era a identidade nacional, via noção de território, fosse através do nacional

¹⁰⁵ A Carta é uma interpretação das conclusões do *IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna de 1933*. Nela, no apontamento nº 92, lemos o seguinte: “A arquitetura preside os destinos da cidade. [...] Ela reserva de antemão os espaços livres em meio aos quais se erguerão os volumes edificados em proporções harmoniosas. Ela organiza os prolongamentos da moradia, os locais de trabalho, as áreas consagradas ao entretenimento. Ela estabelece a rede de circulação que colocará em contato as diversas zonas” (LE CORBUSIER, 1989).

desenvolvimentismo do estado com sua vocação para o progresso, fosse através da revolução social. Tanto num quadro quanto no outro, prevalecia o otimismo, discutia-se política – os escritores eram intelectuais, isto é, homens públicos que discutiam política. Contra esse contexto, o primeiro romance de Agrippino investia num tom sombrio, personagens apáticos, sem determinação de território e sem projeção de futuro. (SKYLAB, 2014)

É interessante voltar à orelha de capa de *Lugar Público* lançado pela Civilização brasileira – contam que foi Boris Schainderman quem levou os manuscritos do romance à editora para que fosse publicado – escrita por um Carlos Heitor Cony atento e generosamente entusiasmado:

[...] o poderoso fabular, o caótico mundo de um mundo caótico, a obstinação do escritor em criar, criar sempre, a todo custo. [...] Desprezando os lugares-comuns da narrativa, abolindo o relato linear, misturando planos objetivos e subjetivos, sente-se, logo às primeiras páginas, a presença de um escritor incomum. (CONY, 1965)

A construção do romance “Lugar Público” revela os procedimentos experimentais de descontinuidade, colagem e repetição de fala da primeira pessoa do narrador, suspendendo a escrita num nível de abstração e subjetividade a ponto de causar estranheza ao leitor com a instauração de sucessivos e abruptos deslocamentos narrativos. Nogueira Moutinho, um dos raros críticos a escrever sobre o lançamento do livro, disse na ocasião que “Tecnicamente era um romance sem assunto [...] romance em estado bruto, no qual se dá transmutação da realidade em linguagem” (MOUTINHO, 1977, p. 54).

Um fluxo narrativo, sem divisão de capítulos, colagem de fragmentos, simultaneidade de tempo e lugar diferentes, uma escrita experimental sobre a banalização da vida e o esvaziamento da consciência, “em que ainda se reconhecem elementos da profundidade, embora não psicológica, da narrativa moderna” (FAVARETTO, 2001). Seu “artesanato literário” apresenta uma estrutura caótica de blocos narrativos, com idas e vindas, avanços e recuos, repetições, polifonia de vozes e proliferação de imagens. São personagens juvenis, ostentando “uma relativa inabilidade social, ou uma inabilidade social absoluta” (PAULA, 1965, p. 17), empurrando-os para territórios à margem da vida na cidade. É o que Skylab percebe e insiste na relação contextual e histórica conflituosa que “*Lugar Público*” ocupa, na contramão do panorama literário dos anos 60:

Não poderia nem mesmo se dizer que os personagens fossem questionadores da racionalidade e a favor das transformações individuais, o que era uma característica da contracultura e do tropicalismo. Os personagens não eram contra nada, completamente desorientados que eram. Além disso, a narração se dava via blocos de imagens através da simultaneidade, sem encadeamento lógico linear, portanto, abertos à contingência e à indeterminação do futuro. Daí porque ia na contramão das grandes narrativas. Mas ia também na contramão das vanguardas modernistas, uma vez que estava aberta às culturas de massa e também não se referia a utopias universalistas

(tinha mais a ver com estruturas locais e temporais do mundo que operavam sem referência a causas secretas e últimas). Por fim, ao expor seus personagens como imagens, borrando os limites entre o público e o privado, fazia desaparecer a perspectiva individualista, último espaço de resistência da contracultura e do tropicalismo – ao mesmo tempo, efetuando uma sutil crítica à sociedade de espetáculo consolidada com a indústria cultural nos anos 60. Era a metáfora da vitrine que Flora Sussekind destaca na literatura brasileira na década de 80, como uma forma espelhada e fragmentada, da qual Agrippino foi um precursor solitário. Sérgio Sant'Anna e João Gilberto Noll viriam a se tornar seus grandes herdeiros. (SKYLAB, 2014)

É uma escrita tensa, um narrador oscilante que se movimenta como nos sonhos, ora relatando a si mesmo na primeira pessoa:

Dúvida. Oscilando entre várias coisas. Falta qualquer coisa em mim. Sinto que falta. Algo que eu não possuo me faz falta. E eu estou relegado a segundo plano na ordem do tempo, aonde as coisas possuem a ordem do tempo. A minha irracionalidade livre. Preciso exercer um controle mais severo... Estou numa confusão absoluta de palavras e de sentido. Um jogo. Um novo jogo de palavras. Uma sonolência. Fadiga de existir. Sonolência. O meu estado geral e definitivo de existir é a apatia. Enfrentar a loucura. Enfrentar a própria loucura e enfrentar a loucura do mundo. Sempre no limite razão-loucura. Construir a ordem da falta de ordem. (PAULA, 1965, p. 203)

O narrador de *Lugar Público* se distancia para se ver em ação na condição de terceira pessoa que vê e interage com seus personagens perdidos na cidade. Há uma alternância de pontos de vista do narrador, deslocando-se para dentro, na primeira pessoa, e para fora, na terceira pessoa, como que enroscado num tempo híbrido de simultaneidade entre o psíquico e o analítico instaurando um campo de tensão, uma relação de conflito aberta ao mundo, fazendo emergir um narrador problemático que encontra ressonância em conquistas e atitudes do modernismo.

Escrever não é apenas um gesto reflexivo, que se volta para o interior, é também um gesto (político) expressivo, que se volta para o exterior. Quem escreve não só imprime algo em seu próprio interior, como também o exprime ao encontro de outro. Essa impressão contraditória confere ao escrever uma tensão. (FLUSSER, 2010, p. 21)

Esta tensão da qual Flusser é impulsionada pela energia de um escritor jovem, um escritor que cria como se manipulasse um calidoscópio. São marteladas que fixam pequenas unidades de relatos, muitas extraídas de um diário e que rondam as páginas do romance como fantasmas do presente, tornando-se o próprio epicentro do romance. O romance “*Lugar Público*” é composto por palavras, frases, *takes*, aforismos, capturas da paisagem ao redor, sequestro de cenas da cidade, das vitrines, murmúrios de gente estranha, lampejos, uma escrita cinematográfica, uma descrição de cenas velozes, como se ele folheasse uma revista:

Eu folheava uma revista americana. A reportagem era sobre Kennedy. Eu vi uma fotografia do casal Kennedy descendo uma escada; ela trajava um vestido de noiva e ele um fraque. Os dois estavam extremamente rígidos e olhavam fixamente para a frente; os braços colados ao corpo e a cabeça inclinada para cima. Folheei mais

algumas páginas e vi a fotografia de Jacqueline Kennedy sorrindo numa lancha a motor. Virei outra página e vi uma fotografia de um filme de piratas, o ator, um jovem galã do cinema francês, saltava agilmente a amurada do navio levando um florete nas mãos, nos ombros caíam os cachos de sua cabeleira negra, e a barba contornava o queixo unindo-se a um bigodinho virado para cima. Eu deveria fazer algo. Eu continuava folheando a revista sem me recordar do que eu deveria fazer. (PAULA, 1965, p. 199)

Com uma narrativa fragmentada, o romance apresenta um bando de jovens um tanto quanto desorientados, imaginativos, aproveitando os imprevistos (uma escada rolante, uma vitrine, um cinema, um banco, degraus etc.), perdidos em pensamentos, desocupados e em constante deriva¹⁰⁶ pela cidade. “O caminhar, o lançar um pé à frente, depois o outro, depois o outro” (PAULA, 1965, p. 198) é o que diz Agrippino numa tirada típica de situacionista praticante da psicogeografia¹⁰⁷, conforme Debord:

O conceito de deriva está indissolúvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e de passeio. Uma ou várias pessoas que se dediquem à deriva estão rejeitando, por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar e agir que costumam ter com amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar. (DEBORD, 2003, p. 87)

A narrativa de *Lugar Público* se esparrama num ritmo alucinado, os blocos narrativos alternam-se no tempo e no espaço, página após página, as palavras-objetos amontoam-se como vírus aproximando-se do método “*cut up*”¹⁰⁸:

[...] As pequenas lojas dispostas em série. A primeira: balas, bombons, drops, 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 dentifício. Terceira: colares, soutiens, 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, 1965, p. 1-2)

São palavras-coisas-objetos-sons-desvios. Como se manipulasse um aplicativo (*zapping*) para assistir TV. Como fotogramas vocalizados, as unidades verbais voam na paisagem, descrita como pássaros-palavras saindo em voos rasantes de um alto-falante. Como

¹⁰⁶ Uma definição “situacionista” (Indivíduo que constrói situações. Membro da Internacional Situacionista). A “deriva é um modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana; técnica de passagem brusca através de ambientes variados” (HENRIQUES, 1997, p. 27).

¹⁰⁷ “Estudo dos efeitos exactos do meio geográfico, conscientemente ordenado ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (HENRIQUES, 1997, p. 27).

¹⁰⁸ “Técnica de escritura inventada por Brion Gysin e William Burroughs, escritores norte-americanos dos anos 60, que consiste em decupar um texto em fragmentos, antes de recompô-lo em um novo texto, acrescentando-lhe eventualmente alguns fragmentos e citações de textos diversos autores” (PAVIS, 2017, p. 75). Cf: “William Burroughs, poeta do submundo”. Burroughs conversa com Jurgen Ploog, “nos mostrando suas reflexões sobre a palavra como vírus, morte e sonhos, tempo e espaço, e o método ‘cut-up’ e ‘fold-in’ que ele usou em seus perturbadores romances”. Filme de Klaus Maeck. São Paulo: Magnus Opus, 54 minutos, pb/color, 2006.

linhas de frases em fugas isoladas numa operação parecida com as que vemos em certos poemas concretos, “com a sua estrutura espaciotemporal, suscitando no seu campo de relações, estímulos óticos, acústicos e significantes” (CAMPOS, 2006, p. 107). Em contraponto, entre uma entrada e saída de cinema, os personagens divagam sobre a inutilidade das “filas do mundo” ou sobre o “vazio interno das coisas”, ou, de repente, surgem os fragmentos de lembranças da morte do pai do narrador, escrita de si, de teor autobiográfico, como que copiados de uma página de diário, que aparecem repetidas vezes ao longo do romance como se fossem um erro de revisão, de edição, de colagem, de esquecimento.

Os protagonistas do romance de estreia de José Agrippino são jovens pobres. Muitos moram em pensões fétidas do centro da cidade. Uns vivem de pequenos expedientes fazendo resenhas de esportes em jornais, outros vivem de “quebra-galho” em troca de uns trocados, mas a maioria é desempregada. Um pretende publicar seu primeiro livro de poemas, ou está terminando de escrever a sua primeira peça de teatro, um outro comete suicídio pulando do viaduto. Vivem afogados em reflexões “sobre as suas condições econômicas e a única possibilidade de fugir do tédio seria entrar num cinema” (PAULA, 1965, p. 17). Aliás, diga-se de passagem, o cinema no universo ficcional de Agrippino possui um lugar de transgressão virtual, um portal, um feitiço, um sonho, uma vidraça, algo como a viagem iniciática de Carlos Castañeda quando experimentou a erva do diabo¹⁰⁹. Assim, analogamente, o personagem-narrador vai se desdobrando no final do livro, deixando pegadas pela cidade, preparando-se para expirar com as poucas linhas finais do romance, linhas que separam a escrita no papel da escrita fílmica. A sala escura do cinema é o lugar inebriante para o qual o narrador foge ao final de *Lugar Público*, saltando para dentro do escuro da linguagem cintilante do cinema, terminando o romance exatamente assim:

Dobrou a esquina e parou frente a uma vitrina, um manequim num gesto gracioso e estático. Ele prosseguiu a caminhada. Uma rua estreita. As vitrinas iluminadas. Atravessou a avenida, contemplou os cartazes de um cinema, retirou o dinheiro do bolso, pagou, entregou o bilhete ao porteiro, entrou na sala de projeção escura e fixou os olhos nas imagens brilhantes. (PAULA, 1965, p. 218)

¹⁰⁹ A “Erva do Diabo” é uma planta conhecida cientificamente como “*Datura Innoxia*”, usada em rituais mágicos de origem ameríndia, descritos pelo escritor e antropólogo Carlos Castañeda no livro homônimo lançado em 1968, o qual foi escrito a partir da dissertação de mestrado apresentada pelo autor à Universidade da Califórnia. A “minha percepção dos elementos de visão era difusa, como se eu estivesse sonhando. [...] parecia estar olhando através de vidraças” (CASTAÑEDA, 1968, p. 112-113). Momento mágico em que Castañeda conversou com lagartos e ouviu o aforismo enigmático de Don Juan: “o crepúsculo é a fresta entre os mundos” (CASTAÑEDA, 1968, p. 112).

É assim que, nas últimas linhas de “*Lugar Público*”, o narrador entra no cinema, perdendo-se no escurinho, saltando da página para a tela, para reaparecer no livro seguinte, “*PanAmérica*”.

2.13 PANAMÉRICA – 1967

O narrador no final de *Lugar Público* vai ao cinema e reaparece em *PanAmérica* numa versão solar, de volta à literatura pelo cinema, mas agora por trás da câmera, numa outra dobra da linguagem, o dentro e o fora, o entrar e o sair numa brusca alternância de pontos de vista. Como vimos nas anotações que Agrippino faz no seu diário de 1964, as preocupações com o fazer artístico são sempre um exercício do pensamento, o que se aproxima do que diz Tatiana Salem Levy: “Em Deleuze, a experiência do Fora aparece sobretudo nas discussões sobre o pensar e sobre a arte” (LEVY, 2003, p. 92).

Em *PanAmérica*, o narrador cinéfilo de *Lugar Público* irrompe a cena, abrindo a primeira página do romance, *transformado* no papel de um grande diretor hollywoodiano: “Eu sobrevoava com o meu helicóptero os caminhões despejando areia no limite do imenso mar de gelatina verde” (PAULA, 1988a, p. 9).

Neste sentido, a experiência do Fora é uma experiência de resistência, [...]. Resistir é perceber que a transformação se faz necessária, [...] e que, portanto, é preciso construir novas possibilidades de vida. Não possibilidades previamente imaginadas que deveriam simplesmente ser efetivadas, mas possibilidades que são inauguradas no próprio processo de mutação. (LEVY, 2003, p. 92)

Não interessa neste momento inferir se há uma intenção planejada pelo autor para essa passagem do narrador de um romance para outro ou de um mundo para outro, “não há mais separação entre o mundo e um além, pois todos os mundos se englobam no plano de imanência”¹¹⁰ (LEVY, 2003, p. 94). O que importa é que esta operação de ligadura – que na música significa que o executante passa de uma nota para outra ligando-as a um mesmo som – é algo que acontece, é um ato de transgressão, um ato transcendental¹¹¹, um processo de mutação que engendra um pensamento sobre a arte de escrever, continuamente, o descontínuo.

¹¹⁰ Plano de imanência: “Potência máxima da vida, o plano de imanência é um corte determinado por uma velocidade infinita, por linhas de fuga, por forças selvagens. Operando um corte no caos, abre-se a possibilidade da criação de conceitos. A imanência recorta um pedaço do caos, sem, contudo, deixar que ele perca suas propriedades” (LEVY, 2003, p. 95). Em outras palavras, ela dá “consistência ao caos sem nada perder do infinito” (DELEUZE *apud* LEVY, 2003, p. 59).

¹¹¹ “[...] o transcendental não remete a objetos situados fora do mundo, mas ao contrário, apreende no mundo o que o concerne exclusivamente. Ou seja, o transcendental não remete nunca a algo que não exista no mundo. Essa afirmação se faz crucial aqui, uma vez que quero enfatizar que o Fora, ou o plano de imanência, nos coloca diante do mundo, e não em outro mundo” (LEVY, 2003, p. 96).

Para entrar no cinema é preciso estar por trás da câmera. Para entrar no romance é necessário um olhar cinematográfico, prender a respiração e viajar nos planos-sequência. É perfeita a leitura que Bernardo de P. B Faria faz sobre o significado de *PanAmérica*:

No entanto, podemos ainda indicar um outro sentido, talvez menos evidente, para o título de *PanAmérica*: o olhar cinematográfico da América. Primeiro porque Pan, no vocabulário cinematográfico, é uma referência à câmera Panorâmica, um plano-sequência realizado horizontalmente a partir do próprio eixo da câmera. Essa observação aparentemente poderia ser irrelevante. Contudo, se observarmos tanto a narrativa quanto a forma de estruturação dessa narrativa, veremos que é bem plausível que Agrippino tenha pensado nesse sentido também. O livro não é dividido em capítulos, mas sim em grandes blocos narrativos, sem nenhuma divisão de parágrafos. Os parágrafos, em uma narrativa literária, geralmente funcionam como uma elipse, ou, em termos cinematográficos, um corte. Como o livro não possui parágrafos, esses blocos narrativos podem ser equiparados a grandes planos-sequência. (FARIA, 2016, p. 87-88).

A diferença é que desta vez a “linha do Fora”¹¹² resiste e persiste numa voltagem *pop* com explícitas referências à cultura de massa, ou seja, Agrippino mergulha no mar da *Pop art*:

A arte *pop* – *popular art* –, termo proposto por Leslie Fiedler e Reyner Banham, em 1955, mas que só ganharia maior relevo na década de 60, se referia a um amplo repertório de imagens populares, integrado pela publicidade, televisão, cinema, fotonovela, comics. A expressão indicava, entre outras coisas, a apropriação do repertório icônico da cultura urbana de massa. (HOISEL, 1980, p. 134)

A partir de uma narrativa na primeira pessoa, viajando numa ação delirante, o narrador filma cenas da Bíblia, fora de uma sequência lógica, criando uma atmosfera ao mesmo tempo surreal, solar e lisérgica. Faz tomadas aéreas de sua epopeia bíblica, com toda pompa e circunstância dos estúdios hollywoodianos, com um elenco de *popstars*, o que provoca em Caetano Veloso a seguinte compreensão: “talvez não haja no mundo nenhuma obra literária contemporânea que lhe possa fazer face. O livro soa (já soava em 1967) como se fosse a *Ilíada* na voz de Max Cavalera” (VELOSO, 2001, p. 5).

¹¹² “O Fora constitui o domínio das forças, das singularidades selvagens, da virtualidade, onde as coisas não são ainda, onde tudo está por acontecer” (LEVY, 2003, p. 94).

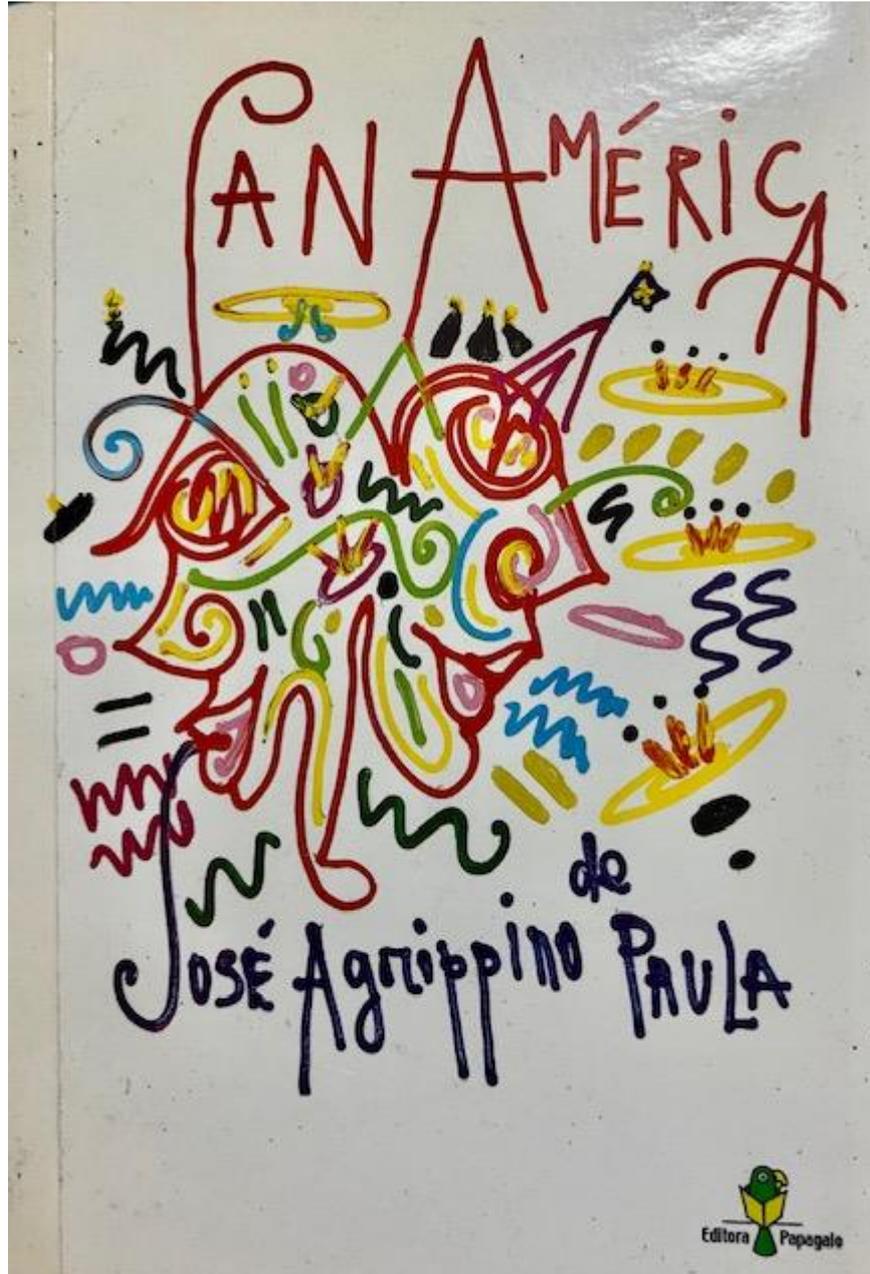


Figura 13: Capa do Livro *PanAmérica*; José Roberto Aguilár e Gabriela Favre, 2001.

A namorada do narrador, Marilyn Monroe, “a Afrodite ianque”, é a grande estrela do romance de Zé Agrippino e divide as glórias com outros ícones da mitológica e glamourizada cultura de massa contemporânea, como: Marlon Brando, Jack Palace, Burt Lancaster (um anjo), Sophia Loren, Joe Di Maggio, Harpo Marx, Che Guevara, John Wayne (um Faraó), Cary Grant (no papel de Deus), Yul Brynner (como Moisés), Churchill e nada mais e nada menos do que os garotos de Liverpool, The Beatles.

É corriqueira a prática de citações historiográficas referentes ao período cultural dos anos 60 e 70 descreverem o ano de 1967 como o ano de “*Terra em Transe*”, de Glauber Rocha, de “*O Rei da Vela*”, de Zé Celso e o Teatro Oficina, de “*Alegria, alegria*”, de Caetano

Veloso, e de “*Tropicália*”, de Oiticica. Muito raramente, ou quase nunca, “*PanAmérica*”, de José Agrippino de Paula, é lembrado. Seu segundo livro, com desenho de capa de Antônio Dias, descreve uma alegoria tropical sobre a América Latina emparedada pelos fascismos e ditadura dominantes nos anos 60 do século XX. Raros são os críticos, como por exemplo Celso Favaretto, a reconhecerem, já no século XXI, o papel de Agrippino:

[...] basta relembrar produções mais significativas surgidas no incrível ano de 1967 [...]. O filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha; a encenação de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa; e de *Arena conta Tiradentes* no Teatro de Arena de Augusto Boal; o tropicalismo do grupo baiano; a exposição Nova objetividade brasileira, onde aparece *Tropicália*, a emblemática manifestação ambiental de Hélio Oiticica; os livros *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, *Quarup*, de Antônio Callado e *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony. (FAVARETTO, 2019, p. 18-19)

Também Flora Süssekind, ao falar dos acontecimentos do ano de 1967, registra em seu artigo “Coros, contrários, massa”:

E é também este o ano de publicação do romance *Panamérica*, de José Agrippino de Paula, no qual se sucedem, em fluxo incessante, quadros urbanos e multidões caóticas e ferozes, personagens literários e mitos de massa, imagens de guerrilheiros, famílias, policiais, órgãos sexuais alados, helicópteros, telas de televisão, facas, navalhas, foices, martelos, bazucas, tacapes. (SÜSSEKIND, 2022, p. 108)

Se Süssekind parasse por aqui nós já teríamos, pela descrição, uma noção de movimentação, dimensão e volume da narrativa de Agrippino, bem como uma boa ideia sobre a dinâmica de cenas e fotogramas contínuos e múltiplos envolvendo personagens, objetos, fatos e tensões. Mas ela entrega mais um pouco:

Tudo sob a perspectiva por vezes panorâmica, por vezes perigosamente próxima, de um olho-câmera, de um movimento narrativo em fuga, violento, sem fim. E marcado pelo rastro exasperado da modernização perversa, do crescimento urbano desordenado e espetacularizado, e da brutalização da política que caracterizaram a vida brasileira pós-golpe militar de 1964. (SÜSSEKIND, 2022, p. 108-109)

A crítica literária Flora Süssekind situa a importância da linguagem cinematográfica do romance, enquanto escrita do presente, dialogando com a realidade múltipla que se esparrama em tortuosa transformação tanto na arte quanto na vida.

Luiz Carlos Maciel, como que se redimindo do total silêncio sobre o “bruxo de Embu das Artes”, escreveria o artigo “A longa viagem de José Agrippino de Paula”, publicado no seu livro “O sol da Liberdade”:

No século passado, 1967 foi um ano excepcional na história da cultura brasileira, só comparável a 1922, com a eclosão do Modernismo. Foi quando a geração de artistas disse a que veio: o ano de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha; de *O Rei da Vela*, de José Celso Martinez Corrêa; da *Tropicália*, de Caetano Veloso. Também foi o ano de

Panamérica, o livro de José Agrippino de Paula, que se tornou um mito da então nascente contracultura brasileira. Embora seus criadores não tivessem conhecimento prévio do trabalho alheio, essas obras apresentavam um parentesco espiritual que todos eles reconheceram. Uma misteriosa sincronia era inegável. (MACIEL, 2014, p. 143)

O físico Mário Schenberg¹¹³ foi um dos que não se cansavam de elogiá-lo e de reconhecer o seu lugar de importância na literatura brasileira. Na época do lançamento do livro, na orelha de apresentação do romance, ele escreveu: “[...] é uma epopeia marcada pela obsessão erótica e pelo senso de destruição e do caos. Nisso se revela o seu caráter cósmico, cosmogônico e apocalíptico” (SCHENBERG, 1967).

A epopeia panamericana de Agrippino é um formigueiro de palavras-tijolos jogados para o alto formando nuvens-frases por 245 páginas, quase sem nenhuma vírgula. E nada de encontros! Cortes secos, planos vertiginosos. Sem recheios! Já que o próprio Agrippino chama o seu romance de epopeia e já que Schenberg acentua esse fator homérico, não custa nada lembrar, a título de curiosidade, o que Haroldo de Campos disse sobre a *Ilíada*: “Homero não decai; a *Ilíada* não tem recheio. Oscila entre o pico das Agulhas Negras e o Himalaia” (CAMPOS, 2003). *PanAmérica* segue o modelo de inspiração, é uma escrita-foguete, sempre subindo, frases, imagens, colisões, a oralidade dos alto-falantes. José Geraldo Nogueira, na crítica feita logo após o lançamento do livro, se pergunta: “Em que medida pode aceitar a denominação de ‘epopéia’, aposta pelo escritor à sua obra?” (MOUTINHO, 1967, p. 53). Ele conclui que diferente da “epopéia clássica”, *Panamérica* é uma epopeia assentada “na mitologia fantástica do século XX. [...] Seus personagens não são mais vistos em termos existenciais, mas segundo uma óptica supra-real” (MOUTINHO, 1967, p. 53). E, lá pelo meio da página seguinte, ele diz:

Da epopeia clássica José Agrippino de Paula conserva um dos característicos externos: a descrição minuciosa dos acontecimentos, mas a epopeia também tem duas faces: pode ser a *Ilíada* e pode ser a *Batracomiomaquia*¹¹⁴. Talvez seja nesta última

¹¹³ Mario Schenberg (1914-1990), físico brasileiro de renome internacional. Presidente da Sociedade Brasileira de Física (1979-1981), professor e diretor do Departamento de Física da Universidade de São Paulo (1953-1961). Filiado ao PCB (Partido Comunista Brasileiro), eleito duas vezes deputado estadual de São Paulo. Cassado pelo AI-5 e preso várias vezes pela ditadura brasileira. Um dos primeiros a se manifestar publicamente contra o Acordo Nuclear Brasil/Alemanha. Trabalhou com Albert Einstein. Crítico de arte. Conviveu com Di Cavalcanti, Portinari, Lasar Segall, Pancetti e José Agrippino de Paula.

¹¹⁴ *Batracomiomaquia*: é um poema de curta extensão, escrito em hexâmetros dactílicos, que narra a batalha entre rãs e ratos no decorrer de um dia, nas margens de um lago. Sendo datado entre os séculos VI a.C. e I a.C. <https://revistaseletronicas.pucrs.br> / ou / “A Batalha dos Sapos e Ratos é uma paródia cômica do poema épico *Ilíada*, comumente atribuído a Homero pelos romanos, mas, de acordo com Plutarco foi escrito por Pigres de Halicarnasso, o irmão (ou filho) de Artemisia I de Cária, aliada de Xerxes I. Alguns literatos modernos atribuem-no a um poeta anônimo do tempo de Alexandre, o Grande. A palavra *batracomiomaquia* passou a significar uma ‘briga boba’”. <https://pt.m.wikipedia.org>.

epopeia burlesca que se haja originado o cômico: tratamento em tom solene e com todo o aparelho épico de um assunto insignificante. Na apresentação do volume o físico nuclear Mário Schenberg lembra que, além de Homero e Swift, duas influências confessadas pelo jovem romancista, este, “sem ter conhecido Rabelais diretamente, possui inegavelmente afinidades acentuadas com o gigante da literatura francesa”. (MOUTINHO, 1977, p. 54)

É apenas um paralelo, mas não devemos esquecer das pistas deixadas pelo próprio Agrippino, em seu diário (1964), sobre seus estudos sobre Literatura e Filosofia: Homero, tragédias, existencialismo, Shakespeare etc. Nós vimos na parte 1 deste capítulo que José Agrippino de Paula no diário de 1964 investiga a obra homérica, ocupando muitas páginas do caderno com fragmentos de *Ilíada* e de *Odisseia*. Na página 100, ele está debruçado sobre questões como “o infinito nos poemas homéricos”; ele anota passagens da *Ilíada* e logo em seguida, na mesma página e na sequência de escrita, passa a escrever uma ideia de espetáculo – *O Depósito* –, traçando um paralelo ou analogia entre ambos.

Assim como quando do cume excelso de uma grande montanha, Zeus, que faz brilhar os relâmpagos, desfaz uma nuvem densa, e aparecem todos os cimos e promontórios mais elevados, e os vales, e desde o céu se entreabre o éter imenso [...] muito longe, aonde está o abismo mais profundo por debaixo da terra. Ali as portas de ferro e o caminho de bronze estão tão por debaixo do Hades, quanto o céu está por debaixo da terra. (PAULA, 1964, p. 100)

Na linha abaixo escreve: “Equivalente séc. XX – Depósito – O tártaro – o inferno – o abismo. O depósito possui tampa de aço pesadíssima. É cilíndrico e não possui fundo. Possui alguns tubos auxiliares que sugam os homens dentro dos quartos. Uma imensa lata de lixo. O incinerador de lixo” (PAULA, 1964, p. 100).

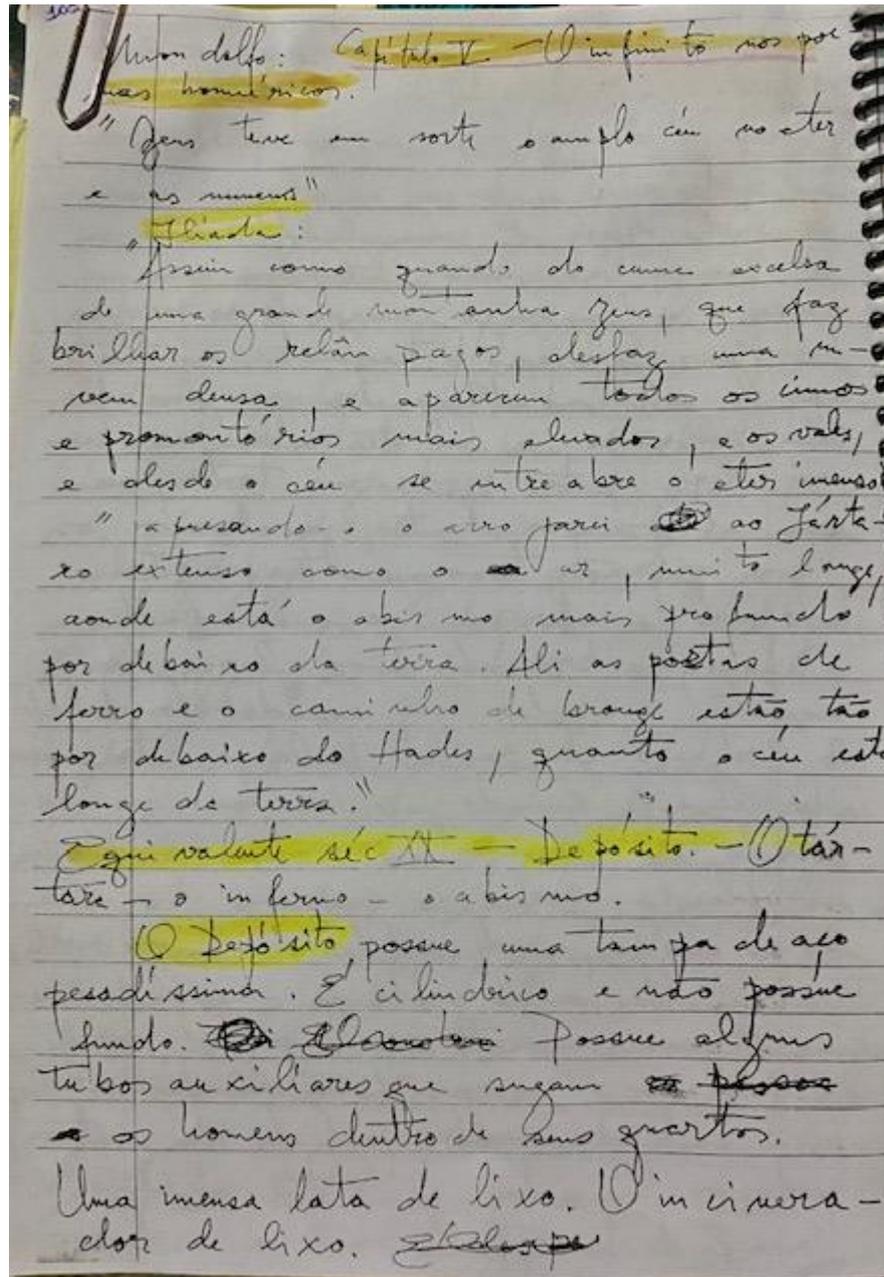


Figura 14: Fragmento, p.100/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

Na página 101, ele vai aprofundado o que seria a trama, as ações e a espacialidade de "O depósito".

Os homens são despejados ou lançados no Depósito. O depósito sem fundo. Os homens caem, caem, caem... eternamente. O mau cheiro. O depósito está situado depois do inferno - o inferno é melhor que o Depósito. Posições do depósito - no umbigo do mundo, no fulcro do mundo, nos limites do mundo, ou envolvendo o mundo, outros dizem que é o próprio mundo. (PAULA, 1964, p. 101)

Os homens são despejados ou lançados
 nos ~~o~~ Depósitos. O depósito sem
 fundo. Os homens caem, caem, caem...
 eternamente. O meu choro. ~~A~~ ~~Ag~~
 O Depósito está situado de pois do
 inferno — O inferno é melhor que
 o Depósito.
 O Depósito. Posições do
 depósito — no marigo do mundo,
 no fulcro do mundo, nos limites
 do mundo, ou envolvendo o mundo,
 outros dizem que é o próprio mundo.
~~O~~ ~~o~~ ~~o~~ O ciclo de nascimentos.
 Lançados na terra no cárcere cor-
 póreo! Vacas entram em casa (meu
 irmão) (uma cadela — minha tia ~~de~~
 (um peixe: meu pai — é mundo o peixe)
 Eu entro com o peixe no bolso —
 meu pai morto.
~~O meu pai me lança no Depósito.~~
 Um buraco ~~tempo~~ com uma tampa
 de aço situado na cozinha.
 e ~~o~~ o profun d'euino Depósito.
 em torno ~~o~~ em baixo.
 envolve a terra por baixo.

Figura 15: Fragmento, p.101/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

E continua anotando sobre “o ciclo de nascimentos”; vai até o final da página, passa para a página 102 – “o edifício cresce como uma árvore” –, na 103 inicia com uma citação de Sartre e em seguida aborda a tragédia e a concepção trágica. E continua na página 111:

Segunda parte: A infinitude do tempo e a eternidade na mitologia e na filosofia grega. Capítulo I – A eternidade em Homero. Falta o conceito do infinitamente pequeno – (infinitesimal), grandeza dinâmica, grandeza espacial, grandeza de número (inumerável). As diferenças entre a concepção vista de Deus, Deus como pai de todas as coisas, de onde as coisas nasceram, o nascimento ou começo da existência. Os deuses são particulares, ou seja, dominam um continente, ou região: os mares – Poseidon, o sol, o Hades. E estão sujeitos a Zeus. Mas mesmo Zeus, é um Deus de momento. Zeus se sente ameaçado como o seu pai Cronos pelos seus filhos. Deuses de continente, e do momento. Existem também os deuses de função. Circe-Afrodite

do amor (da frutificação, amor, medo, sonho, oportunidade, sorte, morte etc. (PAULA, 1964, p. 11).

Outro exemplo é a anotação na página 128:

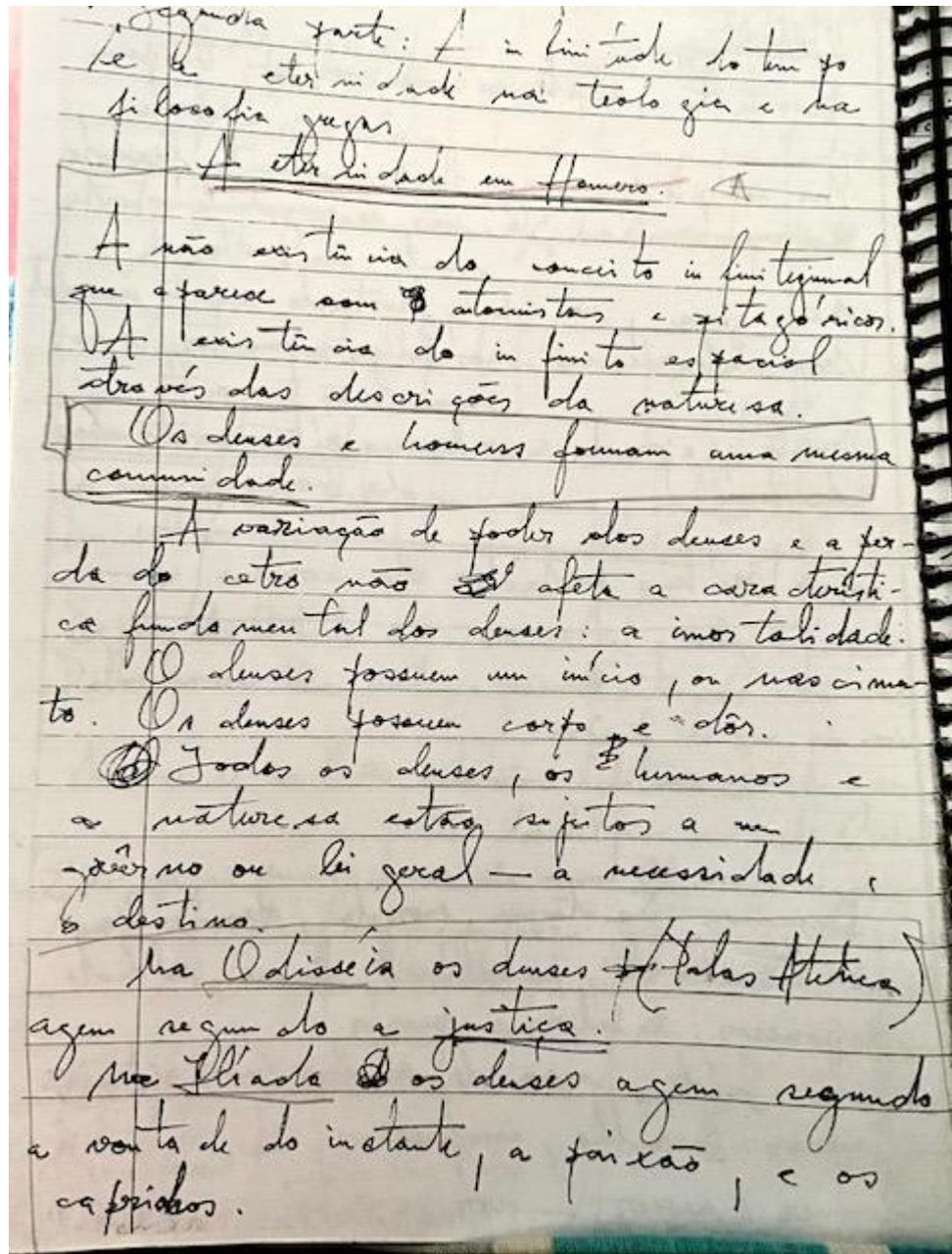


Figura 16: Fragmento, p.128/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

Segunda parte: a infinitude do tempo e a eternidade na teologia e na filosofia gregas. A eternidade em Homero. A não existência do conceito infinitesimal que aparece com atomistas e pitagóricos. A existência do infinito espacial através das descrições da natureza. Os deuses e homens formam uma mesma comunidade. A variação de poder dos deuses e a perda do cetro não afeta a característica fundamental dos deuses: a imortalidade. Os deuses possuem um início ou nascimento. Os deuses possuem corpo e dor. Todos os deuses, os humanos e a natureza estão sujeitos a um governo ou lei geral - a necessidade e o destino. Na Odisseia os deuses (Palas Athena) agem segundo a justiça. Na Ilíada os deuses agem segundo a vontade do instante, a paixão, e os caprichos. (PAULA, 1964, p. 128)

São muitas as passagens sobre os poemas homéricos. Mas vamos voltar ao assunto das preferências literárias de José Agrippino de Paula e retomar *PanAmérica*. Numa entrevista para o jornal *Versus*, em 1979, quando o assunto era literatura russa, com destaque para Dostoievski – autor que Agrippino gostava, tanto que havia adaptado para o teatro *Crime e Castigo* – o físico e crítico de arte, quando instigado a falar sobre literatura no Brasil, observou:

Eu acho que surgiram grandes escritores. Um deles é o José Agrippino de Paula, que escreveu *PanAmérica*. Na minha opinião, este é o livro mais importante da década de 60. Muita coisa importante apareceu no Brasil, no campo cultural, permanecendo desconhecida. O Agrippino, por exemplo, os críticos não conhecem, mas entre os jovens ele é bastante reconhecido. Muita coisa ficou soterrada nesta década, e aos poucos vai emergindo. (SCHENBERG, 2007, p. 256)

Recentemente, em livro¹¹⁵ publicado em 2024, Heloisa Teixeira, ao falar sobre revolução individual e desmentir o consenso de que teria havido uma geração AI-5, ou seja, uma juventude alienada e apática, destaca as contribuições inovadoras de Wally Salomão e Gramiro de Matos, não sem antes fazer uma reparação historiográfica ao reconhecer a força da intervenção na cena literária brasileira feita por José Agrippino de Paula:

[...] a importância fundadora da experiência de José Agrippino de Paula com *PanAmérica*, obra fundamental para o desenvolvimento do movimento da Tropicália, publicado originalmente em 1967. Um livro inconformista feito de ruídos e mixagens, uma leitura potente do momento pop brasileiro, o “panamérica de áfricas utópicas”, que inspira Caetano ao compor “*Sampa*”. Agrippino também é autor do livro *Lugar Público* (1965) e diretor do filme *Hitler Terceiro Mundo* (1968), hoje referência do *underground* brasileiro. (TEIXEIRA, 2024, p. 175)

PanAmérica possui várias entradas labirínticas sadomasoquistas; Marilyn Monroe é uma “máquina-útero” que reina nessa epopeia erótica, surreal e selvagem que, entre outras escatologias, expõe os testículos do jogador de beisebol e ícone norte-americano Joe DiMaggio na Grande Feira de Nova York, ocorrida em 1939-40 para enfrentar a Grande Depressão de 1934. O poeta, cantor e performer Arnaldo Antunes percebe a desestruturação perigosa e absurda, mítica e onírica que move o romance-caos *PanAmérica*:

Qualquer ato tem fatalidade. Pôr a cabeça na gola do casaco e trepar com a Marilyn Monroe. Os livros de José Agrippino de Paula me causam a impressão de que a literatura pode realmente ensinar algo à vida. Talvez pela sua prosa quase poesia, mas nem tanto pelo absurdo apresentado com naturalidade. Um pouco pela desestruturação do tempo cronológico, mas não só pela intersecção do mítico com o cotidiano, ou pelo que há de infantil e onírico em sua maneira de formular linguagem. O que mais me marcou ali foi o fato de que qualquer ato é fatal. Parir e guerrear, sentir ciúmes e tomar café, conversar e caminhar — se equivalem ali, porque qualquer ato é. Ali (fatalidade sintática) e na vida, como deve ser. (ANTUNES, 1988)

Porém, cabe lembrar que Caetano Veloso, na sua autobiografia, publicada em 1997,

¹¹⁵ “Rebeldes e marginais: cultura nos anos de chumbo (1960-1970)”. Teixeira (2024, p. 175).

depois de observar que aprovava com entusiasmos as experiências cinematográficas e teatrais de José Agrippino, não sentia o mesmo em relação ao romance “*Panamérica*”, e escreve que o livro

[...] não me fez colocar Agrippino acima dos escritores que eu gostava, nem me senti animado a recomendar sua leitura a quem quer que fosse. [...] Nos anos 70, ouvi Rogério Duarte elogiar “*Panamérica*” justamente por suas virtudes técnicas: “o livro é sobretudo bem escrito”, ele dizia, como se isso tivesse sido desde sempre ponto pacífico. E eu próprio hoje observo que a qualidade técnica do texto de Agrippino parece evidenciar-se com o tempo. (VELOSO, 1997, p. 154-155)

Caetano Veloso, que sabia da potência da literatura de Zé Agrippino e que acreditava que ele estava adiantado no páreo com os seus concorrentes, imaginava que o livro “não seria um sucesso de vendas e nem chegaria (como não chegou) a ter prestígio entre os literatos brasileiros” (VELOSO, 1997, p. 152-153) da época, e observa que o crítico e físico Mário Schenberg se mantinha solitário no seu entusiasmo com o livro, conforme abaixo:

Em *Panamérica*, o seu segundo livro, José Agrippino de Paula se afirma como uma das personalidades mais poderosas e significativas da nova geração de escritores brasileiros. Venceu a timidez e o provincianismo, que até agora tanto têm restringido os horizontes da nossa criação literária e artística, via de regra tão bem comportada e afastada desse mundo vertiginoso e fantástico de hoje. (SCHENBERG, 1967)

Ainda no livro *Verdade Tropical*, Caetano relata que ficara intrigado com uma entrevista de José Agrippino, quando do lançamento do seu livro *PanAmérica*.

PanAmérica, o livro de Zé Agrippino, saiu finalmente. Numa entrevista ao *Jornal do Brasil*, se não me engano, ele tinha escolhido como exemplo do que não gostava, por total incapacidade de identificação, a música de Gilberto Gil. “Sou de São Paulo, cresci entre vidro e concreto armado, não suporto essa coisa doce, baiana. Prefiro o iê-iê-iê à MPB. Mas mesmo no iê-iê-iê nacional sinto falta de violência”. Tudo era muito mole e ele era um homem urbano, do mundo moderno, não podia se reconhecer nessas manifestações da cultura brasileira. (VELOSO, 1997, p. 148-49)

Caetano diz que leu a entrevista na Ladeira dos Tabajaras, em Copacabana, na casa de Torquato Neto que, diga-se de passagem, não conhecia bem o Agrippino; assim como Duda Mendonça que também estava presente na ocasião da leitura da entrevista no *Jornal do Brasil* e não conhecia pessoalmente o cara que Caetano admirava muito e confessava sem rodeios ser “deslumbrado como sempre fui com a inteligência sui generis de Agrippino” (VELOSO, 1997, p. 152). Ambos, Torquato e Duda, na defesa de Gil, taxaram o livro de Agrippino como tolice e de coisa *beatnik* ou falsa novidade. Estavam “mordidos”, evidentemente, porque Agrippino com a sua verve polêmica ousou descascar um dos pilares baianos do futuro tropicalismo, em vias de consolidação naquele ano incendiário de 1967, quando estava em pauta, também,

naquele papo entre eles a questão comparativa entre a importância de *PanAmérica*, de Zé Agrippino, e de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha.

Anos depois, no álbum “*Doces Bárbaros ao Vivo*” (1976), Caetano, Gal, Bethania e Gil gravaram a canção “*Eu e ela estávamos ali encostados na parede*” musicada por Gilberto Gil:

Eu e ela estávamos ali encostados na parede. Ela estava em silêncio e eu estava em silêncio. Eu sentia o corpo dela junto ao meu, os dois seios, o ventre, as pernas, e os seus braços me envolviam. Eu pensei que ela deveria sentir o calor que eu estava sentindo. Nós dois estávamos imóveis encostados à parede, eu não me recordo quanto tempo, mas nós estávamos abraçados e encostados ali há muito tempo. Eu não me recordava se eram horas, dias, meses. Nós dois esquecemos naquele momento que nós dois pretendíamos a paz dentro da violência do mundo, e sem perceber a chegada da paz nós dois estávamos alojados dentro dela. Nós não saímos da parede e a paz nos encontrou subitamente, não enviou nenhum sinal, e nós não procuramos a paz. (PAULA, 1988a, p. 57)

Gilberto Gil¹¹⁶ musicou o início de um dos muitos blocos narrativos eróticos que tornaram célebre o monumental “*PanAmérica*”. No referido bloco, o narrador e a musa “mais quente” de Hollywood estão nas preliminares de um encontro, como que extasiados por uma enigmática calma, do tipo daquelas que antecedem a uma tempestade. O que a bela canção cantada pelos doces bárbaros não revela é o desdobramento do encontro com alta voltagem erótica, simplesmente porque interrompe a narrativa antes da frase seguinte: “ela tirou o vestido e eu disse [...]. Quando terminar o fim do mundo nós iremos para qualquer lugar” (PAULA, 1988a, p. 57). A interrupção da narrativa impede que o ouvinte da canção que não leu o romance saiba que essa enigmática calma antecede a um tórrido acontecimento sexual que coreograficamente se esparrama pelas linhas das seis páginas seguintes:

Eu segurei o meu membro rijo entre os dedos frente a Marilyn Monroe e ela abriu as suas pernas mostrando os pelos do seu sexo. Eu ajoelhei segurando o meu membro latejante e aproximei a cabeça vermelha do meu membro do sexo de Marilyn, e ela encolheu mais as pernas junto do corpo e abriu com os dedos as peles que formavam os lábios do seu sexo. (PAULA, 1988a, p. 57-58)

Não sabemos se José Agrippino tomou conhecimento da gravação do trecho do seu romance pelos doces bárbaros pós-tropicalistas. Mas arriscamos dizer que, se ouviu, provavelmente não aprovou. Talvez menos pelo que se ouve da canção gravada pelos *Doces Bárbaros* e bem mais pelo que não se ouve, devido ao corte feito na narrativa do romance para servir de letra para a canção, que deixou de fora um dos lances mais eróticos e representativos da atmosfera geral do romance. Afinal de contas, Agrippino tinha razão: *PanAmérica* explora

¹¹⁶ GIL, Gilberto. “Eu e Ela estávamos ali encostados na parede”. Canção de sua autoria com trecho do romance *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula. Gravada no álbum “*Doces Bárbaros ao vivo*”, 1976.

corrosivamente os temas do consumo, do sexo e da idolatria como questões oriundas da veloz expansão da sociedade industrial e que eram assuntos tão caros aos artistas da *Pop Art* como Warhol, Oldenburg, Johns, Lichtenstein e Rauschenberg. Especulações à parte, o fato é que, anos depois, José Agrippino manteve sua opinião sobre os tropicalistas, conforme reconhece Caetano Veloso em *Verdade Tropical*:

No fim dos anos 80, Agrippino, retirado e solitário, aceitou conceder entrevista pretextada por homenagens que lhe prestavam jovens admiradores de São Paulo, e nessa entrevista disse lembrar-se dos baianos tropicalistas, mas nunca se ter interessado muito “por esse pessoal”. Eu sei que ele estava sendo sincero desta vez como da outra: nunca se interessara muito pelo que fazíamos, por algum tempo interessou-me até mais do que esperava, e por fim reencontrou a antiga e mais resistente indiferença. Eu sabia, à época daquela primeira entrevista, que seu interesse era pouco, mas esse pouco era muito para mim. (VELOSO, 1997, p. 149-150)

José Agrippino não deixa pedra sobre pedra e, com a sua pegada caótica, desordenada e confusa, parodia o evento, superpondo imagens oníricas a imagens “reais”, num fluxo permanente, ininterrupto, provocando desregramentos estruturais, superpondo blocos narrativos, nos moldes de “uma máquina desejante”.

As máquinas desejantes são máquinas binárias, com regra binária ou regime associativo; sempre uma máquina acoplada com uma outra. [...] há sempre uma máquina produtora de um fluxo, e uma outra, que lhe é ligada, operando um corte, uma extração de fluxo (o seio – a boca). [...] O desejo não cessa de efetuar o acoplamento de fluxos contínuos e de objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz escorrer, escorre e corta. (DELEUZE; GUATTARI, 1976, p. 20)

A narrativa esquizofrênica de Agrippino é ressaltada por Evelina Hoisel em pioneiro livro *Supercaos*, no qual, citando o “*Anti-Édipo*” de Deleuze e Guattari, aponta para a singularidade do universo criativo do autor que arregimentava a loucura, o sonho e o caos para a construção de uma linguagem estilhaçada e fragmentada.

Poder-se-ia dizer que o esquizofrênico passa de um código para outro, que embaralha todos os códigos, num deslizamento rápido, segundo as perguntas que lhe são feitas, não dando nunca a mesma explicação, não invocando a mesma genealogia, não registrando da mesma maneira o mesmo acontecimento...[...]. (DELEUZE; GUATTARI, 1976, p. 31 *apud* HOISEL, 1980, p. 130)

Ao injetar na abominável realidade dos tristes trópicos uma paisagem impregnada de violência, de tortura, de banalização do mal, de morte e de sexo brutal, Agrippino profana a beleza e fascínio da emergente indústria cultural brasileira, invertendo a lei da gravidade mercantil, pondo o mundo ao revés, fazendo tudo voar pelos ares como acontece nas páginas finais da sua epopeia:

Chovia frangos assados [...]. Os frangos assados caíam do alto e explodiam no asfalto [...]. A grande multidão flutuava acima dos prédios e descia das nuvens um exército de robôs[...]. A multidão flutuava nos ares e ao longe Dom Quixote surgiu

despedaçando um grupo de homens e mulheres [...]. Três aviões kamikase abriram um grande rombo explodindo no centro do exército de robôs. [...] eu ouvi um estrondo e depois minúsculos ruídos de aço e vidro sendo triturados. [...] o peixe cósmico que avançava lentamente nas nuvens abriu a imensa boca negra marcada de pontiagudos dentes e abocanhou a multidão flutuante. [...] passei a girar juntamente com a multidão de homens, mulheres, objetos, fragmentos de árvores, caravelas, violinos, santos, bispos, vietcongs, sapos armados. [...] O peixe cósmico estava em decomposição e a carcaça imóvel desapareceu atacada pelos micróbios. [...] As manadas de girafas entraram na pista de aterrissagem e se chocaram com os carros de corrida vermelhos, azuis e amarelos que zuniam na pista. [...] Nós formávamos um grande bloco fragmentado que viajava lentamente. Eu de braços e pernas abertas olhava para baixo. [...] O grande incêndio de napalm atingiu os últimos ocupantes do bloco flutuante formado por cães e Karl Marx [...]. Apareceu a curvatura da Terra, o mar brilhante e azul, as nuvens brancas e as montanhas. A Terra se elevava velozmente aproximando-se. [...] E depois eu via as ruas [...]. E a cidade se aproximava veloz e eu vi os vidros dos edifícios. (PAULA, 1988a, p. 250-259)

José Agrippino apropria-se das prateleiras coloridas da Arte Pop para politizar e desgastar o glamour da abundância propalada pela sociedade de consumo. Então, como diria Mario Schemberg, demonstrando todo o fascínio pelo senso de destruição e caos, ele precipita o fim, e após a passagem de um ovo frito cósmico, por trás dos edifícios, tudo começa a degradingolar. *PanAmérica* envolve o leitor e o convoca para uma leitura concentrada, no *clinch*, o tempo todo, *round* após *round*, *jab* após *jab*, transformando o livro em um octógono de papel, mostrando que a epopeia é tão violenta quanto o boxe. José Agrippino, em *PanAmérica*, vence o leitor por nocaute, e como disse Munhamed Ali: “ser nocauteado é perder a consciência”.

3 CAPÍTULO 2: 1968: TARZAN/HITLER E TERCEIRO MUNDO

3.1 PARTE 1: 1968 – *TARZAN TERCEIRO MUNDO: O MUSTANG HIBERNADO*

Todo autor do terceiro mundo é maldito. Eu sou um autor maldito pelo terceiro mundo.

(José Agrippino de Paula)

Em 1968, José Agrippino de Paula estava em consonância com a temática do Terceiro Mundo, e para não deixar dúvida incluiu o termo nos respectivos títulos de duas experiências artísticas realizadas na época: no teatro, *Tarzan Terceiro Mundo: o Mustang Hibernado*, e, no cinema, *Hitler Terceiro Mundo*.

3.1.1 O Terceiro Mundo

O termo Terceiro Mundo foi utilizado pela primeira vez como consequência da comparação da situação dos países pobres e despossuídos do mundo com a das classes que na França, antes da Revolução de 1789, constituíram o Terceiro Estado. Esta utilização foi feita por Alfred Sauvy e Georges Balandier, franceses, em 1956, generalizando-se a partir de então. Mas o que importa não é tanto o surgimento do termo, mas a substância daquilo que passaria a ser uma categoria política, com ambiguidades sim, mas de significativa incidência no mundo contemporâneo. (VIGEVANI, 1994, p. 7-8)

Ampliando o contexto histórico e os significados do termo, segundo Ladislau Dowbor (1994, p. 7), desde que Adam Smith¹¹⁷, há dois séculos, traçou uma linha divisória entre “nações selvagens” e “nações prósperas e civilizadas”, considerando a abundância ou a escassez do montante anual de bens *per capita*, apontando para a necessidade de um mercado livre, a divisão do trabalho, a especialização da mão de obra, a concorrência e o lucro, as nações selvagens a partir do colonialismo¹¹⁸ deram lugar para as colônias, para as nações subdesenvolvidas, para nações em desenvolvimento¹¹⁹.

O deslocamento contínuo desta linha de pensamento econômico moderno foi plantando o terreno para o surgimento a partir dos anos 60 do século XX de um conjunto

¹¹⁷Adam Smith (1723-1790): Filósofo e economista escocês. Considerado o pai da economia moderna e o mais importante teórico do liberalismo econômico. Escreveu “A riqueza das nações: investigação sobre a natureza e suas causas” (1776).

¹¹⁸ “Colonialismo: significa dominação institucionalizada de um Estado sobre outros povos. O colonialismo está associado ao desenvolvimento do capitalismo a partir do século XVI, mas formas de dominação podiam ser encontradas no mundo antigo. O colonialismo, tal como é considerado neste livro, corresponde à grande expansão dos impérios europeus no século XIX” (VIGEVANI, 1994, p. 93).

¹¹⁹ “Desenvolvimento e subdesenvolvimento: as duas ideias [...] não podem ser dissociadas. O desenvolvimento seria assim uma fase avançada de progresso econômico, cultural, tecnológico, que teria iniciado num estágio anterior, de maior atraso. Os países hoje desenvolvidos coincidem com os países capitalistas da Europa e da América do Norte e também com os países socialistas europeus. Subdesenvolvimento seria a situação dos países que se encontram ainda em fase de atraso, sobretudo econômico” (VIGEVANI, 1994, p. 94).

heterogêneo de países e continentes, com muitas diferenças sociais, culturais e políticas, mas com muitas afinidades estruturais econômicas, “englobando no mesmo grupo a América Latina, a Ásia e a África, e criando o que passou a ser considerado como o ‘Terceiro Mundo’”¹²⁰ (DOWBOR, 1994, p. 7).

Tendo sido produzida pelo capitalismo expansionista e colonialista, no período da *Guerra Fria*, a partir da propalada “Teoria dos Mundos”¹²¹, a noção expandiu-se e foi ressignificada e, num contra-ataque, artistas e intelectuais rebeldes da América Latina, África e Ásia se apropriaram do termo “terceiro-mundismo” usando-o como metáfora para a afirmação política de luta em alguns países pela cultura nacional-popular e, em outros países, pela revolução e pelo processo histórico de descolonização.

A noção de “terceiro mundo” apareceu nos meios políticos, artísticos e intelectuais, no Brasil e na América Latina, por volta dos anos 60/70, associada às noções de pobreza, de marginalidade e de violência. No Brasil, nos anos 60, estava em curso o debate anticolonial¹²² e antiimperialista, questões que também eram recorrentes nos escritos de Frantz Fanon, publicados em periódicos franceses desde o final dos anos 50. Em 1968, Frantz Fanon¹²³ era a referência mais influente no combate pela descolonização. Em sua obra mais conhecida, *Os Condenados da Terra* (1961), ele afirma que: “[...] na luta de libertação, esse povo outrora distribuído em círculos irrealis, esse povo sujeito a um terror indizível, mas feliz de se perder numa torrente onírica, desloca-se, reorganiza-se e concebe, no sangue e nas lágrimas, confrontos bem reais e imediatos” (FANON, 1968, p. 42).

Em “1968: imagens da utopia”, Angela Prysthon fala sobre a influência do conceito de *Terceiro Mundo* para a política, a cultura e as artes, principalmente para o “imaginário cinematográfico”, fazendo surgir o termo *Terceiro Cinema*, e chamando a atenção para Sartre e Fanon:

¹²⁰ O termo Terceiro Mundo foi oficialmente adotado pela primeira vez durante a reunião de países asiáticos e africanos, em abril de 1955, na Conferência de Bandung, em Java, na Indonésia. Ele definia os países que se pretendiam não alinhados às duas superpotências da época: EUA e URSS. [Http://www2.senado.leg.br](http://www2.senado.leg.br)

¹²¹ “A teoria dos mundos” foi criada no contexto da Guerra fria (entrou em desuso nos 90) e dividia os países em três grupos distintos conforme o seu nível de desenvolvimento econômico. No primeiro mundo estavam os países capitalistas; no segundo mundo, a União Soviética e os países socialistas; no terceiro mundo, as nações não alinhadas, países emergentes e subdesenvolvidos. Em decorrência do contexto geopolítico da época, os três mundos refletiam também o alinhamento das nações com base em seus ideais políticos. <http://brasilecola.uol.com.br>.

¹²² “Anticolonialismo é o movimento que se inicia em países da Ásia e da África em diferentes momentos do século XX contra o colonialismo e pela independência nacional” (VIGEVANI, 1994, p. 93).

¹²³ Frantz Fanon (1925-1961): Psiquiatra e filósofo, natural das Antilhas francesas da colônia francesa da Martinica. Suas obras tornaram-se influentes nos campos dos estudos pós-coloniais, da teoria crítica e do marxismo. Escreveu: “Pele Negra, Máscaras Brancas (1952); “Os condenados da Terra (1961); “Em defesa da Revolução Africana (1964), entre outros.

A concepção libertária de terceiro mundo foi favorecida por paradigmas apresentados nos séculos e, principalmente, nas décadas anteriores: pelo existencialismo, pelas leituras que o terceiro mundo fez de Sartre, pelo próprio declínio do humanismo. Um modelo estabelecido por Frantz Fanon, em *Les damnés de la terre*, de 1961, obra precursora, em certa medida, da unidade, do “chamamento” ao terceiro mundo, e sem dúvida uma base importante para o “espírito de 1968”. Um chamamento de luta, de violência, de uma relativa rejeição dos cânones “ocidentais”: uma tentativa de livrar-se de certas concepções de cultura, sociedade, história, política... O impacto da visão de Fanon é notável por sua disseminação em todo(s) o(s) mundo(s) (especialmente no “Terceiro”, obviamente). A sua influência deve-se tanto à sua teorização sobre descolonização e violência, à sua apreensão do espírito da época e à denúncia antiimperialista que ele inspira, como à sua capacidade de pensar essa descolonização como construção violenta sim, mas com fins utópicos. (PRYSTHON, 2010, p. 13)

A autora confirma o que falamos anteriormente sobre a importância intelectual dos escritos de Fanon. Mas, provavelmente, ele tenha recebido maior atenção e entrado no radar dos meios intelectuais brasileiros a partir da visita ao Brasil de Sartre e Beauvoir, em 1960, período marcado por muitos debates sobre engajamento, existencialismo e literatura engajada nas muitas palestras e conferências realizadas pelo filósofo no país, com destaque para a Conferência de Araraquara, quando o filósofo debateu, “com posseiros de Santa Fé do Sul¹²⁴, estudante e intelectuais”, questões como “o (neo) colonialismo, a Revolução Cubana e a reforma agrária” (ALMEIDA, 2009, p. 71), e também a “questão terceiro-mundista”:

Compreender historicamente a visita de Sartre é retomar o seu significado junto a experiência intelectual brasileira na medida em que, num determinado momento de sua evolução ou trajetória, parte dessa intelectualidade esteve sensível aos debates propostos por Sartre. Alguns intelectuais tiveram, na sua formação, uma influência teórica direta, como Bento Prado Jr, Fernando Henrique Cardoso e alguns isebianos (Roland Corbisier e Álvaro Vieira Pinto). (ALMEIDA, 2009, p. 74)

A visita de Sartre ao Brasil serviu para atualizar intelectuais e artistas sobre assuntos que estavam na pauta internacional, como os trabalhadores do campo, as revoluções anticolonialistas, as ligas camponesas, as revoluções africanas, o anti-imperialismo¹²⁵, a literatura e os escritores latino-americanos e outros temas revolucionários.

É o que diz Faustino: “Sartre já era um dos principais divulgadores internacionais de Fanon, tendo citado o intelectual martinicano em trabalhos diversos, alguns dos quais de

¹²⁴ “Em Santa Fé do Sul, interior de São Paulo, desde 1956 aconteciam confrontos entre arrendatários e os parceiros agricultores. Em 1959, é fundada a associação dos lavradores de Santa Fé do Sul. [...] Tais acontecimentos repercutiriam no meio intelectual, sensível a essa questão. Cinco autores – Augusto Boal, Nelson Xavier, Hamilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito M. Araújo – escreveram a peça *Mutirão em Novo Sol* baseados justamente em alguns fatos desenrolados em Santa Fé do Sul. Não coincidentemente, tais autores faziam parte do *Centro Popular de Cultura (CPC)*, órgão estadual da *União Nacional dos Estudantes (UNE)*, órgão este que procurava estabelecer uma ligação entre os intelectuais e artistas com as massas populares” (ALMEIDA, 2009, p. 53-54).

¹²⁵ “Antiimperialismo: posição política que nasce como consequência da ação imperialista, visa a luta contra ele e sua derrota. É bandeira de movimentos nacionalistas e socialistas desde 1910 aproximadamente. No Terceiro Mundo ganha amplitude a partir da Segunda Guerra Mundial e amplia o significado da luta anticolonialista” (VIGEVANI, 1994, p. 94).

conhecimento da *intelligentsia* brasileira” (FAUSTINO, 2022, p. 180). Deivison Faustino, quando discute a violência estética de Glauber Rocha, afirma que “não há consenso na literatura sobre o momento exato em que Glauber Rocha leu Fanon” (FAUSTINO, 2022, p. 190), e por isso ressalta que o crítico e pesquisador de cinema Ismail Xavier sugere que “*Uma Estética da fome*, escrito em 1965, é explicitamente influenciado pelo pensamento de Fanon” (FAUSTINO, 2022, p. 190). Glauber Rocha popularizou e expandiu politicamente o termo e a noção de *Terceiro Mundo* aclimatada para a América Latina. Em 1965, no manifesto *Uma Estética da fome*, apresentado no congresso *Terceiro Mundo e Comunidade Mundial*, em Gênova, ele afirmara: “Somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (ROCHA, 1981). Em *Uma Estética da fome*, Glauber já havia apontado e problematizado as questões relativas ao capitalismo colonialista dominante no *Terceiro Mundo*:

O problema internacional da América Latina é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência. Este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria. (ROCHA, 1981)

Glauber estava lá, na festa organizada pela jornalista Marisa Alvarez de Lima, com a intenção de fazer uma grande reportagem – que veio a ser o artigo publicado em 12 de dezembro de 1968 na revista *O Cruzeiro* – reunindo os principais protagonistas da cena artística transgressora e inventiva daqueles anos de repressão e AI-5. Ela destaca que viu de esguelha duas figuras enigmáticas isoladas no escritório da casa “num papo difícil de acompanhar”:

A casa estava cheia. Me passa pela memória o papo de Hélio e Caetano sentados à mesa, numa espécie de jardim de inverno, Nelson Motta, Renato Borghi, José Celso Martinez Corrêa – Glauber Rocha e José Agrippino de Paula, no meu escritório num papo difícil de acompanhar –, o fotógrafo David Zingg, Torquato Neto, Gilberto Gil, Pedro Escosteguy, Gerchman (se é que não estou embaralhando as datas com pessoas) e muita, muita gente mais. (LIMA, 1996, p. 119)

Ela deve ter tentado acompanhar o papo entre Glauber e Agrippino, mas creio que preferiu circular pelo ambiente e captar outras conversas. Era um momento de efervescência. Glauber Rocha já era reconhecido¹²⁶ como gênio polêmico, sua boca era uma metralhadora giratória que apontava para tudo e para todos, bradava aos quatro ventos sua frase-*slogan* “a arte não é só talento, mas sobretudo coragem”.

¹²⁶ Glauber já havia feito *Pátio* (1960), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e acabara de filmar *Câncer*. Os filmes *Terra em Transe* e *Câncer* e o manifesto *Uma Estética da Fome*, além das muitas intervenções glauberianas sobre o Terceiro Mundo, foram artefatos explosivos lançados pelo Santo Guerreiro que, certamente, contaminaram o espírito panamérico de Agrippino de Paula.

Anos depois, em 1976, Mário Pedrosa, que estava no exílio, enviou a *Versus*¹²⁷, um texto escrito em Paris:

Os países pobres e subdesenvolvidos já não podem alcançar o avanço dos ricos. Essa disparidade verifica-se também no campo da arte. Aqui, igualmente, a quantidade se transforma em qualidade. Na fase histórica em que estamos vivendo, o *Terceiro Mundo*, para não se marginalizar de todo, para não derrapar na estrada do contemporâneo, tem que construir seu próprio caminho de desenvolvimento, e forçosamente diferente do que tomou e toma o mundo dos ricos do hemisfério norte. (PEDROSA, 2007, p. 49)

É um texto esperançoso, uma articulação intelectual engajada que acredita que “uma arte nova ameaça brotar”. Na esteira do “visionarismo” de Frantz Fanon, ele acredita que “somente dentro deste contexto universal será possível pensar no engendramento de uma nova arte” (PEDROSA, 2007, p. 50). Mário Pedrosa alude à necessidade de superação da mentalidade colonialista que subjaz à noção de “desenvolvimentismo” e continua seu raciocínio:

Os pobres da América Latina vivem e convivem com os escombros e os cheiros desconfortáveis do passado. O ultramodernismo e alguns de seus progressos, de molde comumente americano, estão umbilicalmente vinculados a nossas favelas e barriadas. O paradoxo é que estas são as que não mudam, como não mudam a miséria, a fome, a pobreza, choças e ruínas. Mas é por aí que passa o futuro. Aqui está a opção do Terceiro Mundo: um futuro aberto ou a miséria eterna. (PEDROSA, 2007, p.49- 50)

Mário Pedrosa aponta para complexidade de desafios postos para os países do *Terceiro Mundo*, alerta para a crise ou esgotamento do capitalismo periférico e para o esgarçamento das noções de modernismo e de desenvolvimentismo. Abre uma fresta sobre a necessidade de uma política de inversão da lógica de dominação cultural do *Primeiro Mundo* sobre o *Terceiro Mundo*. Neste sentido, o texto de Pedrosa, escrito em 1976, corrobora com o que escreveu Glauber em 1965, demonstrando o quanto o manifesto *Uma Estética da Fome* ainda conserva atualidade frente ao olhar imperialista do *Primeiro Mundo*:

Porque para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo, e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. (ROCHA, 1981)

Glauber Rocha, pouco antes de morrer, escreveu duas cartas (ROCHA, 1985, p. XIII-XV) – nos dias 2 e 28 de dezembro de 1980 – e as enviou para Carlos Augusto Calil orientando sobre como proceder para realizar uma mostra de seus filmes e uma edição em livro

¹²⁷ Jornal alternativo idealizado por Marcos Faerman e dirigido por ele entre 1975 e 1978. O jornal fazia uso de diferentes linguagens – texto, quadrinhos, fotografia, desenho – para denunciar a opressão e a resistência na América Latina.

dos seus roteiros. Vislumbrou a publicação com os roteiros cinematográficos “porque estes 8 filmes¹²⁸ são referentes ao III Mundo e marcam uma fase do meu trabalho”. Glauber expressou o desejo de que, reunidos todos num só volume, recebesse o título geral de *Roteiros do Terceiro Mundo*. Ele havia acabado de rodar seu último filme, *A Idade da Terra*¹²⁹. No filme, de 1980, o próprio Glauber Rocha fala em *off*:

Estou certo disso. E no Terceiro Mundo seria o nascimento da nova, da verdadeira democracia. A democracia não é socialista, não é comunista nem capitalista. A democracia não tem adjetivos. A democracia é o reinado do povo. A de-mo-cra-cia é o desreinado do povo. Sabemos todos que morremos de fome nos terceiros-mundos. Sabemos todos das crianças pobres, dos velhos abandonados, dos loucos famintos. Tanta miséria, tanta feiúra, tanta desgraça. Sabemos todos disso. É necessária uma revolução econômica, social, tecnológica, cultural, espiritual, sexual a fim de que as pessoas possam realmente viver o prazer. O Brasil é um país grande. América Latina, África, não se pode pensar num só país. Temos que multinacionalizar e internacionalizar o mundo dentro de um regime interdemocrático. (ROCHA, 1985, p. 463)

Diferentemente de Glauber, José Agrippino aludia ao terceiro mundo pelo viés da marginalização cultural, numa transversalidade veloz como uma flecha que atravessava as noções de nação, nacionalidade e internacionalidade, conforme ele próprio escreveu e bradou aos quatro ventos, “não carrego nenhuma cultura nacional ou internacional” (PAULA, 1996), deixando claro que não se tratava mais da questão de identidade nacional dos modernistas.

3.2 A ORIGEM DO GRUPO SONDA

Zé Agrippino e Maria Esther Stockler foram convidados por Miroel Silveira, então Diretor Regional do Sesc São Paulo, para participarem do primeiro festival de dança de São Paulo. A secretaria de Estado de Cultura de São Paulo entrou com uma verba de 23 mil cruzeiros para a montagem. Zé Agrippino e Maria Esther aceitaram o desafio e, a partir desta demanda, vislumbraram o agenciamento de um desejo em comum: formar um grupo. Então, realizaram uma sessão de testes para a seleção de elenco e formação de um grupo para a montagem de *Tarzan Terceiro Mundo: O Mustang hibernado*. A ideia de seleção seguiu o modelo tradicional de produção do teatro convencional, porém era uma oportunidade estratégica para criar um

¹²⁸ Os textos: “A ira de deus (corisco)”, “Barravento”, “Terra em Transe”, “Antônio das Mortes”, “Anabaziz”, o primeiro dia do novo século”. Os filmes: “Barravento”, “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, “Terra em Transe”, “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro”, “Der Leone has Sept Cabeças (O Leão de Sete Cabeças)”, “Cabeças Cortadas”, “Claro”, “Idade da Terra”. (ROCHA, 1985, p. V).

¹²⁹ *A Idade da Terra*. DVD DUPLO. 250 minutos. Versão restaurada. Cor. Versátil Home Vídeo, 2011. Elenco: Murício do Valle, Jece Valadão, Antonio Pitanga, Tarcísio Meira, Geraldo Del Rey, Norma Bengell, Ana Maria Magalhães, Danuza Leão. Um roteiro inspirado em um poema de Castro Alves, cuja narrativa vai e volta, barroco, violento, selvagem, com várias tramas, trilha impactante, candomblé, cordel, Cristo negro, freiras dançantes, denúncias contra o colonialismo e o imperialismo, terceiro mundo, lutas de classes na América Latina e na África.

núcleo fixo. A ideia era atrair pessoas diferentes das que conheciam do ambiente de teatro e de dança do eixo Rio-São Paulo, pessoas sem os vícios do teatro profissional e empresarial e, não necessariamente, experientes. O desejo apontava para uma diversidade de pessoas, de biotipos, de gêneros, de corpos vividos. José Agrippino e Maria Esther imaginavam um grupo criativo funcionando, suponho, “como um sistema coletivo em que operam sinergicamente personalidades imaginativas e personalidades concretas, cada um contribuindo com o melhor de si, num clima entusiástico” (DE MASI, 2005, p. 164). Esse desejo de ambos fez com que a metodologia aplicada ao teste apontasse aqueles participantes mais criativos, improvisadores, festivos, espontâneos, intuitivos e habilidosos. “Tanto no teatro quanto no filme¹³⁰ a gente tinha que saber dançar e tinha que ser livre, leve e solto”,¹³¹ relata Danielle Palumbo. Tempos depois, em uma entrevista em 1979¹³² – um ano antes de receber um diagnóstico de esquizofrenia –, José Agrippino de Paula lembra como foi a seleção de elenco de *Tarzan Terceiro Mundo: O Mustang Hibernado*:

Sim, foi um trabalho bem profissional. Fizemos uma seleção bastante grande. Eram 60 pessoas, e escaparam aquelas 23 que eram realmente as melhores. Algumas foram chamadas porque eram conhecidas. O elenco era muito bom, mas muito bom mesmo. E isso resultou num filme que fiz, o *Hitler Terceiro Mundo*. [...] O *Tarzan* foi um trabalho muito requintado que pouca gente viu. Ele tinha certos requintes na mistura de expressão, havia tecnologia, teatro, beleza visual, entende? Com movimentação, com muita coisa. (PAULA, 2008, p. 203)

Fecharam um grupo misto de atores e dançarinos e criaram o núcleo inicial do Grupo Sonda, que seria a base do elenco responsável pela trilogia de peças encenadas entre 1968 e 1969, (*Tarzan, Planeta e Rito*), e também do filme *Hitler*.

3.3 A MONTAGEM/TEATRO-DANÇA: *TARZAN TERCEIRO MUNDO*

Tarzan Terceiro Mundo: O Mustang Hibernado estreou no Teatro Anchieta, do Sesc Vila Nova, abrindo a programação do 1º Festival de Dança, que aconteceu de 04 a 17 de novembro de 1968. O grupo Sonda se apresentou nos dias 04 e 05; em seguida, o Grupo Experimental de Dança da Bahia, nos dias 07 e 08. Malungo – Grupo Folclórico de São Paulo se apresentou nos dias 09 e 10, seguido pela Sociedade Ballet de São Paulo nos dias 11, 12 e 13 (programa I) e nos dias 14, 15 e 16 (programa II). A Companhia Brasileira de Ballet do Teatro Novo da Guanabara encerrou o festival com uma apresentação no dia 17.

O espetáculo *Tarzan Terceiro Mundo: O Mustang Hibernado* foi de fato a primeira

¹³⁰ Referência ao filme *Hitler Terceiro Mundo*, rodado no mesmo ano (1968).

¹³¹ Danielle Palumbo, atriz e produtora, em entrevista concedida a Lucila Meirelles: *Revista Palau*, 2017.

¹³² Em 1979, Agrippino termina de filmar e montar “Céu sobre água” que havia iniciado em 1972.

incursão no que viria a ser chamado de Dança-Teatro, Dança Cênica ou Teatro-Dança e, ao mesmo tempo, era uma experiência de colagem de linguagens, o que depois viria ser conceituado por José Agrippino como mixagem ou “*mix the media theater*”: “era uma coisa muito baseada no que estava sendo feito internacionalmente [...], quer dizer, a mistura de meios” (PAULA, 2008, p. 204). E Agrippino continua:

E a Maria Esther era uma pessoa altamente informada [...] viveu em Nova York. Quando eu a conheci ela havia acabado de chegar de lá. E nós conhecemos, também, o Jô Soares. Ele de vez em quando ia para Nova York e trazia discos. O Caetano Veloso também tinha muitos discos. Quer dizer [...]. Tínhamos discos, revistas, praticamente tínhamos o domínio sobre as últimas coisas que estavam acontecendo por lá. (PAULA, 2008, p. 204)

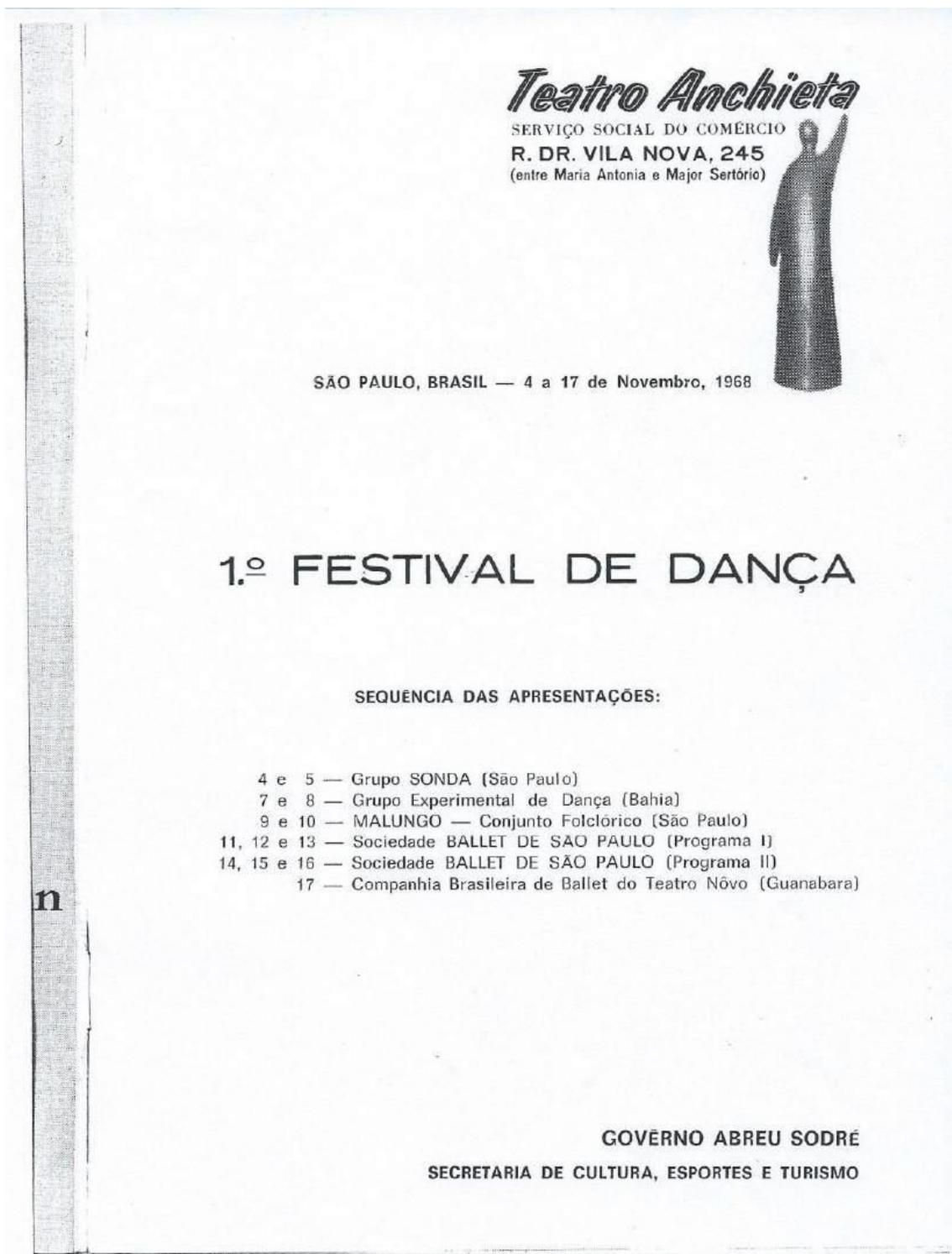


Figura 17: Programa do espetáculo *Tarzan Terceiro Mundo*. Foto de ensaio. s/autor.

Nesta mesma entrevista, José Agrippino aponta que já havia uma preocupação com a visualidade cênica e com o uso de recursos tecnológicos para a obtenção de efeitos de beleza e plasticidade, observa que a movimentação coreográfica de cena era o motor da encenação, chama a atenção para a mistura de expressões, a mixagem de elementos, de coisas e objetos. Os dois artistas não só estavam antenados com o que se fazia lá fora, mas imprimiram nos

trabalhos uma atitude de incorporação e apropriação de procedimentos técnicos e estéticos, sobretudo da *Pop-Art*, dos quadrinhos e da literatura de ficção científica. O rebaixamento das imagens, os símbolos em transição, as repetições e as multiplicações, os efeitos avassaladores da cultura de massa a partir da Segunda Guerra Mundial. Estava no ar o que o crítico argentino Oscar Masotta¹³³, referindo-se à *Art Pop*, chamou de “reflexões sobre as correlações entre artes visuais e a extensão moderna dos meios de informação” (MASOTTA, 2017, p. 74).

Maria Esther e José Agrippino estavam conectados com a ideia de um teatro-*happening*, um híbrido de espetáculo multimídia, até então uma novidade no Brasil, e Agrippino continua a dar detalhes: “tudo entrava: dança, teatro, circo. É uma coisa experimental, mas que teve bom resultado” (PAULA, 2008, p. 204). A maneira de trabalhar também era inovadora, a colaboração entre os dois e os demais participantes do projeto se dava em diversos níveis. E além dos atores e bailarinos do grupo Sonda, cujos componentes foram convidados e outros selecionados, o projeto também contava com uma equipe de artistas convidados composta por artistas plásticos, cineastas e músicos¹³⁴. Mas Agrippino ressalva que:

A Maria Esther tinha o domínio desse espetáculo. Era um espetáculo de dança [...], foi ela quem dirigiu e fez a coreografia. Tinha o Oiá Guerecy, que era considerado por nós o melhor dançarino da companhia. Ele saiu do candomblé daqui de São Paulo, era o Babalorixá Oroni. (PAULA in MEIRELLES, 2009)

Com um elenco de dezessete participantes, entre atores e dançarinos, Maria Esther Stockler e Yolanda Amadei imprimiam a estrutura e o movimento da dança moderna, contando com a colaboração de Oyá Guéreci que, junto com ritmista Roberto de Souza, trazia para o grupo os elementos da dança afro-brasileira. Na criação de luz Carlos Alberto Erbet que, entre outros experimentos, foi o responsável por introduzir os efeitos de luz negra, ainda raríssimo nos palcos brasileiros. O uso do *black lights* era conhecido por Maria Esther, que participara de uma experiência, em Nova York, com uma companhia polonesa. Segundo o ator Carlos Eugênio de Moura, “foi uma das primeiras vezes em que foi usado efeito de luz negra em cena” (MOURA, 2015, p. 81).

Tarzan Terceiro Mundo foi estruturado em seis partes, com cenas autônomas e

¹³³ Oscar Masotta nasceu em 1930, em Buenos Aires e morreu em 1979, em Barcelona. Escritor, artista e crítico atuante nos anos 1960 e 1970. Publicou importantes livros de crítica: *Sexo y traición em Robert Arlt* (1965), *El pop art* (1967), *Happenings* (1967), *Conciencia y Estructura* (1969) e *La historieta en el mundo moderno* (1970). Foi diretor da revista *LD/Literatura Dibujada* e organizou a *I Bienal Mundial de la Historieta* no Instituto Di Tella (1968). Fundou a Escola Freudiana de Buenos Aires e publicou *Introducción a la lectura de Jacques Lacan* (1974) e *Ensayos Lacanianos* (1976).

¹³⁴ Como: Adam Cadmon, Roberto de Souza, Yolanda Amadei, Carlos Eugênio de Moura, Efizio Putzolu, Sarah Feres, Marcelo Nietzsche e Juarez Magno. Entre eles estava Jô Soares, que se tornaria o protagonista do filme *Hitler Terceiro Mundo*, filmado paralelamente à montagem de *Tarzan*.

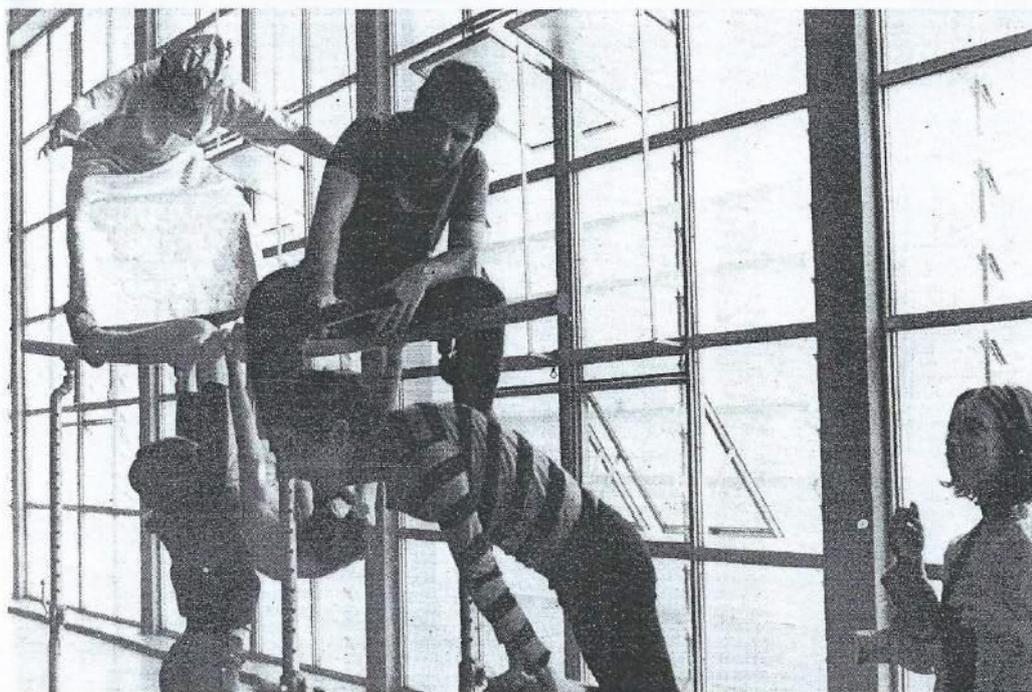
artistas convidados para criar cenografia, figurino e música para cada uma das partes. Efizio Putzolu¹³⁵, escultor e engenheiro eletrônico italiano, participou da Bienal de 1967 e foi convidado para criar o cenário e o figurino da Cena 1. Sua escultura *O Homem Hibernado*¹³⁶ foi usada como motivo e título da cena e complemento do título do espetáculo, o que ressalta a importância dele no projeto, uma vez que a Cena 3 também é responsabilidade dele.

A trilha sonora era composta por músicas de Adam Cadmo, Ali Akbar Khan¹³⁷ e Jimi Hendrix (1942-1970). Vale a pena dedicar algumas linhas para situar a importância de Jimi Hendrix na trilha sonora do espetáculo.

¹³⁵ “Efizio Putzolu foi uma revelação da VIII Bienal. Expõe agora uma série de esculturas-aparelho simbolizando os vários sentidos e o cérebro. Nelas, o artista utiliza a eletrônica, o som, o cheiro de ozona e os oscilógrafos. Putzolu é um artista de grandes recursos com uma orientação extremamente atual. Vem abrindo novos horizontes para a escultura brasileira” (Mario Schenberg. “*A representação Brasileira na IX Bienal de São Paulo*”. Centro Mario Schenberg de documentação da pesquisa em artes, ECA/USP, 1969).

¹³⁶ “Vem à memória o escultor italiano Efizio Putzolu, que elaborava peças visionárias, sempre brancas, criaturas em hibernação, flores impossíveis, uma parafernália [...]. Não se distinguia arte de política” (Nelson Aguilar em entrevista para Carlos Orsi, no artigo “As tintas da diáspora”. *Jornal da Unicamp*, ano 2014, nº 592, 31 de março a 06 de abril, 2014).

¹³⁷ Ali Akbar Khan (1922-2009), músico clássico hindustani indiano do Maihar gharana, conhecido por seu virtuosismo em tocar sarod, instrumento de 25 cordas com som profundo, da família dos cordofones, de origem persa, transformado do rabab afegão. Sarod significa som bonito. A música clássica indiana tem como elemento principal a improvisação como numa jam session, nas apresentações os instrumentistas alternam melodias padronizadas (ragas) e modelos rítmicos (talas). Wikipédia: 20/10/2021 + <http://g1.globo.com>. 3105/2015.



Roteiro — José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler
 Direção Geral e Coreografia — Maria Esther Stockler
 Direção das Cenas Dialogadas — José Agrippino de Paula
 Mesa de Som — Adam Cadmon
 Iluminação — Carlos Alberto Ebert
 Iluminador — Ugo Fernando
 Produção — Eloy de Araujo
 Assistente de Produção — Gabriela Rabelo
 Direção Administrativa — Carlos de Moura
 Preparação Técnica — Yolanda Amadei, Maria Esther Stockler e Oyá-Guereci,
 com o Ritmista Roberto de Souza

AGRADECIMENTOS:

Tranquilo Giannini S.A.
 Alan Moreau — Banco da Bahia
 Banco de Brasília
 Pneus Firestone
 Clube dos Associados da Fazenda Estadual (C.A.F.E.)
 Artigos Desportivos Drible
 Criasom
 Christiano Maurício Stockler
 Rodrigo Cid
 Lia Robatto

Figura 18: Programa do espetáculo *Tarzan Terceiro Mundo*. Foto de ensaio. s/autor.

José Agrippino estava por dentro das inovações e tendências do *rock*. Ele diz numa entrevista, referindo-se ao processo de *Tarzan*: “nessa época eu já tinha um certo contato com

o rock” (PAULA, 1979b, p. 21); “ouvia *Grateful Dead*¹³⁸ e *Frank Zappa*, o *Mothers of invention*, e um ensaio foi feito com esse disco, que era assim um disco misturado, rock, tendências de música moderna” (PAULA, 2008, p. 204). Ele frequentava a casa-covil¹³⁹ de Jô Soares e complementa que ouviu o “primeiro do Jimi Hendrix” na casa de Caetano e que foi o primeiro a usar a música do lendário guitarrista na trilha sonora de *Tarzan Terceiro Mundo: O Mustang Hibernado*, em 1968, quando ele ainda era desconhecido no Brasil. A admiração de Zé Agrippino pelo guitarrista é mais do que a de um fã: ele busca na música estridente e nas atitudes erráticas do músico inspirações conceituais que vão além do *Rock*. Jimi Hendrix havia lançado o seu primeiro compacto *Hey Joe* em 1966; em seguida, *Purple Haze* e o primeiro álbum Long Play *Are you Experienced?*, ambos em 1967. Hendrix, empolgado com a sua nova banda, na verdade um trio, com guitarra, baixo e bateria, revela:

Resolvemos ser uma viagem, é por isso que somos assim. Queremos realmente tirar essas pessoas do sério quando tocamos. Tocamos muito, muito alto. Fazemos isso pra criar um certo efeito, para que tudo seja o mais físico possível, para atingir as pessoas em cheio. Tem que machucar. (HENDRIX, 2014, p. 58)

A atitude musical e performática de Hendrix estava afinada com as vertentes artísticas que estouraram nos anos 60, pondo o corpo em choque com o público, numa linha *punk* de autoflagelação, o ritmo da alucinação, produzindo uma “presença absoluta” – uma performance em que o corpo em transe exerce um magnetismo –, incidindo diretamente sobre a própria carne, guitarra acoplada ao corpo todo, prótese de fogo e choques elétricos, um corpo torturado “tornando-se máquina” (GADELHA, 2013, p. 347), lembrando um dos aspectos da crueldade artaudiana em suas tentativas de “fugir de uma linguagem rasa para inventar uma linguagem própria” (BALDIN; VIDAL, 2019, p. 10). No final de março de 1967, Hendrix era chamado pelos jornais de o “Selvagem do Pop”. Numa entrevista, ele disse: “Sou acusado de exagerar na eletricidade, mas acontece que eu gosto de sons elétricos, de microfonia e tudo o mais” (HENDRIX, 2014, p. 59). Não era apenas o som alto dos solos da guitarra de Jimi Hendrix que enfeitiçavam José Agrippino, mas também, ou principalmente, a postura agressiva no palco criando as distorções, os ruídos, os choques e os gritos, assim como a irreverência das

¹³⁸ Banda norte-americana de rock (1965-1995), liderada por Jerry Garcia, surgida na cidade de São Francisco, Califórnia, berço do movimento *hippie*. Fundia *rock*, *folk*, *country*, psicodelia, *jazz*, *blues* e música experimental. Banda performática, transformava os *shows* em longas sessões de improvisação.

¹³⁹ “Alguns pintores começaram a frequentar nossa casa, e ficamos muito amigos de José Roberto Aguilar – um turbilhão de energia criativa –, que pintou um mural numa das paredes e a banheira que ficava na sala, que eu usava como sofá. Por meio do Aguilar conheci o Jorge Mautner e o José Agrippino de Paula – outras duas criaturas riquíssimas em informação e inovação que também ficaram nossos amigos. Mautner havia fundado o Grupo Kaos, em 1956. Fazia questão de dizer que era Kaos com K. O Aguilar adorava a Theresa e chamava a nossa casa de “covil cultural” – a turma ficava lá até as cinco, seis horas da manhã” (SOARES, 2017, p. 383).

letras: “Mas a quem nesse mundinho miserável você quer provar que é feito de ouro e não está à venda?” (HENDRIX, 2014, p. 43).

Tarzan Terceiro Mundo foi um empreendimento com uma grande equipe técnica. Além dos citados, o espetáculo contou com outros importantes colaboradores¹⁴⁰. Os artistas convidados participavam na concepção, criação e execução de cada uma das cenas que compunham o roteiro do espetáculo. A dramaturgia – que ia além da palavra escrita ou falada – articulava os elementos de cena, inspirada na cultura *pop*, na cultura de massa, nas histórias em quadrinhos e na ficção científica. Apontava para uma simbologia em torno do selvagem-civilizado do terceiro mundo, mostrava o homem hibernado que acordava em pleno século XXI e contracenava com personagens do universo de ficção dos anos 60. José Agrippino de Paula conta que “tinha um roteiro elementar, poucas linhas com a ideia central” (PAULA, 2008, p. 203) e que ele foi sequenciado conforme consta no programa que ilustra a próxima página.

O casal de artistas era bem antenado com as experiências que estavam sendo desenvolvidas em outros centros irradiadores de cultura. Quando Merce Cunningham apresentou-se no Rio de Janeiro, em 1966, os dois estavam lá, dialogando com ele e sua equipe de estrelas do *pop* e da vanguarda musical, conforme Agrippino lembra:

A Maria Esther, no Rio, foi enviada para entrevistar o John Cage, porque o Merce Cuningham estava fazendo uma temporada lá. E nessa época nós ficamos quase que todo o dia com o John Cage, conversando com ele, porque ele ficou amigo da Maria Esther e tudo. Tivemos muito acesso a todos os espetáculos do Merce Cuningham, e ele tinha cenário e iluminação do Rauschenberg. Tinha cenário do Andy Warhol. A música era do John Cage e de outro cara. (PAULA, 2008)

¹⁴⁰ Iluminador (Ugo Fernando), produção (Eloy Araujo), assistente de produção (Gabriela Rabelo), direção administrativa (Carlos de Moura). Ver o programa do espetáculo: 1º Festival de Dança, Sesc São Paulo, Governo Abreu Sodré, Secretaria de Cultura, Esportes E Turismo, de 4 a 17 de novembro de 1968.

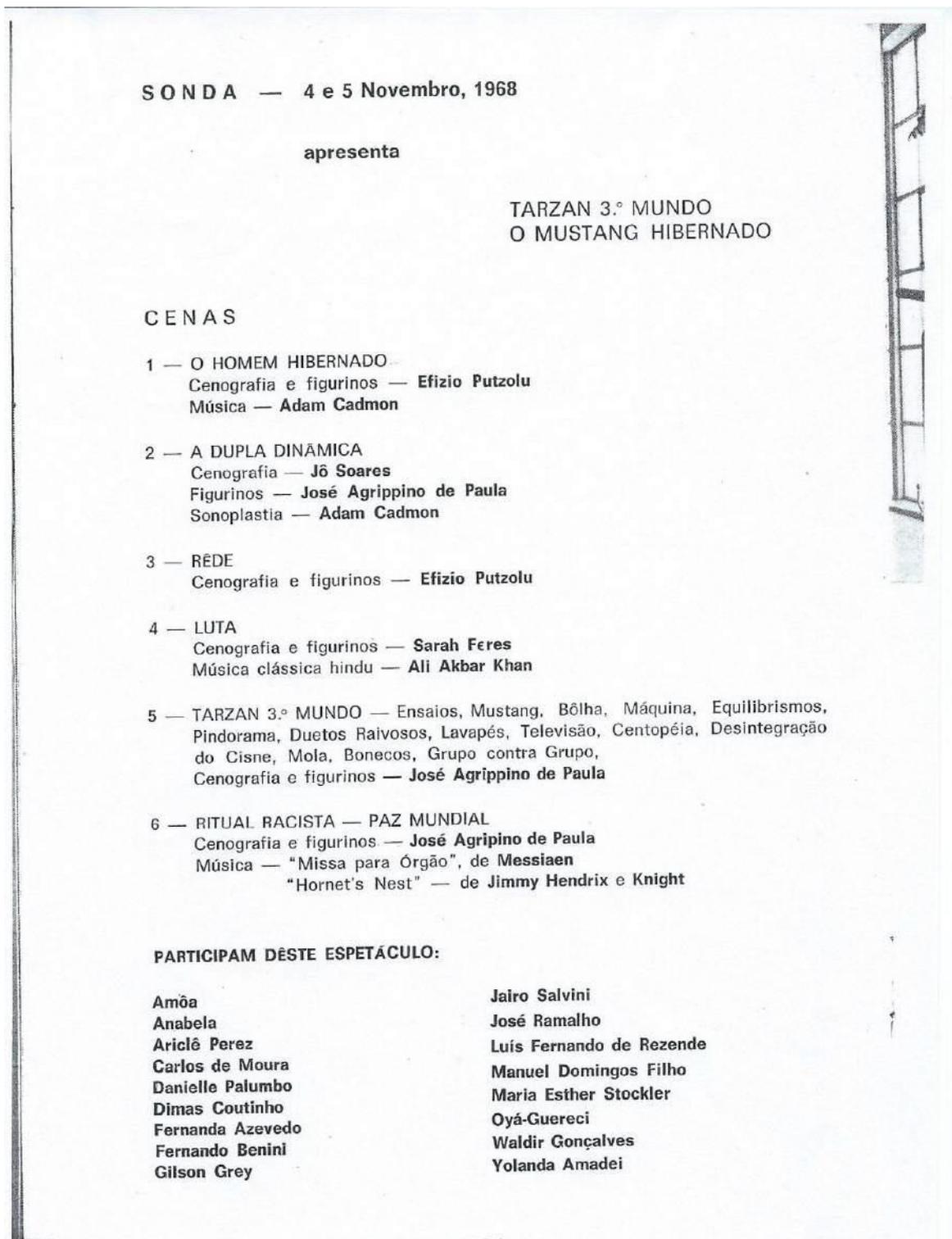


Figura 19: Programa do espetáculo *Tarzan Terceiro Mundo*. Foto de ensaio. s/autor.

A consciência de que um projeto de caráter experimental, de busca de caminhos novos, pode ter resultado positivo ou negativo, pode alcançar êxito ou fracasso, não estava fora do radar do casal de artistas. A compreensão de que estavam entrando em terreno desconhecido trazia, ao mesmo tempo, uma sensação de insegurança e de excitação por estarem abrindo

fendas nas fronteiras entre linguagens cênicas – teatro e dança – até então separadas e, de certa forma, aprisionadas em seus territórios de especificidades. É o que Agrippino constata, arrematando seu depoimento que busca reconstituir o que foi aquela experiência pioneira, pelo menos para os envolvidos na aventura de *Tarzan Terceiro Mundo*. Ele lembra como foi o resultado estético e os recursos empregados na montagem do espetáculo. Aponta que já havia uma preocupação com a visualidade cênica e com o uso de recursos tecnológicos para a obtenção de efeitos de beleza e plasticidade; observa que a movimentação coreográfica de cena era o motor da encenação e chama a atenção para a mistura de expressões, a mixagem de elementos, de coisas e objetos: “O Tarzan foi um trabalho muito requintado que pouca gente viu. Ele tinha certos requintes na mistura de expressão, havia tecnologia, teatro, beleza visual, entende? Com movimentação, com muita coisa” (PAULA, 2008, p. 203).

Tarzan Terceiro Mundo foi importante naquele momento efervescente e tenebroso do ano de 1968, sobretudo nos últimos meses, novembro e dezembro, quando a panela de pressão estava a ponto de estourar. O projeto do espetáculo reuniu artistas inquietos de diversas áreas e os encontros eram realizados no ateliê de José Roberto Aguilar, conforme diz Jô Soares¹⁴¹, e, também, na sua casa-covil que ficava na Brigadeiro Luís Antônio. Tanto o ateliê de Aguilar quanto a casa-covil de Jô reinventaram o espírito de comunidade artística¹⁴² em São Paulo naquele período, algo parecido com a ideia anarquista de aldeia urbana movimentada pelo *Judson Dance Theatre*¹⁴³, que atuava no *Greenwich Village*, bairro nova-iorquino que em 1963 concentrava a *avant-garde e performers*, conforme ressalta Sally Banes (1999), experiência vivida por Maria Esther quando morou e estudou nos Estados Unidos, entre 1963

¹⁴¹ “Passei a dividir o estúdio com ele na rua Frei Caneca, 348; no mesmo imóvel, mas em sala separada, funcionava o ateliê do artista plástico Gontran Guanaes Netto. Lembro que o Aguilar foi o primeiro no Brasil a usar o spray com tinta metálica de automóvel para pintar, com pistola de ar comprimido. [...] Aguilar participou das Bienais de 1963, de 1965, e foi convidado para a de 1967” (SOARES, 2017, p. 383).

¹⁴² Ainda sobre a moradia enquanto espaço-território de criação, cabe lembrar que, entre 1969-1971, o lugar onde Maria Esther e José Agrippino viviam ficou conhecido como “a casa da cortiça”. No final dos anos 60, depois do sucesso de “*O Rito do amor selvagem*”, José Agrippino reunia sua turma de desbundados na casa onde ele morava com Maria Esther Stockler, na Rua Goytacaz, nº57, em São Paulo. Na casa se fazia som alto até de madrugada, as paredes eram grafitadas e preenchidas com desenhos e frases, poemas, com almofadas, instrumentos musicais, livros, revistas inglesas e discos importados espalhados por todos os lados. Ponto de encontro de artistas e intelectuais, a casa era vigiada pela repressão que resolveu dar uma dura e Agrippino acabou preso, algemado e levado num camburão. “Chegava cabeludo e tudo, e diziam que tinha muita droga. E, então a polícia vigiava. [...] Fiquei preso uns dez dias” (PAULA, 2009). Podemos considerar que naquele momento de festa e desvio, naquele lugar de sonho e loucura, de “doce gosto das utopias”, ocorreu o que Michel Foucault definiu como uma heterotopia: “Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. O teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos” (FOUCAULT, 2013, p. 24).

¹⁴³ “Instituição coletiva de coreógrafos livremente organizada – que incluiu não só pessoas educadas para dança como, de maneira incomum, artistas plásticos, músicos, poetas e cineastas –, o Judson Dance Theater se originou de uma turma de composição para a dança a que o músico Robert Dunn, que estudara com John Cage, ensinava no estúdio de dança de Merce Cunningham” (BANES, 1999, p. 94).

e 1965.

O fato é que com a montagem de *Tarzan Terceiro Mundo: O Mustang Hibernado*, em 1968, José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler iniciam uma das parcerias mais profícuas da contracultura brasileira, com um viés de curtição e desbunde, cruzando as bifurcações que levam aos caminhos da experimentação e, também, da marginalidade; desviando ao mesmo tempo dos rumos da “erupção tropicalista” e da bandeira do marginal-herói e colidindo com a “ferocidade conservadora” (LEAL, 2022). O espetáculo *Tarzan Terceiro Mundo: O Mustang Hibernado* pode ser visto como uma “exuberância criativa livre de obstáculos”¹⁴⁴, como uma experiência radical, uma viagem psicodélica. No domínio dos estudos psicodélicos, destaca-se o “conceito de dissolução do ego”.

A dissolução do ego [...] apresenta alta correlação com o pensamento mágico, sobrenatural, fantasioso. Daí surgem as alucinações e visões fantásticas que podem acompanhar a viagem psicodélica, mas o que nelas aflora não são conteúdos arbitrários, e sim aquilo que já se encontra na mente, ainda que inconsciente, recalcado ou reprimido. (LEITE, 2021, p. 225)

Timothy Leary, em *A experiência psicodélica: um manual baseado no Livro Tibetano dos Mortos*, descreve as sete “Visões Pacíficas”, e ao lermos a “Visão 7: o teatro mágico”, podemos fazer a analogia com os efeitos causados pelo espetáculo *Tarzan Terceiro Mundo* e a experiência com o LSD¹⁴⁵:

[...] Você poderá ver figuras de luz em formas humanas. O “Senhor Lótus da Dança”: a imagem suprema de um semideus que percebeu o efeito de todas as ações. O príncipe do movimento dançando em uma união extática com sua contraparte feminina. [...] O Teatro Cósmico. A Divina Comédia. Se seus olhos estiverem abertos, eles poderão enxergar os outros viajantes como representantes dessas figuras. O rosto de um amigo poderá se transformar no de um menino, um bebê, um deus-criança; [...] As imagens [...] são múltiplas e inesgotáveis. Uma viagem iluminadora às áreas onde a consciência pessoal se funde à supraindividual. (LEARY, 2022, p. 111)

¹⁴⁴ Psicodelia. <https://pt.Wikipédia.org>

¹⁴⁵ O filme “*Revolução dos Hippies*”, uma celebração psicodélica pela vida, arte e liberdade” dá um bom panorama sobre a juventude americana nos agitados anos 60, seus modos de vida e o uso das drogas. Um registro histórico realizado pelos Hippies em suas comunidades. Direção: Edgar Beatty, DVD Magny Opus, 1967.

3.4 PARTE 2: 1968 – *HITLER TERCEIRO MUNDO: CINEMA – HAPPENING/ARTE DE GUERRILHA*

3.4.1 1968: Paixão, flor e gás lacrimogênio

Em 1968, no plano internacional, uma onda de protestos, preponderantemente desencadeada pelo que viria a ser conceituado como “poder jovem”, incendiou as mentes e os corações juvenis¹⁴⁶ nas principais cidades em todo o Ocidente. O filósofo Herbert Marcuse estava lá entre eles e, numa palestra para estudantes nos Estados Unidos, em 23 de maio de 1968, relatou: “Os estudantes foram literalmente a vanguarda, não de uma revolução, porque não era uma revolução, mas a vanguarda de uma ação que de fato se transformou espontaneamente numa ação de massas” (MARCUSE, 1999, p. 60). O movimento ganhou densidade e prospecção com Marcuse, filósofo da Nova Esquerda, introduzindo no campo de luta a noção de “sensibilidade”, em bases pulsionais, como afirmação do desejo de liberdade. Ele apontava para “uma nova moral e uma nova divisão do trabalho”, para uma “ascensão de energias eróticas contra a pulsão destrutiva no movimento ecológico, no movimento de proteção ao meio ambiente” (MARCUSE, 1999, p. 17). Acreditava que, sob a inspiração de Eros, seria possível inverter os rumos do progresso, erguer uma outra civilização. Ele usou a expressão “sexualidade polimórfica” para “indicar que a nova direção do progresso dependeria completamente de oportunidade de ativar necessidades orgânicas, biológicas, que se encontram reprimidas ou suspensas, isto é, fazer do corpo humano um instrumento de prazer e não de labuta” (MARCUSE, 1978, p. 16). O desenvolvimento de uma nova sensibilidade – tanto na perspectiva marxista quanto na perspectiva contracultural¹⁴⁷ – passou a ser a meta utópica predominante no meio da juventude, criando espaço para a política ativista radical, abrindo “as portas da indeterminação, a porta dos possíveis” (MONDZAIN, 2022, p. 13). Agir em nome de um mundo comum, abraçar a radicalidade com sua beleza transfiguradora e criativa imaginação, uma energia alegre e aberta para “perceber as vibrações imprevisíveis, incontáveis e contraditórias de tudo o que nos cerca e nos sustenta, eis o programa sensitivo que pode conduzir à fonte das alegrias e das dores que sustentam nossas ações políticas” (MONDZAIN, 2022, p. 16). A dimensão estética e o potencial performativo político dos corpos que invadem as

¹⁴⁶ Sobre o envolvimento radical da juventude militante na política em 1968, ver “Morrer aos trinta anos”, filme de Romain Goupil, França, 1982. Um retrato comovente dos sonhos e desilusões de uma geração.

¹⁴⁷ Uma boa leitura para ampliar a compreensão sobre o assunto é “*Marcuse Boys: recepções de Herbert Marcuse no Brasil*”, dissertação de mestrado, de 2019, de Adriano Marcos de Menezes. O autor analisa aspectos como “alienação e reificação da linguagem na sociedade industrial” e “a percepção da obra do filósofo pelo meio artístico brasileiro” durante a ditadura militar nos anos 60/70.

ruas em protestos e manifestações, o poder sensível da imaginação e a natureza erótica da rebelião são os potentes elementos apontados por Marcuse como “combustíveis para o socialismo e a libertação” (SILVEIRA, 2009). A “grande recusa” de Marcuse e o “caiam fora”¹⁴⁸ de Leary eram as possibilidades de escapar das habilidades de cooptação que o capitalismo e a tecnocracia engendraram na sociedade para transformar tudo em mercadoria e subserviência. No Brasil, Luiz Carlos Maciel (1938-2017), na sua coluna *underground*, foi o principal divulgador entre nós do pensamento “pop” do filósofo alemão da nova esquerda. Na coluna *Underground*, do *Pasquim*, Maciel abordava temas como: *hippies*, marginais, malditos, desbundados, *cannabis sativa*, Reich, McLuhan, Castañeda, Herman Hesse, Norman Brown, ficção científica, anarquismo, somaterapia, filosofia zen, imprensa alternativa, poesia marginal, geração *beat*, cinema marginal, tropicalismo e psicodelismo.

3.4.2 1968: Estética da violência – teatro, poesia, política e guerrilha

No Brasil de 1968, vivemos mil rotações por minuto¹⁴⁹ e, como descreveu José Celso, “todo mundo tem medo da arte que se fará necessariamente agora no país” (MARTINEZ CORRÊA, 1968, p. 115). O ano começou quente com a estreia da peça “*Roda Viva*”¹⁵⁰. O elenco da peça insultava e agredia o público, optando pelo contato direto e pela estética da agressão, do bruto, da grossura e da porrada, com a perspectiva de acordar o público da letargia do teatro empresarial, comercial e digestivo. Zuenir Ventura, no seu livro sobre o “ano que não terminou”, procura apreender o clima da época ao interpretar que o diretor do Oficina comprou a briga com tudo e com todos, e se refere a ele como “o guerrilheiro Zé Celso”:

A peça não só agredia o público – “intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente”, conforme queria o próprio diretor –, como contestava as formas e propostas artísticas anteriores, em especial as da esquerda tradicional. José Celso se insurgia contra o que chamava de “ditadura da classe média” e contra o teatro “reformista”, que procurava “conscientizá-la”. Ele achava que aqueles devoradores de “sabonetes e novelas” tinham que “degelar na base da porrada”. Era uma guerra e ninguém seria poupado. (VENTURA, 2008, p. 88)

Foram duas horas e meia de massacre visual, sonoro e gestual, manipulando ingredientes como canções, fígado de boi cru e sangrento, achincalhe, improvisação,

¹⁴⁸ “ligue, sintonize, saia” é uma frase da era da contracultura popularizada por Timothy Leary (1920-1996) em 1966. Em 1967, Leary falou no *Human Be-in*, uma reunião de 30.000 hippies no *Golden Gate Park* em San Francisco e expressou as palavras famosas, “Ligue, sintonize, caia fora”. Wikipédia.08/062/022. Ver: “Turn, tune in, drop out”, Tim Leary film, 1967. YouTube.

¹⁴⁹ Toda a cronologia aqui apresentada está baseada na cronologia da época que consta no Catálogo da exposição “*Trinta anos de 68*”, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, de 26 de março a 07 de junho de 1998.

¹⁵⁰ A peça de Chico Buarque de Hollanda, com direção de José Celso Martinez Corrêa, estreou em janeiro de 1968, no Teatro Princesa Isabel, em Copacabana, Rio de Janeiro.

provocação e escândalo, como resposta ao massacre e a perseguição a que a arte estava sendo exposta naqueles anos sombrios de repressão, prisão e tortura. José Celso, em entrevista histórica, no calor da luta, a Tite de Lemos, diz:

Esta plateia representa a ala mais privilegiada do país, ala que vem se beneficiando ainda que mediocremente de toda a falta de história e de estagnação deste gigante adormecido. O teatro tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar este público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria do seu pequeno privilégio feito às custas de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque e de toda a miséria de um povo. (MARTINEZ CORRÊA, 1968, p. 117)

José Celso e o Teatro Oficina acenavam no Brasil para um movimento que já acontecia em várias partes do mundo. Em Buenos Aires, as vanguardas artísticas aproximavam-se das vanguardas políticas com suas estratégias de guerrilha, de recusa da institucionalidade, de afastamento das formas legais ou oficiais de ação, adotando o choque, o confronto como atitude e meio de intervenção sobre a inércia tanto do público quanto da classe artística, eclodindo então um movimento de “cultura da subversão” (GIUNTA, 2015, p. 284-293), marcando toda incandescência do ano de 1968.

É realizada no Rio de Janeiro a histórica manifestação que ficou conhecida como *A passeata dos 100 mil*. A juventude estava disposta a quebrar com paixão a situação dominante, “careta” para os mais alternativos, conservadora e opressora para os mais engajados. Uma multidão heterogênea, furiosa, como ressalta o escritor e jornalista Domingos Pellegrini: “uma geração nunca é uniforme. Havia tribos diferentes e até antagônicas: a do desbunde, anarquista e libertária; a da esquerda mais dogmática e careta; a da esquerda católica; a dos trotskistas e uma enorme tribo de alienados ou indiferentes” (PELLEGRINI, 2018).

Estavam em todos os lugares, protestando sempre, como nas eliminatórias do *III Festival Internacional da Canção* (1968), quando Caetano Veloso e Os Mutantes fazem uma explosiva interpretação da canção *É Proibido Proibir* e Caetano faz o seu histórico discurso libertário contra a desclassificação da canção *Questão de ordem*, de Gilberto Gil:

[...] Vocês não entendem nada! Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! [...] Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? E vocês? Se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos! (VELOSO, 1968 in Youtube, 2013)

O pau quebra em toda parte, como nos combates entre estudantes de extrema-direita da Universidade Mackenzie contra estudantes de esquerda da USP. Período em que Geraldo Vandré é acusado de subversão e preso pela autoria da canção *Pra não dizer que não falei de*

flores que, mesmo não vencendo o *III Festival Internacional da Canção*, é aclamada por mais de 30 mil pessoas presentes no festival. A juventude rebelde da classe média fez a diferença e acabou sendo estimulada a compor os quadros de acesso à resistência armada durante os quatro primeiros anos da ditadura, de 1964-1968.

Em julho, no MAM – Museu de Arte Moderna, Frederico Moraes organiza o ciclo *Arte no Aterro – um mês de arte pública*, cujo mote era *A arte é do povo e para o povo*, apresentando diversas propostas radicais, performances, instalações e *happenings* afirmando as artes plásticas e o MAM como vanguardas em trânsito permanente entre os anos 60 e 70 (RUIZ, 2013). É o ano de lançamento do disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* e, também, quando a polícia proíbe o *show* de Caetano, Gil e Os Mutantes e interdita a boate Sucata.

No Brasil, quatro anos depois do golpe de 1964, a ala mais dura da ditadura militar dá um golpe dentro do golpe e mergulha o país num estado de exceção, promulgando sucessivos atos institucionais cerceadores das liberdades democráticas. Demonstrando que não estava nem um pouco querendo abandonar o poder ou promover qualquer tipo de arranjo democrático com os segmentos civis, a tradição autoritária das forças armadas se expande violentamente e interpreta como uma forma de guerra a situação política de oposição e resistência formada por amplos setores da sociedade civil.

No dia 13 de dezembro de 1968, a promulgação do AI-5 fecha o Congresso, instituindo a censura, prendendo políticos, estudantes, artistas e intelectuais e iniciando as fugas para o exílio. Cabe lembrar o que disse Heloisa Teixeira (ex-Buarque de Hollanda), no prefácio de *1968: o ano que não terminou* (VENTURA, 2008):

[...] vivi com grande intensidade esse ano, como aqueles que se seguiram, menos iluminados e mais sombrios. Não só vivi como me formei nessa atmosfera de paixão e impulsividade, um momento não apenas de grandes sonhos, mas do sentimento de que poderíamos, sem grandes dificuldades, transformar esses sonhos em História. (TEIXEIRA, 2008, p. 7)

3.4.3 Filmando na rua, na marra

*Hitler Terceiro Mundo*¹⁵¹, em 16mm¹⁵², foi rodado pelas ruas de São Paulo em

¹⁵¹ Ficha técnica do filme: Direção, roteiro e produção: José Agrippino de Paula. Assistente de direção: Luiz Fernando de Resende. Fotografia e som: Jorge Bodanzky. Música: Ivan Mariotti e Judimar Ribeiro. Seleção Musical: José Mauricio Nunes. Edição: Rudá de Andrade e Walter Luiz Rogério. Direção de Produção: Danielle Palambo e José Agrippino de Paula. Elenco: Jô Soares, Ruth Escobar, Eugênio Kusnet, Maria Esther Stockler, Jonas Mello, Fernando Benini, Carlos Silveira, Silvia Werneck, Danielle Palambo, Jairo Salvini, Manoel Domingos, Luiz Fernando Resende, José Ramalho, Túlio de Lemos. *Hitler no Terceiro Mundo*. Longa-metragem em 35mm, p&b, 90 minutos, DVD, 2010.

¹⁵² Este e outros filmes em super-8, de José Agrippino, podem ser acessados no YouTube

pleno AI-5¹⁵³, na clandestinidade, sem autorização ou qualquer esquema de planejamento e segurança, conforme relata Jorge Bodanzky: “[...] Recebemos a notícia do AI-5 pelo rádio, durante uma reunião na casa do diretor para preparar uma filmagem” (BODANZKY, 2007, p. 90). O filme, com sua alegoria sobre o autoritarismo terceiro-mundista, está longe da ideia de seguir uma história linear, embora esteja repleto de críticas ao governo ditatorial brasileiro. Bodanzky afirma que Agrippino “se diferenciava dos mais engajados politicamente” (BODANZKY, 2007, p. 87) e escapava dos discursos característicos da esquerda nacional-popular, aderindo à anarquia do cinema marginal e antropófago. Bodanzky frisa o momento vivido pelo artista e amigo:

Agrippino tinha acabado de lançar o romance Panamérica, uma moderna epopeia recheada de alusões a celebridades e situações do cinema norte-americano. Resolveu, então dirigir um filme sem nunca ter pensado seriamente em cinema. Na verdade, para ele, fazer literatura, teatro, cinema ou um *happening* era a mesma coisa. (BODANZKY, 2007, p. 87)



Figura 20: Caveira/fotograma do filme: *Hitler Terceiro Mundo*, 1968.

Totalmente produzido na base da camaradagem, sem financiamento, sem qualquer apoio governamental ou institucional. “A regra era filmar na marra” (BODANZKY, 2007, p. 82), com restos de rolos e muita improvisação, ocupando o espaço público, filmando no asfalto e na favela, transformando a cidade em situação de set-instalação-penetrável. O ato de filmar virava um acontecimento público, um *happening*, “transformando o espaço estático em espaço

¹⁵³ O Ato Institucional n. 5, ou AI-5, foi o golpe dentro do golpe dado por militares em 1964. O novo Ato suspendia garantias institucionais, extinguiu direito de defesa a presos políticos, que passavam a ser tratados como presos comuns, e instituiu a censura irrestrita à imprensa.

estético” (BRAGA, 2013, p. 72), onde a criação artística virava um brinquedo, um devaneio, um parque de diversões. O ato de filmar na rua, sem preparação de *set* ou locação, com os transeuntes pegos de surpresa, criava um ambiente¹⁵⁴ ao mesmo tempo descontraído e tenso, de suspensão do tempo-trabalho e a instauração imediata de um tempo coletivo macunaímico, livre e preguiçoso, de proximidade física carnavalesca, atrito-carícia, colocando todos os envolvidos – artistas e público – num jogo espontâneo, que impõem um comportamento descondicional. Um tempo-arrastão de contagiante curiosidade pela “fantasia” dos atores, provocando a “emergência da consciência do corpo como uma totalidade viva e que determina as relações do indivíduo com o mundo” (BRAGA, 2013, p. 72), um estado de excitação e prazer que poderia ser associado ao “crelazer” de Oiticica, como define Beatriz Queiroz:

[...] conceito inventado e experimentado pelo artista Hélio Oiticica como um elogio ao lazer, ao prazer e a preguiça [...] o Crelazer é posto em diálogo com as novas formas de poder e resistência que encarnam nossa época, passando da multiplicação das atuais formas de controle sobre a vida às possibilidades de invenção de si e produção de subjetividade como forma de luta. (QUEIROZ, 2011)

Cabe lembrar que a relação entre lazer e prazer operada como conceito por Oiticica estava em consonância com o conceito de tempo livre e não alienado de Marcuse, conforme atesta Paula Braga em sua tese de doutorado:

Oiticica lia Herbert Marcuse pelo menos desde 1968 e as reflexões registradas em *Eros e Civilização* sobre trabalho e lazer alienados e seus contrapontos, o trabalho e lazer libidinais, foram bem aproveitadas e misturadas com o desgosto de Oiticica com a “produção de obras de arte. (BRAGA, 2007, p. 123)

Embora, inicialmente, o objetivo principal de *Hitler Terceiro Mundo* não fosse a inclusão do espectador no filme, o ambiente em torno das locações era incorporado ao ato de filmar, ao acontecimento fílmico, obedecendo à lei do inesperado ou do acaso. Assim, o espectador não só vê o que os atores fazem, mas participam, comentando, acompanhando, incentivando, fazendo coro, entrando na paisagem enquadrada dos planos a partir da fusão instantânea do ato de curiosidade e da ociosidade dos transeuntes, transformando o momento da filmagem em lazer criativo. O projeto flexível de filmagem acaba por abrigar o existencial e o poético que, de mãos dadas com a imprevisibilidade, instauram no cotidiano da realização cinematográfica “um campo experimental aberto”. Bodanzky, que era um dos diretores de

¹⁵⁴ A ocupação do espaço público realizada por Agrippino e sua equipe dialogava abertamente com o conceito de ambiente estético de Oiticica, ou melhor, com a antiarte ambiental, incorporando a precariedade, os acidentes da vida cotidiana, onde a interação entre artistas e público quebra a atitude passiva do espectador, transformando-o em participante, eliminando a separação entre arte e público, criando “um ‘ciclo de participação’ no qual o observador e observado, ‘espectador’ e ‘usuário’ são emaranhados em padrões circulatorios, modificadores” (CRANDALL, 2008, p. 147).

fotografia mais requisitados naqueles anos de repressão, relata os agenciamentos que eram feitos para viabilizar a instigante aventura do amigo:

Tudo dependia de conseguirmos algum negativo, pessoal e condições de filmagem. Eu guardava pontas de chassi dos outros filmes que fazia até juntar o bastante para o trabalho de um dia. Pegava uma câmara em dia de folga de outra produção e ligava para o Agrippino. Ele então criava a cena de acordo com os atores que pudéssemos reunir. Batíamos na porta das pessoas e as chamávamos para filmar. Lembro-me da Ruth Escobar sendo literalmente retirada da cama para fazer uma cena. (BODANZKY, 2007, p. 90)

Só o fato de atrair, para uma aventura experimental e fora dos padrões convencionais de produção, uma atriz da magnitude de uma Ruth Escobar¹⁵⁵ já valeria um crédito de ousadia e prestígio. No elenco também estava o prestigiado Eugênio Kusnet¹⁵⁶. Mas dentre as estrelas atraídas para o projeto estava Jô Soares, que assumiu o protagonismo do filme e se jogou num salto sem rede de proteção na proposta do diretor. Um dos fios de enredo do filme, dentre outros possíveis, é o que acompanha Jô Soares performando um samurai miliciano que controla o negócio de pessoas em situação de rua e pessoas com nanismo, distribuindo-os pelos bairros de São Paulo – numa alusão aos campos de concentração nazistas –, disputando os pontos do mercado do submundo do crime com o Capitão América, que mora no bairro da Liberdade e é amante de Hitler.

O filme é um calidoscópio de metáforas situando o nazismo de Hitler no mesmo contexto da ditadura militar brasileira. Agrippino optou por desenhar uma delirante fábula grotesca sobre a sociedade brasileira em cima do lance do governo Médici. O filme nunca teve uma exibição comercial e se tornou um marco do cinema marginal, permanecendo incompreendido, mais do que incompreensível, como reconhece Jô Soares:

O filme tem começo, meio e fim, mas não nessa ordem. Ele não se preocupa em contar uma história do ponto de vista tradicional: seu filme são sequências, happening ao ar livre, onde a ficção se mistura com a realidade que passa ao lado da câmera, há certo exagero no grotesco. Para muitos é um filme incompreensível, mas a verdade é que é o filme mais incompreendido do cinema brasileiro. (SOARES, 2017, p. 401)

¹⁵⁵ Atriz, produtora, criadora de festivais internacionais e responsável por trazer para o Brasil artistas como Victor Garcia, Grotowski, Jean Genet, Bob Wilson, entre outros.

¹⁵⁶ Ator, diretor e professor, de origem polonesa, mestre de todos os atores do Arena ao Oficina, autor do clássico “*O ator e o método*”, no qual fundia Brecht com Stanislávski. Ele não foi o primeiro estrangeiro radicado no Brasil com quem Zé Agrippino estreitou laços de aprendizagem e troca. Com Gianni Ratto, o maestro italiano, ele estudou direção e interpretação em 1961, bem como havia estudado filosofia na USP, em 1957, com Anatol Rosenfeld.



Figura 21: Samurai/Jô Soares. Fotograma do Filme: *Hitler Terceiro Mundo*, 1968.

Jorge Bodanzky diz que o filme foi “Feito sem roteiro e difícil de reduzir a uma sinopse, tem, contudo, uma coerência subterrânea na sua exótica mistura de política, sexo, violência e referências místicas” (BODANZKY, 2007, p. 90). O roteiro é uma apoteose à fragmentação, ao uso da *collage* como estrutura de montagem de cenas absurdas e alegóricas. Agrippino lançou mão de um procedimento de linguagem oriundo das artes plásticas, recurso praticado por outros artistas, como por exemplo o surrealista Max Ernest¹⁵⁷, citado por Renato Cohen que define a metodologia como algo que se caracteriza pela “justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtida através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes” (COHEN, 2002, p. 60). Agrippino lidava com ideias como as de que o acaso, o silêncio e a espontaneidade são ingredientes incorporados a todo instante. Entendia que “tudo está em fluxo” (CARTLEDGE, 2001, p. 27). Tudo era decidido na hora, no *set*: “Saíamos à rua, geralmente numa kombi, parávamos em algum lugar e filmávamos rapidamente, antes que alguém denunciasse a presença dos barbudos e houvesse intervenção da polícia. Essa tática foi usada sistematicamente” (BODANZKY, 2007, p. 85).

Os atores iam improvisando e fazendo as cenas como num *happening* e a câmera ia atrás, filmando do jeito que desse, enquanto Agrippino ria e dizia que era isso mesmo, que estava tudo certo. “[...] Agrippino simplesmente criava as coisas diante da câmera e deixava que eu resolvesse o resto” (BODANZKY, 2007, p. 87). Para Bodanzky, acompanhar e filmar as cenas em movimento pelas ruas era uma aventura que exigia atenção, equilíbrio, técnica e improvisação, pois a Arriflex era um “modelo de câmera de chassi pequeno, muito leve, criado na Alemanha para reportagens da 2ª Guerra”. E ele continua a descrever as características da câmera:

¹⁵⁷ Pintor e poeta surrealista (1891-1976), alemão, naturalizado norte-americano e, depois, francês. Em 1919, fundou com Hans Arp o movimento dadá de Colônia. Entre suas obras, destacam-se: *Mulher invisível* (1923), *O anjo da lareira* (1937) e *O anjo da casa ou o triunfo do surrealismo* (1937). Seus temas preferidos eram o sonho e a imaginação. Usou a técnica da “decalcomania”, que colocava a tinta em superfícies como vidro ou metal e em seguida pressionava sobre um apoio de tela ou papel. <https://m.suapesquisa.com/biografias>

Não tinham lente zoom, mas, em compensação, possuíam uma baioneta na frente que permitia a rápida troca de lentes. A ergonomia era nenhuma. Todo o peso da câmera tinha que ser sustentado na munheca porque ela não se prestava a apoiar no ombro. Eu a empurrava contra a cabeça para não balançar e seguir em frente. O visor era precário e a imagem chegava muito fraca ao olho, sem precisão suficiente para fazer o foco por ali. A fotografia, enfim, era feita praticamente no tato – a mão esquerda na haste da câmera e a direita suportando o resto do peso e ajustando o foco com o dedo. (BODANZKY, 2007, p. 85)

Segundo Jorge Bodanzky, com o transporte e o lanche conquistados, Agrippino saía pegando todo mundo em casa. Com os atores já “caracterizados, passava as orientações e mandava filmar o que era possível, com os rolos de filmes curtos, sobras, que tinham que ser mudados a todo momento. Não havia corte, o rolo acabava e pronto” (BODANZKY, 2010). A locação era decidida na hora, diz Bodanzky:

As locações, igualmente improvisadas, incluíam o banheiro de um posto de gasolina na Via Dutra; um bar onde entramos com uma kombi para fazer um *travelling* e citar Edward Hopper¹⁵⁸; um necrotério com cadáveres de verdade; na construção do cenário de “O Balcão”¹⁵⁹, [...] filmamos as cenas dos torturadores com farda militar. (BODANZKY, 2007, p. 91)

Agrippino age rápido, sustenta a atitude oswaldiana de quem está antenado, de quem vê com os olhos livres, como lembra Bodanzky: “Na montagem do negativo, o laboratório colocou a faixa de som ao contrário em cerca de 10 minutos de filme, o que fazia os diálogos soarem ao revés. Agrippino achou genial e incorporou o acidente à sua estética” (BODANZKY, 2007, p. 92). Mas toda essa atmosfera de incertezas estava amparada por um razoável nível de controle sobre as possibilidades dos recursos à disposição e, sobretudo, por um alto grau de confiabilidade e entusiasmo em jogo, pois, de acordo com Fayga Ostrower,

As pessoas estão receptivas; receptivas a partir de algo que já existe nelas em forma potencial e que encontra no acaso como que uma oportunidade concreta de se manifestar. Por mais surpreendentes que sejam os acasos, eles nunca surgem de modo arbitrário e sim dentro de um padrão de ordenações, em que as expectativas latentes da pessoa e os termos de seu engajamento interior representam um elo vital na cadeia de causa-efeito. (OSTROWER, 2013, p. 25)

Então, para José Agrippino, os defeitos de luz e de áudio, e até os erros de continuidade, são devidamente aceitos, devorados e incorporados ao filme. Ele pratica – com

¹⁵⁸ Pintor norte-americano (1882-1967). “Considerado um representante do novo realismo [...]. Os traços realistas nos quadros de Hopper, no entanto, são, por vezes, de tal maneira exagerados que deixam reconhecer imagens não abertamente representadas ou que até fazem o real parecer fantástico” (RENNER, 2003, p. 7). Talvez, a citação a que se refere Bodanzky seja a do quadro “Noctâmbulos” (1942), quadro que “mostra um vidro de janela curvo, tornando o vidro visível: o espaço do bar envolve as pessoas como um recipiente hermeticamente fechado, tornando visível a delimitação tanto do ambiente citadino como da natureza” (RENNER, 2003, p. 77-80).

¹⁵⁹ “O Balcão”, de Jean Genet, dirigido por Victor Garcia, no Teatro Ruth Escobar. O cenário era uma enorme estrutura metálica com 25 metros de altura, em forma de torre circular, para cuja construção foram usadas 43 toneladas de aço. Ficou em cartaz de 1969 a 1971. José Agrippino de Paula fez um documentário de 30 minutos, preto & branco, com fotografia de Jorge Bodanzky” (FERNANDES, 1985, p. 88).

rara intuição antecipadora – uma espécie de “eco-lógica”, pondo em jogo sua subjetividade individual, sua força expressiva criadora, na linha apontada por Guattari, posteriormente, em 1989, em que diz:

[...] Essa nova lógica ecosófica, volto a sublinhar, se aparenta à do artista que pode ser levado a remanejar a sua obra a partir da intrusão de um detalhe acidental, de um acontecimento-incidente que repentinamente faz bifurcar seu projeto inicial, para fazê-lo derivar longe das perspectivas anteriores mais seguras. (GUATTARI, 2008, p. 36)

José Agrippino sabia que o acaso está em toda parte, está em movimento atravessando todas as atividades humanas, e que é preciso ser veloz e ousado para acolher o imprevisível. Ele está ciente de que “a criação artística emerge às vezes de uma tomada de risco, de um desafio ao imprevisto” (NOËL, 1993, p. 5). Principalmente em situações adversas, nas piores condições materiais ou técnicas, o acaso se faz presente, escondido, pronto para emergir, e você precisa estar atento e forte para agarrá-lo e guiá-lo a seu favor. As cenas curtas são coladas alogicamente. Um corpo arrastado ao longo de um corredor estreito, um casal nu rolando na areia da praia, uma canoa ocupada por refugiados lembrando a Arca de Noé. Enquanto isso, ouvimos o áudio de galinhas cacarejando. Esta multiplicidade de imagens fragmentadas contaminadas por sonoridades inusitadas cria surpreendentes possibilidades de recepção, procedimentos estéticos e técnicos de montagem e justaposição de elementos contrastantes que fazem parte do escopo da pesquisa empreendida por Agrippino, conforme consta no seu “Diário de 64”:

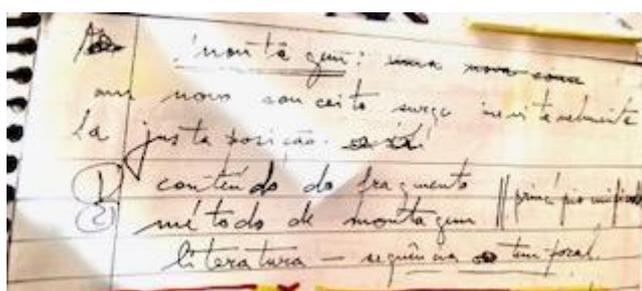


Figura 22: Fragmento, p.105/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

“Montagem: um novo conceito surge inevitavelmente da justaposição. 1. conteúdo do fragmento. 2. método de montagem. // princípio unificado. // literatura – sequência temporal” (PAULA, 1964, p. 105).

Isto fez de *Hitler Terceiro Mundo* um acontecimento estético visionário, grotesco, surreal, que carrega no seu escopo um desesperador desencanto radical, um frescor-escracho, um manifesto estético brutal, com uma pegada de história em quadrinhos e ficção científica.



Figura 23: O Coisa. Fotograma do Filme: *Hitler Terceiro Mundo*; 1968.

A “coisa”, ou o Homem de Pedra, explica Bodanzky, é “um personagem de quadrinhos que Agrippino criou, fantasiando um ator com placas de isopor” (BODANZKY, 2007, p. 91). De repente, ele balança no alto de um prédio de 20 andares próximo ao Viaduto do Chá. Uma multidão se aglomera, a polícia chega:

Pedimos, então, aos policiais que nos ajudassem na filmagem da prisão do Homem de Pedra. Muito solícitos para fazer o seu próprio papel, eles subiram até o terraço, procederam à captura e eu filmei até a porta do camburão sendo fechada, de dentro do veículo. A distinção entre documentário e ficção era sempre muito tênue. (BODANZKY, 2007, p. 91)



Figura 24: Soldados. Fotograma do Filme: *Hitler Terceiro Mundo*; 1968.

Em outra sequência, um jovem cabeludo é torturado com choque elétrico e depois é castrado. De repente, um inusitado giro de câmera de 360 graus põe a cidade de cabeça para baixo. A linguagem corporal do filme, com seus movimentos maquinais, impõe a estética do corpo grotesco, exibindo protuberâncias, grandes orelhas, narizes avantajados e bocas abertas. “[...] para o grotesco, a boca é a parte mais marcante do rosto. [...] O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo

corporal escancarado e devorador” (BAKHTIN, 1993, p. 277). Há um clima predominante no filme de teatro de baixa comicidade, de tradições populares, de feira, de praça pública, de circo de horrores, instaurando “um limiar de estranheza das formas corporais para lá do qual se perde a identidade humana” (GIL, 2006, p. 34), estranheza realçada pelos figurinos incomuns e maquiagens exacerbadas caracterizando os personagens como figuras monstruosas, um corpo que difere do normal, apresentando uma desproporção, uma “aberração da realidade” (GIL, 2006, p. 18), como que saídas de um filme de ficção científica ou de uma história em quadrinhos. Ao analisar, em seu precioso livro *Cinema Marginal (1968/1973): A representação em seu limite*, Fernão Ramos observa a especificidade do filme de José Agrippino de Paula:

A forma de trazer os alimentos à boca, quando se aproxima do animalesco, nos remete a um outro traço da imagem do abjeto constituído pela representação de seres humanos com características animais. O animalesco aparece, então, como imagem da degradação ou da violência. Em *Hitler Terceiro Mundo*, filme de José Agrippino de Paula, a animalidade humana é representada nos dois sentidos. O filme se inicia com uma série de sons guturais de animais selvagens. Jô Soares, no papel de um singular samurai, joga folhas velhas de legumes aos favelados que reagem como animais sendo alimentados; algumas cenas depois, seres animalescos, lembrando macacos, dançam em volta de um corpo torturado; no final do filme ainda o samurai, de frente para uma televisão, leva um pedaço de carne à boca e a balança convulsivamente, soltando grunhidos. (RAMOS, 1987, p. 117)

Assistimos a um desfile de personagens inusitados, portadores de máscaras, numa carnavalização selvagem desenhada pelas cenas de multidão, com o público sempre acompanhando os atores como num bloco de entrudo, numa mistura de realidade e delírio. Delírio surrealista, conforme Sontag:

Por surrealismo não me refiro a um movimento específico na pintura inaugurado pelo manifesto de 1924 de André Breton [...]. Refiro-me a um modo de sensibilidade que perpassa todas as artes no século XX. [...] A tradição surrealista em todas essas artes é unificada pela ideia de destruir os sentidos convencionais e criar novos sentidos ou contrassentidos pela justaposição radical (o “princípio do collage”). (SONTAG, 2020, p. 339-40)

José Agrippino incorpora tudo, não deixa nada de fora, conta Bodanzky, como a cena real de Jô Soares que, sentindo fome durante a filmagem, vai a um restaurante japonês, ainda na pele do Samurai, e é filmado contracenando com a dona do restaurante, que sem saber participa da mescla entre o real e a ficção. Um *happening*, onde as sequências estruturadas posteriormente na montagem não seguem nenhuma lógica narrativa, apenas uma sucessão de cenas ao acaso, sugerindo possibilidades de diálogos por associação de imagens recorrentes de personagens ou espaços. Ao filme se aplica o que Kaprow diz sobre um dos seus *happenings*:

É natural que se houver múltiplos espaços nos quais as ações são programadas – seja em sequência ou ao acaso –, o tempo ou o ritmo adquiram uma ordem determinada mais pelo caráter dos movimentos dentro dos ambientes do que por conceitos de desenvolvimento e conclusão convencionais. (KAPROW, 2013, p. 52)

Ao analisar as produções do Cinema Marginal Brasileiro, Fernão Ramos destaca aspectos da linguagem estética do filme de José Agrippino de Paula situando-o como um exemplo de cinema que amalgama imagens ao mesmo tempo grotescas e *pop*, extraíndo um sentido de estranheza e de realidade brutal de um tempo histórico nacional que revelava o processo de germinação do ovo da serpente do autoritarismo que estava sendo chocado desde os anos 30, inchado na segunda guerra mundial e estourado com o golpe de 64 que, no calor do presente, punha suas garras em ação com o AI-5.

A ousadia da linguagem estética do filme, com suas imagens desproporcionais e abjetas, cenas de sangue e terror, excrecência e obscenidade, o situa como um exemplo de experimentação e marginalidade. “A imagem do abjeto constitui um momento privilegiado da narrativa marginal. [...] O nojo, o asco, a imundície, a porcária, a degradação, enfim, todo o universo “baixo” compõe a diegese típica da narrativa marginal” (RAMOS, 1987, p. 116).

Inicialmente chamado de “novíssimo”, o Cinema Marginal distanciou-se do Cinema Novo, discordando, sobretudo, da obrigatoriedade de preocupar-se com o elo final da cadeia produtiva da indústria cinematográfica: a distribuição do filme-mercadoria. No entanto, o movimento caracterizava-se por uma explícita heterogeneidade formal com cada artista experimentando suas ideias a partir dos recursos disponíveis, obedecendo às vibrações dos desejos individuais ou dos núcleos de criação e, conseqüentemente, abraçando a causa do Cinema de Autor¹⁶⁰, levando esse princípio até às últimas conseqüências, ao mesmo tempo que ignorava o público como objetivo comunicacional. Fazer é preciso, exibir não é preciso.

O movimento se concentrou expressivamente entre os anos de 1968 e 1973. Ao desvincular-se dos padrões convencionais de representação e das premissas obrigatórias de uma destinação social, o Cinema Marginal assumiu o papel de “Arte de Guerrilha” diante de um quadro de terror, de realidade bruta, de violência e exclusão imposto pela Ditadura Brasileira:

A questão da marginalidade dentro deste quadro ganha contornos mais fortes. A postura marginal começa a evoluir da definição pejorativa, contida na semântica de dicionário [...], para uma valoração positiva e que vai se constituir em lema e bandeira de toda uma geração. [...] A obra de arte passa a ser elaborada [...] sem que esteja no horizonte sua veiculação. (RAMOS, 1987, p. 30)

¹⁶⁰ “O cinema de autor permitiria a prática cinematográfica desvinculada das exigências opressoras do último elo (a realização do valor) e, dando ênfase à dimensão pessoal do autor e à individualidade de sua inspiração, possibilitaria a liberação do ‘artista’ da dialética da mercadoria” (RAMOS, 1987, p. 17).

O longa “*Hitler Terceiro Mundo*” tornou-se *cult-movie*, uma referência do cinema de invenção e transgressão no Brasil da Ditadura Militar, e deve ser visto como uma realização singular, única e original de cinema-*happening* dentro do que se convencionou chamar de cinema marginal, usando a improvisação, o acaso, a colagem, a mixagem e o desgaste enquanto noções operacionais para a realização de um projeto de arte de guerrilha.

A “arte de guerrilha, entendida como uma forma de vanguarda imprevisível e combativa, foi se tornando uma ideia defensável no Brasil e na América Latina dos anos 60 e 70” (FREITAS, 2007, p. 42), um movimento que surgiria anos mais tarde como uma resposta não convencional de luta contra o aumento da violência do governo ditatorial sobre os segmentos de oposição a partir da instauração do AI-5.



Figura 25: Capa do DVD do Filme: *Hitler Terceiro Mundo*.

Neste sentido, tanto o filme *Hitler Terceiro Mundo* quanto o espetáculo teatral *Tarzan Terceiro Mundo*, realizados por José Agrippino de Paula, Maria Esther Stockler e o Grupo Sonda, em 1968, prefiguram um projeto estético de arte de guerrilha e de modelo de produção marginal que contribuiu muito para o avanço das novas formas de fazer arte no país, num contexto de repressão e de predomínio das fórmulas conservadoras e realistas.

4 CAPÍTULO 4 – 1969 (LADO A) – O PLANETA DOS MUTANTES

4.1 A VIRADA DE 1968 PARA 1969: TERROR NO BRASIL

Lembremos que o Ato Institucional nº5, o AI-5, explodiu como uma bomba sobre a nação brasileira no fim do ano de 1968, no dia 13 de dezembro, fechando o Congresso, abolindo a liberdade de expressão, instituindo a censura, iniciando a fase de expulsões e fugas para o exílio¹⁶¹, prendendo e torturando políticos, estudantes, artistas e intelectuais brasileiros. A tortura passou a ser a principal arma da Ditadura contra os “subversivos” e suspeitos de “terrorismo”, fazendo parte de uma complexa rede de repressão:

O aparelho repressivo estatal se constituía de elementos que agiam de forma integrada: uma rede eficiente de informação, representada essencialmente pelo SNI (Serviço Nacional de Informação) criado pelo General Golbery de Couto e Silva e em funcionamento desde 1964, responsabilizando-se por direcionar todas as informações recebidas para o Poder Executivo; organizações que encabeçavam as ações repressivas em nível local, como a DM (Divisão Municipal de Polícia), coordenada pelo DOPS que, por sua vez, se encontrava sob a jurisdição da SESP (Secretaria Estadual de Segurança Pública); e por instâncias das Forças Armadas como o CIEX (Centro de Informação do Exército), CENIMAR (Centro de Informação da Marinha) e CISA (Centro de Informação da Aeronáutica). Estes setores contavam com a liberdade e autonomia para realizarem suas atividades. Em São Paulo, no ano de 1969, criou-se a Operação Bandeirantes (OBAN) que obtinha recursos financeiros do empresariado. (PRIORI, 2004)

Esta (re)pressão violenta antes do Natal e das festas do Ano Novo forçou o ano de 1969 a um início cármico pesadíssimo. Na verdade, desde 1964, o pensamento de oposição mais radical não estava sendo tolerado e os militares golpistas vinham fechando o cerco em torno dos setores mais democráticos.

Ao instituir o terror de estado, pois segundo a lógica dos militares, a melhor arma contra o terror é o terror, o governo brasileiro faz uma aposta pesada na direção da radicalização ao usar “a expressão máxima da soberania ao ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2018, p. 5). Trabalhando com o conceito de biopoder, apanhado emprestado de Foucault, o pensador camaronês articula as noções de soberania e estado de exceção e desenvolve a seguinte perspectiva:

Como se sabe, o conceito de estado de exceção tem sido frequentemente discutido em relação ao nazismo, ao totalitarismo e aos campos de concentração/extermínio. Os campos da morte em particular têm sido interpretados de diversas maneiras, como metáfora central para a violência soberana e destrutiva e como o último sinal do poder absoluto do negativo. (MBEMBE, 2018, p. 7)

¹⁶¹ Sobre censura e violência, AI-5, tortura e morte durante a Ditadura Militar, ver o artigo “Cálice: censura e violência na Ditadura Militar” (BESAGIO, 2021).

Para alguns analistas, como por exemplo Maria Rita Kehl (2005, p. 32), os anos 70 começaram em 1969, sob o signo do desespero, com o General Médici no comando dos anos de chumbo no Brasil considerados por muitos analistas o epicentro da ditadura militar. O General Emílio Garrastazu Médici (1905-1985), terceiro presidente da ditadura militar (1969-1974), comandou o período conhecido como “Os anos de chumbo” com o *slogan* “Brasil: ame-o ou deixe-o”. Exerceu o poder com instrumentos de exceção, liquidou os grupos da luta armada com uma política de tortura e assassinatos, censurou a imprensa, controlou o Congresso, promoveu o crescimento econômico com investimentos na modernização em infraestrutura; época do chamado “milagre econômico”, deixando um saldo de inflação e desemprego. Na sua gestão, ocorreram 4 grandes sequestros de embaixadores. Volto ao que diz Maria Rita Kehl sobre a trama do tempo vivido:

Não sou historiadora. Não sei fazer história sem contar uma história. Neste caso, o que tenho para contar está diretamente relacionado com o que vivi; não se trata de história, mas de muitas. Perco a conta, não sei por qual ponta do fio devo começar a puxar. O tempo não é um fio, é um tecido de muitos fios cruzados. Impossível seguir o traçado de todos; puxando três ou quatro, já se faz um buraco na trama do tempo. Tento seguir alguns fios, mas nada garante que eu não vá me perder no percurso. (KHEL, 2005, p. 31)

4.2 DITADURA, GUERRILHA, ARTE

O ano de 1969 exigia uma atenção redobrada e um deslocamento cuidadoso antes de toda e qualquer perspectiva de mudança. Apesar da barra “de chumbo” pesadíssima, com a censura e com a repressão, por meio dos grupos de comando de caça aos comunistas (CCC) invadindo os teatros, ameaçando e agredindo os artistas, não foi um ano de vazio cultural; pelo contrário, foi um ano de mobilização e luta, tanto nas ruas quanto nos palcos. Durante todo o ano de 1969 subiram aos palcos espetáculos sob o signo da resistência. Em janeiro “Na Selva das Cidades”, de Brecht, montagem do Teatro oficina, apresenta uma proposta de teatro físico, destruição de elementos cênicos quebrando objetos e cenário de peças anteriores, anunciado a morte do teatro, agressividade e violência como metáfora do sistema. A partir do conceito de “autopenetração” de Grotowski, o grupo realiza um espetáculo agressivo, baseado na estética da violência. No dia 6 de maio, Cacilda Becker (1921-1969) sofreu um derrame no intervalo de “Esperando Godot”, de Samuel Beckett, vindo a morrer um mês depois. Na peça, ela contracenava com seu marido Walmor Chagas, sob a direção de Flavio Rangel. Em junho foi a vez do Grupo A Comunidade, com a direção de Amir Haddad, apresentar “A Construção”, de Altamar Pimentel. Neste espetáculo, a cena e o público dividiam o mesmo espaço numa

profusão simultânea de ações cênicas.

O Estado autoritário controlava a produção cultural, impondo censura e perseguindo aqueles que insistiam em desafinar o coro dos contentes, ao mesmo tempo que a indústria cultural se expandia, ampliando de modo acelerado as faixas sociais consumidoras de cultura. É o que observa Renato Ortiz em sua análise sobre o fenômeno da industrialização cultural no Brasil:

Se os anos 40 e 50 podem ser considerados como momentos de incipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais. Existe, é claro, um desenvolvimento diferenciado dos diversos setores ao longo desse período. A televisão se concretiza como veículo de massa em meados de 60, enquanto o cinema nacional somente se estrutura como indústria nos anos 70. O mesmo pode ser dito de outras esferas da cultura popular de massa: indústria do disco, editorial, publicidade, etc. (ORTIZ, 1991, p. 113)

Para José Agrippino de Paula, segundo Caetano¹⁶², ter nascido no Brasil era um acidente. Daí porque ele se sentisse desconfortável com os arroubos dos que levantavam a bandeira do nacional-popular, e ele, invariavelmente, batia de frente com essa hegemonia de pensamento da esquerda cultural brasileira. No campo da resistência cultural, havia um agravante a considerar, um elemento dificultador de alianças, causado pelas irreconciliáveis diferenças estratégicas de pensamento, ideologia, comportamento, produção e ação assumidas, por um lado, pelos setores hegemônicos da esquerda nacional popular e, por outro, pelos setores heterogêneos dos independentes, experimentalistas e desbundados.

Nas fissuras desses embates cresciam as relações de proximidade entre arte e guerrilha. O Movimento Estudantil começou a ocupar as ruas protestando contra toda a situação de exceção imposta pelo governo. Desenvolveram táticas performativas nas manifestações e protestos, usando estilingues e bolas de gude, barricadas, garrafas atiradas e outras artimanhas que, depois, seriam incluídas no lendário *Mini manual do guerrilheiro urbano* de Carlos Marighella¹⁶³ como exemplos de ações táticas que deveriam ser desenvolvidas para ser tornar um bom e operacional guerrilheiro urbano. O manual, publicado em 1969, com uma tiragem de

¹⁶² “Com um olhar ele desancava o nível baixo da competitividade brasileira em todas as áreas, destruía a tradição funcionária pública, destroçava as glórias nascidas das relações pessoais – e exemplificava a força do chamado irracionalismo perante os espasmos do pensamento sistemático” (VELOSO, 1997, p. 108).

¹⁶³ Carlos Marighella (1911-1969). “Formado em Engenharia civil, entrou para o PCB nos anos 30. Foi preso pela primeira vez em 32, no movimento estudantil. Em 1936, tornou-se dirigente nacional do PCB. De 1939 a 1945 ficou preso na Ilha Grande e em Fernando de Noronha. Elegeu-se deputado em 1946 e, depois, cassado. Com o Golpe de 1964, foi preso novamente. Durante a prisão escreveu o livro “Por que resisti à prisão”, publicado em 1965. Em 1967, escreve “Crítica as teses do comitê central” defendendo a luta armada. Viaja para Cuba e lá escreve “Algumas questões sobre a guerrilha no Brasil”. Foi expulso do PCB. Criou a ALN (Aliança Libertadora Nacional), em 1968. Escreveu o “Manual do guerrilheiro urbano”, em 1969, traduzido para o espanhol, italiano e francês. Junto com o MR-8, a ALN organizou o sequestro do embaixador americano. Foi morto em 1969, numa emboscada comandada pelo delegado Sérgio Fleury, em São Paulo” (SIRKIS, 2008, p. 486-7).

cem cópias mimeografadas publicadas pela ALN¹⁶⁴, com 51 páginas – recurso de impressão que na década de 70 seria amplamente adotado por poetas marginais da geração mimeógrafo¹⁶⁵, que distribuíam seus livrinhos de bolso e fanzines¹⁶⁶ pelos bares, praias, bailes, trens e portas de teatro. O fato é que o livrinho de Marighella virou um *best-seller*, passando de mão em mão, na clandestinidade, entre militantes e simpatizantes da guerrilha urbana brasileira e latino-americana. “O primeiro exemplar que se tem notícia viajou para Cuba naquele mês, quando Zilda Xavier Pereira o transportou colando suas páginas às da revista *O Cruzeiro*” (MAGALHÃES, 2012, p. 505). O manual foi feito como uma obra em processo, sendo sempre acrescido de colaborações colhidas na prática das ações dos grupos guerrilheiros e pelas leituras dos companheiros aos quais o autor pedia opiniões. Um processo de criação coletiva que estava no ar na política e na arte, sendo adotado pelos grupos teatrais mais radicais e que viam o coletivo e o comunitário como um modo revolucionário de viver e fazer arte. O manual preconizava bombasticamente um modelo de ação um pouco na linha do que viria a ser consagrado cinco ou seis anos depois com o movimento *punk*¹⁶⁷, que fez da palavra de ordem “faça você mesmo”¹⁶⁸ um modo de viver e produzir. E o que diz Mário Magalhães (2012, p.

¹⁶⁴ Marighella era freguês de carteirinha da repressão desde os anos 30, em um entra e sai da prisão quase que contínuo. Em 1964, quando ainda era deputado federal pelo PCB, foi perseguido e baleado dentro de um cinema. Em 1968, acabou sendo expulso do PCB (Partido Comunista Brasileiro) por discordar das posições moderadas do Comitê Central frente à onda crescente de repressão por parte da ditadura. Sobre discordâncias e rupturas de militantes com as lideranças partidárias, é bom lembrar o que diz Franz Fanon: “suas intervenções, suas iniciativas, [...] descontentam a máquina do partido. Progressivamente, esses elementos são isolados e depois sumariamente afastados. Ao mesmo tempo, como se houvesse concomitância dialética, a polícia colonialista cai-lhes em cima” (FANON, 1968, p. 51-52). A partir de então, Marighella cria a ALN (*Aliança Libertadora Nacional*) e inicia o processo de resistência armada à ditadura brasileira.

¹⁶⁵ Ver a cronologia feita por Elizama Almeida, situando “no tempo” o movimento da poesia marginal e uso do mimeógrafo de 1957 a 1984: *In: (ALMEIDA apud FERRAZ, 2013, p. 182-187)*. Na historiografia da poesia marginal, o marco inaugural do uso do mimeógrafo para fins artísticos se deve a Zuca Sardan com a publicação de “*Cadeira de bronze*”, em 1957.

¹⁶⁶ “Fanzine é a junção das palavras *fan* (de fã, em português) com *magazine* (revista, em inglês). Fanzine = uma revista do fã feita pelo fã para o fã. Em setembro de 1976, saiu o primeiro fanzine *punk*, o *Sniffing Glue* (cheirando cola). Seu editor é Mark Perry, bancário, dezenove anos, cabelos longos, entediado com o emprego. [...] Com a explosão do *Punk*, o fanzine cresce tanto que se torna o porta-voz do movimento. No nº 4 a tiragem passa para mil cópias e no nº 10 já é “internacional”, com 8 mil cópias, impresso em *off-set*” (BIVAR, 2018, p. 51).

¹⁶⁷ O movimento *Punk* é marcado pelo início da banda Sex Pistols em 1975, em Londres. Ver o filme do grupo em *show* de 1978 (Sex Pistols “Live at The Longhorn”, 1995)/ e/ “Sid & Nancy, com Gary Oldman e Chloe Webb, direção de Alex Cox, 1986). Com letras ofensivas à monarquia e à política de desemprego do governo. Para muitos foi uma mudança visceral na cena - rock, para outros uma jogada esperta do empresário Malcom McLaren (1946-2010). A palavra *punk* já aparece em *Medida por medida*, de Shakespeare. “Uma das falas da peça é: “Casar com um punk, meu senhor, é apressar a morte” (BIVAR, 2018, p.42). Depois aparece na boca de “James Dean, xingando as gangues inimigas de ‘punks!’” (BIVAR, 2018, p.41), no filme *Juventude Transviada*, em 1955. “Aparece pela primeira vez em letra de rock em 1973. Na música “Wizz Kid”, do grupo Mott the Hopples - uma banda pré-punk. A letra diz “*her Father was a street punk and her mother was a drunk*” (o pai dela era um punk das ruas e a mãe, uma bêbada)” (BIVAR, 2018, p. 42). Ver mais sobre o assunto em “Botinada: a origem do punk no Brasil” (MOREIRA, 2006).

¹⁶⁸ “O *punk* foi levado ao ‘Faça você mesmo’ ou ‘Do it Yourself’ por necessidade. Ocupavam, quase sempre ilegalmente, lugares vazios para tocar, ensaiavam em garagens, roubavam instrumentos musicais, vendiam suas músicas em fitas cassete caseiras, os vinis eram gravados com dinheiro obtido em ‘vaquinhas’. Produziam seus

502) na biografia de Marighella: “não cobrava de mais a quem se dispusesse a dar os primeiros passos no desafio à tirania: uma forma de aprender a atirar é: ‘fazer tiro ao alvo, mesmo no parque de diversões’”. Para Marighella:

O guerrilheiro urbano tem que ter iniciativa, mobilidade e flexibilidade, como também versatilidade e um comando para qualquer situação. A iniciativa é uma qualidade especialmente indispensável. Nem sempre é possível se antecipar tudo, e o guerrilheiro não pode deixar se confundir, ou esperar por ordens. (MARIGHELLA, 1969)

A associação entre arte e guerrilha surge em artigos e manifestos de vários artistas e críticos das Américas e da Europa nos anos 60 e 70. Frederico Morais, ecoando as orientações do *Manual do guerrilheiro*, lembra que os artistas brasileiros, principalmente aqueles que estavam alinhados com a militância de esquerda, são convocados para tomar iniciativas. “A todo momento pode surgir a emboscada, a emboscada da qual só sai ileso, ou mesmo vivo, quem tomar iniciativas. E tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte” (MORAIS, 1970, p. 50-51). Definitivamente, arte e política caminhavam de mãos dadas. E Morais arremata com o seguinte:

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se hoje em instrumento de guerra ou de arte), o artista cria um estado de permanente tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos. (MORAIS, 1970, p. 2)

Em setembro de 1969 acontece o primeiro sequestro de um diplomata internacional. O embaixador norte-americano, Charles Burke Elbrick, foi capturado pela *ALN* (Ação Libertadora Nacional) e *MR-8* (Movimento Revolucionário 8 de Outubro) numa operação espetacular, teatral, violenta, com tiros e morte, que desnorteou a repressão oficial militarizada. Os sequestros continuariam no ano seguinte. Vale destacar o comentário de Alfredo Sirkis, no livro *Os carbonários*, quando levaram o embaixador alemão sequestrado, em junho de 1970, dentro de um caixote para o aparelho¹⁶⁹, após tomarem todo o cuidado e fingirem que estavam fazendo uma mudança:

Abri a tampa do caixote, Von Holleben ficou imóvel de cócoras, olhar arregalado para os estranhos vultos de capuz negro à sua volta. A entrada foi perfeita: a *Kombi* encostou de lado no portão gradeado. A porta da casa no fundo do pequeno pátio se abriu e Manuel Henrique veio nos ajudar a trazer o caixote. Num abrir e fechar de

desenhos de capa, encartes, as próprias roupas que depois virou moda, cuidavam da divulgação, colando cartazes, pichando os muros, da montagem-desmontagem do palco” (MENEZES, 2021).

¹⁶⁹ “Aparelho – no jargão de esquerda, casa ou apartamento usada como esconderijo ou base de atividades clandestinas” (SIRKIS, 2008, p. 487).

olhos o levamos à sala de entrada. Depois, rindo e falando alto, fomos cuidar do resto da mudança. “Olha as cadeiras. Pega aí a mesa e o tapete, cuidado com o abajur!”. Não sei se algum vizinho presenciou o nosso teatro. (SIRKIS, 2008, p. 249)

O clima de terror dominava a atmosfera do dia a dia nas cidades e no país. Guerrilheiros usavam a teatralidade para disfarçar as suas reais intenções, atores assumiam atitudes subversivas no palco fazendo do teatro uma ação de guerrilha.

Um exemplo mais radical sobre as relações entre artista/luta armada que podemos citar é o do artista plástico e guerrilheiro Carlos Zílio¹⁷⁰, que foi um dos poucos a cruzar essa tênue e trágica fronteira “da estetização da luta armada”, chegando a considerar uma “eventual dimensão estética da guerrilha urbana”¹⁷¹, conforme seu depoimento:

E aí, nesse momento, exatamente nesse momento, em que comecei a fazer ações armadas, é que me sentia fazendo arte, como se eu tivesse retomado o fazer artístico. Então, para mim, era um comportamento estético. Eu via aquilo sob um olhar estético, não assim do belo, mas assim [...] coisa do absoluto, como se ali houvesse, como se diria hoje, uma instalação, uma performance, e que tivesse uma eficácia transformadora. (ZÍLIO in FREITAS, 2013, p. 317)

Para a geração dos anos 60 e 70 não foi fácil trilhar por aqueles caminhos sombrios que cruzavam as estreitas fronteiras entre política e estética, entre arte e vida.

4.3 HAIR, MUSICAIS & BROADWAY, ÓPERA-ROCK, DESFILES-SHOW

Em 1969, os três mutantes haviam voltado de uma turnê pela Europa e haviam assistido, em Londres, ao popular musical *hippie* “*Hair*”¹⁷², de Gerome Ragni e James Rado, tendo ficado totalmente siderados com o que viram, tanto que voltaram no dia seguinte para repetir a sensação. *Os Mutantes* ficaram empolgados com “*Hair*” e passaram a assistir a todas as montagens teatrais desbundadas que estavam em cartaz em Londres e em Nova York, já tramando em delírio que queriam fazer algo parecido quando chegassem ao Brasil. Sem dúvida, para muita gente nos anos 60 com menos de trinta anos, a referência de *rock-musical* é “*Hair*”¹⁷³ – tribo de *hippies* cabeludos, politicamente ativos da *Era de Aquário*, que levavam uma vida

¹⁷⁰ Carlos Zílio atuou entre 1969 e 1970 como guerrilheiro do MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro). Num confronto com a polícia em 1970, foi baleado e preso. Depois de quinze dias internado entre a vida e a morte, o artista foi transferido para os quartéis do exército, onde permaneceu encarcerado por dois anos e meio. Mais tarde tornou-se um conhecido artista plástico, crítico de arte e professor da Pós-Graduação em História Social da Cultura e do curso de História da Arte na PUC do Rio de Janeiro. Entre outros, publicou: “Da antropofagia à tropicália em artes plásticas e literatura” (SIRKIS, 2008, p. 491).

¹⁷¹ Para maiores detalhes sobre a problematização entre estética e luta armada, consultar o instigante livro de Artur Farias, “Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil” (2013).

¹⁷² Que estreou na *off-broadway*, no *The Public Theatre*, em 1967 e depois transferiu-se para a *Broadway* em 1968, e a partir daí ganhou o mundo, só virando filme em 1979. Dirigido por Milos Forman, diretor de cinema nascido na Tchecoslováquia (1932-2018). Dirigiu “Estranho no Ninho” (1975), “Ragtime” (1981), “Amadeus” (1984), “O povo contra Larry Flynt” (1996), entre outros (KEMP, 2011, p. 357).

¹⁷³ Cf. (DVD/vídeo, “*Hair*” – musical, Metro Goldwyn-Mayer (MGM Home Entertainment, 1979/2006).

boêmia em Nova York e que lutavam contra o alistamento militar para o Vietnam.

É bom lembrar que a empolgação dos Mutantes com “*Hair*” é compartilhada pelo diretor teatral Adhemar Guerra, que havia “retornado ao Brasil em janeiro de 1969 com o disco e o programa do musical na bagagem disposto a convencer algum produtor a montar o musical” (GUERRA, 1997, p. 67). E, de fato, “*Hair*” viria a ser montado no Brasil em outubro de 1969¹⁷⁴ pelo diretor Adhemar Guerra – “Não vai ser uma adaptação para o Brasil, mas vai ser um espetáculo brasileiro” (GUERRA, 1997, p. 69) –, pondo em cena a guerra do Vietnam, a juventude *hippie* e cenas de nu coletivo, driblando a censura, que exigiu penumbra, na famosa cena de nu coletivo frontal “que durava alguns segundos dentro de um espetáculo de duas horas” (GUERRA, 1997, p. 69). O espetáculo era despojado, “dança e música se sobrepunham a qualquer outro elemento” (GUERRA, 1997, p. 73), mas diferentemente da montagem original americana, a montagem brasileira também sublinhava a história e os personagens, fazendo a trama fluir, conforme avaliou o crítico e autor de teatro Alberto Guzik¹⁷⁵. Era uma produção sem patrocínio, toda paga com a bilheteria do espetáculo, e que virou um sucesso ficando em cartaz por dois anos. Renata Pallottini, em um artigo na *Revista Palco + Plateia*, em 1972, afirma que o musical de Adhemar Guerra era, até então, um “caso único na história do musical no Brasil”, e continua:

Os personagens de *Hair* são *hippies*, pelo menos até o ponto em que um *hippie* pode ser definido. São cabeludos, não se preocupam com a higiene, têm um comportamento sexual próprio do grupo, e não querem receber ordens. [...] O que decididamente não querem é fazer um trabalho estúpido qualquer, apenas para sobreviver. O que decididamente não querem é ir para uma guerra estúpida qualquer, apenas para morrer. [...] Pode ser muito confusa a mensagem dos que misturam paz, flor, LSD, crítica, política, sexo, etc. Mas sem dúvida não é nada clara a proposição de luta dos moços da segunda metade deste século. (PALLOTTINI, 1997, p. 78)

Se por um lado havia o contexto da popularização de musicais de *rock*-teatro que funcionou como elemento motivador para a decisão dos Mutantes de mergulharem na aventura de uma montagem de algo do gênero, por outro havia a natural inquietação juvenil dos três mutantes e, também, uma bagagem de teatralidade como uma característica predominante na carreira da banda. Os irmãos Baptistas eram conhecidos pelos seus truques e molecagens e Rita

¹⁷⁴ Estreia no Teatro Bela Vista, SP, outubro de 1969. Tradução (Renata Pallottini), Direção Musical (Cláudio Petraglia), Coreografia (Márika Gidali, Cenografia (Ubyrajara Giglioli). Elenco original: Aracy Balabanian, Armando Bogus, Helena Ignez, Ariclé Perez, Ricardo Petraglia, Sônia Braga, Bibi Vogel, Fernando Reski, Neusa Maria Borges, entre outros. Depois, substitutos: Antônio Fagundes, Ester Góes, Ivone Hoffmam, José Wilker e Ney Latorraca (MENDES, 1997, 235-236).

¹⁷⁵ “Quem viu *Hair* nos Estados Unidos e no Brasil sabe a diferença que havia. Eu vi o espetáculo em Nova York duas vezes, em 1969. Meses depois, ao ver *Hair* no Brasil, dirigido por Adhemar, eu caí das nuvens ao perceber que havia uma história, uma trama, que havia personagens, não era simplesmente uma revista musical atabalhoada. No espetáculo americano a coreografia, o figurino, a música, a luz, a somatória de elementos espetaculares era tão mais importante e forte que não se conseguia discernir a história e os personagens” (GUZIK, 1997, p. 196).

destacava-se, sobretudo, por suas maquiagens e figurinos. Fizeram um tremendo sucesso com os filmes humorísticos da campanha publicitária da *Shell*, com pegada de histórias em quadrinhos e cinema mudo. Em 19 de abril de 1969, estrelaram com desenvoltura teatral o “*Moda Mutante*”, um badalado desfile-*show* da *Rhodia*, uma das muitas superproduções de Lívio Rangan, diretor de eventos institucionais da *Rhodia*. Um badalado desfile-*show* com artistas de TV, conjuntos musicais, atores e modelos, montado para apresentar as coleções femininas e masculinas da *Rhodia* para o inverno de 69. A imagem jovem, alegre e irreverente dos Mutantes era tão conveniente ao conceito do desfile que se tornou a própria grife do evento. Com *shows* diários, a temporada durou quase três semanas. “40 atores e figurantes” e um conjunto musical, “Brazilian Octopus”, com Hermeto Pascoal na flauta (CALADO, 1995, p. 185).

4.4 UM ENCONTRO ENTRE OS MUTANTES E O GRUPO SONDA

José Agrippino de Paula, Maria Esther Stockler e o grupo *Sonda* embarcam na viagem de Rita Lee, Arnaldo e Sergio Baptista ao aceitarem o convite para a montagem do musical *O Planeta dos Mutantes*. Eles tinham afinidades de sobra. Os Mutantes haviam assistido *Tarzan Terceiro Mundo: O Mustang Hibernado*, em 1968, no Teatro do Sesc Anchieta, em São Paulo, e ficaram bastante impactados com a linguagem plástica e a trilha sonora do espetáculo, sobretudo por uma música de Jimi Hendrix que era ouvida numa das cenas, “*Hornet’s Nest*”, do primeiro LP “*Are You Experienced*”, lançado em 12 de maio de 1967. José Agrippino gostava de ouvir *rock* no volume total, principalmente Jimi Hendrix. No Álbum duplo de 1968, *Electric Ladyland*, Jimi explora a “colagem de sons puros, eletrônicos, ruídos, vozes fora de rotação” (BAHIANA, 1984, p. 61). Esses procedimentos e recursos impressionaram Agrippino e, também, o modo de tocar, a performance, o modo de pensar do *Selvagem do Pop* – era assim que os tabloides britânicos se referiam ao músico “no final de março de 1967, quando o *Hendrix Experience* já havia feito mais de oitenta apresentações no Reino Unido, na França e na Holanda” (HENDRIX, 2014, p. 58). Todo esse conjunto de atitudes influenciou decisivamente todos os envolvidos no projeto *O Planeta dos Mutantes*.

Além disso, Rita Lee já conhecia o casal Agrippino e Stockler das esbórnias artísticas que rolavam no apartamento de Caetano e Dedé, um apartamento repleto de “[...] móveis transparentes de cores variadas [...] poltronas infláveis de plástico, [...] no amplo pórtico que separava a sala de visitas da de jantar, [...] um manequim de fibra de vidro, figura de mulher nua e careca, em tamanho natural” (VELOSO, 1997, p. 200). Caetano lembra:

[...] eu e Dedé nos orgulhávamos de que nossa casa fosse uma permanente promoção de saraus inesquecíveis. [...] os poetas concretos telefonavam antes, marcavam hora, enfim, cumpriam as formalidades ditas burguesas, enquanto os desbundados entravam e saíam de nossa casa, sem aviso, como se vivêssemos em regime comunitário. (VELOSO, 1997, p. 217)

A casa era um *point* que ficou conhecido como QG Bahia, na Avenida São Luís, em Sampa, nos idos de 1968, conforme narra a loirinha que depois viria a ser considerada a rainha do *rock* brasileiro:

A verdade é que eu bundava entre a Pompeia [...] e a Avenida São Luís, no QG Bahia, assistindo à mais completa procissão de *beautiful people* da vanguarda brazuquesa, um entra e sai de humanos interessantíssimos jamais vistos no planeta de onde vim: Torquato, Capinam, José Agrippino, Rogério Duarte (morria de medo dele), Maria Esther Stockler, Zé Celso, Antônio Peticov, Hélio Oiticica e outras tantas figuras. (LEE, 2016, p. 74)

Em julho, o grupo Sonda apresenta *O Planeta dos Mutantes*, uma montagem inquietante e feérica na linha híbrida do *rock-teatro*, antecipando o que depois seria chamado de *ópera-rock* e, em seguida, de *rock horror show*. José Agrippino diz numa entrevista:

“O Planeta dos Mutantes”. Fizemos no Teatro Casa Grande. Era muito atual, avançado porque aconteceu o seguinte: houve um certo desenvolvimento do teatro-rock, o *rock-theatre*, que alguns grupos faziam. Por exemplo o “*Queen*”, o próprio Alice Cooper passou a fazer: o efeito teatral das coisas acontecendo visualmente e ao mesmo tempo o som. E aqui no Brasil eu acho que “O Planeta dos Mutantes” foi realmente um espetáculo de *rock-theatre* assim desbundante [...]. O som era muito alto. (PAULA, 1979b, p. 15)

A parceria entre *Os Mutantes*, José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler potencializou a mistura explosiva de ingredientes como o deboche, a piada, o cafona, a alegoria e, principalmente, o *kitsch* que, de acordo com Abraham Moles,

Trata-se de um conceito universal, familiar, importante, que corresponde, em primeiro lugar, a uma época da gênese estética, a um estilo marcado pela ausência de estilo, a uma função de conforto acrescentada às funções tradicionais, ao supérfluo do progresso. [...] O kitsch é a mercadoria ordinária (*Duden*), é uma secreção artística [...]. O kitsch está ligado à arte de maneira indissociável, assim como o falso liga-se ao autêntico. (MOLES, 1972, p. 10)

Somando-se a tudo isso, não podemos deixar de considerar o deboche trazido pelo trio musical mesclado com os princípios vanguardistas da dança contemporânea e o experimentalismo multilinguagem da cultura marginal que vinham sendo praticados pelo casal de artistas convidados. O desejo de uma das partes da parceria de fazer algo inusitado na carreira e a vontade da outra parte de hibridizar linguagens e explodir a comunicação convencional causaram uma combustão que traduzia o espírito *underground* daquele momento. Espírito muito bem lembrado por Moacy Cirne: “O artista, à margem do sistema, volta-se com a mesma

intensidade existencial para a poesia, o fantástico, o cartaz, os quadrinhos, o som, a magia das cores” (CIRNE, 1975, p. 27).

José Agrippino e Maria Esther acreditavam na espontaneidade como um motor para a criatividade, queriam o “imprevisto, não preparado antecipadamente e inventado no calor da ação” (PAVIS, 1999, p. 205). A improvisação teatral em *O Planeta dos Mutantes* foi um recurso aplicado enquanto linguagem estrutural do espetáculo:

[...] a improvisação como espetáculo é uma terminologia que engloba diferentes procedimentos nos quais a criação e a execução de uma cena ocorrem simultaneamente e são testemunhadas pelo público. A diminuição da distância temporal entre criação e representação pública faz com que os que a praticam tenham que relacionar-se de maneira diferenciada com o fracasso, assim como aqueles que a assistem. (MUNIZ, 2015, p. 33)

A conjugação entre improvisação e simultaneidade foi um passo à frente na maneira convencional utilizada pelos espetáculos que buscavam a participação do público interagindo e dialogando em momentos específicos, conforme veremos com maiores detalhes no capítulo 5, quando tratarmos dos laboratórios do grupo Sonda.

A performance de Rita Lee, Arnaldo e Sergio Baptista, no palco, era sustentada pelas variações improvisacionais do Grupo Sonda, sob a régia inspirada e caótica de Maria Esther Stockler e José Agrippino que de Paula. O grupo Sonda dá muitos passos adiante no seu sistema de trabalho coletivo apoiado na improvisação e mixagem. Agrippino e Maria Esther, mais uma vez, recorrem ao modelo de seleção de integrantes por meio de um teste, metodologia aplicada à montagem anterior, para selecionar novos componentes a fim de complementar o elenco para a montagem de *O Planeta dos Mutantes*. Por meio de “rigorosos testes de canto, dança e interpretação” (LEE, 2016, p. 90) juntaram as mais deferentes figuras que apareceram para o teste em São Paulo, num desejo ardente de encher o palco com a diversidade tipológica disponível, conforme revela Rita Lee em seu *Uma Autobiografia*:

Elenco bizarro: um ex-padre, uma ex-stripper, um modelo bonitão, um estudante de medicina, uma recém-viúva, um gordão sonso e uma ex-secretária, *cast* para nenhum rock-horror botar defeito. De profissional mesmo, apenas a bailarina clássica e atriz Juliana Carneiro.¹⁷⁶ (LEE, 2016, p. 90)

Parece que Rita Lee está ironizando a diversidade de origem profissional do elenco ou suas características físicas, mas, na verdade, ela está reconhecendo que era isso que fazia a coisa funcionar, o fato de que as pessoas estavam colocando “os seus corpos singulares a serviço

¹⁷⁶ Juliana Carneiro da Cunha (1949-), atriz e bailarina radicada na França. Depois do Sonda, participou de: “Lágrimas Amargas de Petra Von Kant”, de Fassbinder, direção de Celso Nunes, 1980; “Lavoura Arcaica”, filme de Luiz Fernando de Carvalho, 2001. Trabalhou com Maurice Bejart e Maguy Marin. Desde 1990, é integrante do renomado grupo francês “Théâtre du Soleil”, dirigido por Ariane Mnouchkine.

da ficção” (FERREIRA, 2016, p. 168), como no teatro de Romeo Castellucci, conforme Melissa Ferreira observa no seu livro “*Isto não é um ator*”:

Todas as pessoas que atuam nos espetáculos do diretor, profissionais ou não, são consideradas atores, porque o conceito de ator de Castellucci é diverso daquele em que se considera o ator como aquele que possui as habilidades necessárias para interpretar uma personagem, para se transformar em outro. A questão para Castellucci, portanto, não é “ser ou não ser ator”, mas “o que é ator”. (FERREIRA, 2016, p. 170)

Neste sentido, o modo singular de realizar espetáculos com potente elaboração visual e o posicionamento do ator na cena – extraindo dele a espontaneidade e a naturalidade que ultrapassam a ideia tradicional de representação – da Societas Raffaello Sanzio, companhia teatral italiana criada em 1981, dirigida por Raffaello Castellucci, Claudia Castellucci e Chiara Guidi, possui conexões com o caminho trilhado, nos final dos anos 60, pelo grupo Sonda, quando nos põe diante de um outro tipo de ator, um não ator, um performer, abrindo trilhas para o que seria um *teatro performativo*¹⁷⁷. O grupo Sonda, em sintonia antecipatória uma década antes da *Raffaello Sanzio*, buscava empoderar justamente um outro tipo de artista, alguém que atuasse na fronteira do “teatro-dança-musical”, que levasse em conta “as tensões existentes entre a performance e o teatro” (FERREIRA, 2016, p. 171). O que interessava era a sua performance pessoal. Você é o seu corpo, entre a representação e a apresentação, entre a ficção e o real, menos se passando por outro e mais jogando com o seu próprio eu e suas memórias e sonhos. “Nosso corpo é nosso meio geral de ter um mundo” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 203). Esta atitude corporal deu um passo à frente com a parceria com a banda de *rock Os Mutantes*; foi a oportunidade de mergulhar no universo dos musicais na linha do teatro-*rock*, um corpo solto e mutante.

Os Mutantes se entregaram de corpo e alma à realização de *O Planeta dos Mutantes*. Ensaíram por dois meses em São Paulo, conseguiram uma pauta no Teatro Casa Grande, alugaram um apartamento “podrera”, como disse Rita Lee, na Rua Santa Clara, em Copacabana, e partiram todos para uma temporada na cidade maravilhosa em busca de mais uma quebra dos padrões do *rock* brasileiro e, no caso, também do teatro musical brasileiro. O crítico e pesquisador musical Carlos Calado registra que o *rock-teatro* dos Mutantes

[...] usava e abusava de recursos inspirados nos *happenings* e no chamado teatro de participação, muito característicos do final dos anos 60. Os atores-performers forçavam o envolvimento direto do público com a ação do palco. Entre outras e

¹⁷⁷ Termo cunhado por Josette Féral e desenvolvido em “*Além dos limites: teoria e prática do teatro*”. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 133-236.

pequenas agressões estéticas, jogavam câmaras de pneus de caminhão e redes sobre os espectadores. (CALADO, 1995, p. 193)

Rita Lee (2016, p. 92), em *Uma autobiografia*, diz que a temporada da peça *O Planeta dos Mutantes* coincidiu com a participação da banda no Festival Internacional da Canção e com a chegada do homem à Lua. Em 1969, Neil Armstrong pisou na Lua inaugurando uma nova era para a humanidade no espaço sideral. As viagens interplanetárias estavam na moda e os três mutantes (Rita Lee, Arnaldo e Sergio Baptista), que eram fanáticos por ficção científica, já tinham até comprado os seus bilhetes para os voos comerciais ao “nosso satélite” (CALADO, 1995, p. 193), daí o título “planeta” do espetáculo ópera-rock idealizado pela banda. O que seduziu Os Mutantes para o teatro “foi a possibilidade de modificar a velha imagem do conjunto formado por garotos alegres e despreocupados que tinha se cristalizado na mídia” (CALADO, 1995, p. 195).

4.5 O TEATRO SURREAL, O SURREALISMO, AS PORTAS DA PERCEPÇÃO

No palco, como bem diz Rita Lee, os “*Mutas*” vão com tudo em cima na onda do “Teatro-surreal”. É provável que, implicitamente, Rita Lee estivesse se referindo à noção de surrealismo propalada pelo movimento vanguardista liderado por André Breton que, em 1924, no *Manifesto Surrealista*, define:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICLOPÉDIA, Filosofia. O surrealismo baseia-se na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na resolução dos principais problemas da existência. (BRETON, 2001, p. 40)

No primeiro manifesto, Breton (2001, p. 51) apresenta uma série de procedimentos e experimentos, ou “os segredos da arte mágica surrealista”, aos quais os integrantes do movimento deveriam se dedicar como, por exemplo, a “Composição surrealista escrita, ou primeiro e último esboço”, “Como nunca mais se entediar em companhia de terceiros”, “Como fazer discursos”, “Como escrever falsos romances”, entre outros. Antonin Artaud, em 1925, assume a direção do Gabinete de Pesquisas Surrealistas e escreve sobre “a atividade do gabinete”:

A existência de uma revolução surrealista nas coisas pode ser aplicada a todos os estados de espírito, a todos os tipos de atividade humana [...]. Essa revolução visa a uma desvalorização geral dos valores [...], ao desnivelamento do pensamento. Ela visa à ruptura e à desqualificação da lógica que ela vai perseguir até extirpar seus redutos

primitivos. Ela visa à reclassificação espontânea das coisas de acordo com uma ordem mais profunda e mais fina, e impossível de elucidar pelos meios da razão ordinária [...]. Nós não falamos para que nos compreendam [...]. O gabinete central de pesquisas surrealistas se entrega com todas as forças a essa reclassificação da vida. (ARTAUD, 2020, p. 53)

Assim, após lembrarmos desse rigoroso programa revolucionário surrealista proposto por Artaud à frente do gabinete, podemos retomar a expressão “Teatro surreal” usada por Rita Lee. Ela, provavelmente, também, usa a expressão como gíria da época para significar algo estranho, muito louco, desbundado, psicodélico, absurdo, para além da realidade. De qualquer modo, a expressão certamente deriva daquele movimento literário e a intenção é parecida, pois o Surrealismo, surgido na década de 20 do século passado, levantava bandeiras como a negação da lógica, a valorização do inconsciente, da abstração, do automatismo psíquico, o irracionalismo, o instinto, a incoerência e o universo dos sonhos. Numa passagem do primeiro manifesto, Breton diz que:

O surrealismo não permite aos que a ele se consagram abandoná-lo quando lhe apetece fazê-lo. Tudo leva a crer que ele atua sobre a mente à maneira dos entorpecentes; como eles, cria uma dependência e pode induzir o homem a terríveis revoltas. Será, também, um paraíso dos mais artificiais e o prazer que dele deriva é da mesma natureza que o descrito por Baudelaire ao discorrer sobre os outros. [...] – por mais de um lado o surrealismo se apresenta como um vício novo, [...]; como o haxixe, ele pode satisfazer a todos os gostos. (BRETON, 2001, p. 52)

O paralelo que André Breton faz entre surrealismo e o uso de drogas – mais especificamente o *haxixe* –, é mais do que uma metáfora; ele remete a uma atitude experimental, a uma transgressão mental e à expansão da consciência. “A experiência psicodélica, entre elas a do haxixe, possui valor cognitivo e criativo para o homem de conhecimento” (PRACIANO, 2014, p. 57). Em *Especulações sobre o haxixe: a experiência psicodélica de Walter Benjamin*, Ronney César Praciano aprofunda a questão apontando as influências orientais, o romantismo, a psicologia e a parapsicologia como desdobramentos do fascínio causado nos intelectuais pelas drogas psicodélicas. Ele diz:

Sabe-se que a *cannabis* adentra na Europa pontual e paulatinamente, principalmente após a ida de Napoleão ao Egito, o que gerou a aproximação e o fascínio de uma nova cultura por parte dos Europeus. O Haxixe finalmente despontou em meio aos pensadores da Europa no século XIX, principalmente entre os intelectuais e artistas que em geral buscavam, através da substância psicoativa, a exploração de um novo campo de experiências para a criação de suas obras. Isto representava a abertura de novos caminhos que possibilitassem o acesso às esferas inconscientes do espírito. Grande parte desse interesse estava relacionado às influências orientais na Europa, ao romantismo e à curiosidade crescente pela psicologia e parapsicologia. Como o haxixe, e do mesmo modo o ópio, não eram substâncias proibidas, eles puderam ser facilmente obtidos pelos intelectuais interessados em perspectivas não usuais. Na França, alguns célebres escritores como Balzac, Dumas e Baudelaire faziam parte do famoso Club des Haschischins onde experiências com o haxixe eram conduzidas semanalmente. (PRACIANO, 2014, p. 58)

Esta atitude experimental em relação às drogas psicodélicas já vinha sendo anunciada por vários artistas, escritores e pensadores de várias épocas; cito alguns, como Thomas De Quincey (1785-1859), escritor e pesquisador, pioneiro nos estudos sobre os efeitos do ópio nas revelações divinas e nos sonhos, em *Confissões de um comedor de ópio*, de 1822. Ele escreve: “O ópio, por aumentar grandemente a atividade geral da mente, aumenta também esse tipo particular de atividade pelo qual somos capazes de construir, a partir de um material bruto de sons orgânicos, um elaborado prazer intelectual” (DE QUINCEY, 2001, p. 90). O poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), que traduziu, analisou e comentou o livro de De Quincey, escreveu *Paraísos Artificiais*, (em 1858, primeira parte, e em 1860, segunda parte), livro em que relata a convivência com pintores, poetas e intelectuais e as experiências *no Club des Hachichins, em Paris*, e que reúne ensaios sobre os estados de exaltação atingidos pelo uso do haxixe e do ópio:

Os sentidos tornam-se de uma sensibilidade e de uma acuidade extraordinárias. Os olhos penetram o infinito. O ouvido percebe os sons mais inalcançáveis em meio aos ruídos intensos. [...] Os sons têm uma cor, as cores têm uma música. As notas musicais são números e você resolve com uma rapidez espantosa prodigiosos cálculos de aritmética à medida que a música se desenrola nos seus ouvidos. (BAUDELAIRE, 1998, p. 204)

Walter Benjamin (1892-1940), filósofo alemão da Escola de Frankfurt, escreve, em *Imagens do pensamento, sobre o haxixe e outras drogas*, para um amigo falando sobre “planos inacabados e abandonados, destacam-se quatro livros. [...] São eles as *Passagens de Paris*, os *Ensaio completos sobre literatura*, as *Cartas* e um livro de extrema importância sobre o haxixe. Este último tema está no segredo dos deuses e por enquanto deve ficar apenas entre nós” (BENJAMIN in PRACIANO, 2014, p. 60).

Notem que o filósofo observa que as suas pesquisas com o haxixe são de extrema importância para a análise de diversos pontos correlacionados ao uso individual e social da droga, antecipando o que diria décadas depois Allen Ginsberg (1926-1997), poeta, *performer*, ativista, um dos principais expoentes da Geração Beat, ao escrever o clássico maldito “*UIVO*” (1956): “Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus, arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca de uma dose violenta de qualquer coisa” (GINSBERG, 2010, p. 81). Não é preciso usar drogas para saber que vivemos numa realidade super oficial. Sabemos desde os primórdios, mas, sobretudo, desde os anos 70, que existem “N” realidades simultâneas. O historiador social Júlio Delmanto publicou o mais importante livro sobre o assunto no Brasil, cujo título é *História Social do LSD no Brasil: os primeiros usos medicinais e o começo da repressão* sobre a relação das drogas

com os anos de repressão no Brasil dos anos 70. Na orelha do livro, Sidarta Ribeiro, neurocientista, diz o seguinte:

Delmanto passa em revista os pioneiros da psicodelia no Brasil e contextualiza o embate entre guerrilheiros e desbundados – aqueles que, em lugar de revolucionar o sistema, simplesmente resolveram abandoná-lo para desconstruir certezas e reinventar a vida comunitária. (RIBEIRO, 2020)

Entre outras coisas, Delmanto cita Allen Ginsberg, que associa o interesse pelas substâncias psicodélicas pela *Geração Beat* aos ideais essenciais do movimento:

[...] “uma inquisitividade na natureza da consciência, levando à familiarização com o pensamento oriental, a prática da meditação, a arte como extensão ou manifestação da exploração da textura da consciência, a libertação espiritual como resultado”. (GINSBERG *apud* DELMANTO, 2020, p. 42)

Neste sentido, a experiência dos protagonistas de *O Planeta dos Mutantes* é análoga à vivenciada pelos *beats*; fazia parte da viagem trilhar o desconhecido, expandir a experiência artística em busca do êxtase, da festa, da curtição e da alegria, corroborando com Walter Benjamin sobre o que ele disse dos efeitos do haxixe: “Pois é com a gargalhada ou com o riso, este mais silencioso, mais íntimo e inebriante, que começa o transe” (BENJAMIN, 1984b, p. 21). Todos esses importantes e consagrados artistas e pensadores envolveram-se com experimentações com drogas na perspectiva de buscar canais para a expansão da imaginação criativa.

A geração desbundada embarcou nas experiências alucinógenas, na ampliação das portas da percepção, e tal atitude experimentalista está longe de ser uma atividade de jovens alienados como estigmatiza Luciano Martins em *Geração AI-5*, um “ensaio livre”, como ele diz, porém preso a pressupostos discriminatórios e preconceituosos sobre a juventude brasileira nos anos 60 e 70. No entanto, o citado sociólogo chega a comparações paradoxais ao dizer: “O autoritarismo reprime a crítica por arrogância; a ‘Geração AI-5’ por fragilidade. Ambos se complementam na mesma tarefa de liquidação do pensamento crítico” (MARTINS, 2004, p. 73). No pano de fundo desse autodenominado “ensaio livre” está a defesa do nacional-popular feita pela esquerda marxista ortodoxa, travando um combate cerrado contra a contracultura brasileira.

4.6 DRAMATURGIA EXPANDIDA: HQ, COLAGEM, *SAMPLER*, DESGASTE E SURREALISMO

A estrutura do espetáculo *O Planeta dos Mutantes* compreendia um roteiro com “nove quadros independentes, misturando música, dança, projeções em 16mm e muito

improvisado” (CALADO, 1995, p. 193). A composição caótica da cena é agenciada pelo dramaturgo que manipula os elementos do espetáculo como se estivesse numa ilha de edição, operando uma “colagem desagregadora, a montagem paratática”¹⁷⁸, justapondo lado a lado elementos contrários e contraditórios entre si, mas que sem estabelecer conexão direta entre os elementos “produz choques e contradições”¹⁷⁹, imprimindo ao conjunto um ritmo de máquina infernal, uma polifonia que põe em movimento o arranjo narrativo do espetáculo.

A dramaturgia é arranjada como uma rede intertextual, montada como uma sequência de histórias em quadrinhos, e é percebível pelos espectadores que acompanham quadro a quadro, cena a cena, o fluxo de imagens e símbolos, como uma “fábula gráfica”, uma narrativa desestruturada, com “clima de fantástico, de ficção científica, de surrealidade” (CIRNE, 1975, p. 100), com planos principais, figuras de fundo, cortes e *closes*, balões sonoros e onomatopeias. “Sob o impacto das novas manifestações (anti) artísticas e das novas realidades (contra) culturais, os quadrinhos inseriram-se na problemática experimental [...], revelando autores da mais singular inventividade” (CIRNE, 1975, p. 96). Os diferentes suportes agenciados por José Agrippino na costura do roteiro dramaturgicamente expandido, para alcançar uma comunicabilidade por meio de um processo de saturação de imagens e símbolos, são questões que remetem ao que diz Giovanna Sassi no artigo “Processos dramaturgicamente e cênicos da intermedialidade”, analisando os espetáculos de Robert Lepage e Elizabeth LeCompte. Em resumo:

Hibridismo, justaposição, polifonias, fricções, criações colaborativas, performatividade são alguns aspectos identificados nas artes cênicas contemporâneas. Todos esses aspectos reverberam nos processos de criação da cena e da dramaturgia, principalmente por meio da intermedialidade. (SASSI, 2023)

O roteiro caleidoscópico operava como uma colagem psicodélica, com temas como “a conquista do espaço”, transplantes de órgãos, sexo, violência, ficção científica, televisão e história em quadrinhos. Alucinação temática já vista no romance *PanAmérica*. Grande parte do impacto surpreendente de *O Planeta dos Mutantes* se deve ao elaborado roteiro de cenas e acontecimentos alinhavados pelo senso dramaturgicamente de José Agrippino de Paula. Neste

¹⁷⁸ É o que diz Lucio Agra referindo-se à “cultura das bordas” - termo que atribui à Jerusa Pires Ferreira- “[...] a história em quadrinhos, o melodrama, o pastelão, a colagem desagregadora, a montagem paratática, a equivalência do alto e do baixo, a não oposição entre o sagrado e o profano, o mau gosto, o kitsch” (AGRA, 2010, p. 26). “[...] procedimentos que de resto formam na ponta de lança dos movimentos da arte inventiva, características da criação da cultura das bordas, visa, antes de mais nada, demonstrar que os limites entre esses estamentos (cultura letrada e não letrada) não apresentam senão mínimas diferenças” (AGRA, 2010, p.27).

¹⁷⁹ Cf. o artigo “*O fundo do ar é vermelho: a subterrânea matéria sensível da história*”, de André Brasil e Júlia Fagioli ao analisarem o filme “*O fundo do ar é vermelho*” de Chris Marker. In: Portal de Revistas da USP: *Significação: Revista de Cultura Audiovisual, Dossiê: “Os anos 1968 no cinema”*, v. 45, nº 50, 2018.

sentido, podemos considerar que o roteiro é um bloco de sensações em que pulsam e lutam entre si coisas, ruídos, cores, sons, uma variabilidade de materiais vibrando numa infinita e inacabada fabulação. O campo ampliado no qual o espetáculo de Agrippino se desenvolve é uma zona cujo sentido é incapturável ou inespecífico, fazendo convergir linguagens oriundas de outros meios artísticos, distorcendo-as pelos modos de usar tecnologicamente artesanal em função de uma comunicabilidade sensorial, numa explosão de fragmentos que nunca permite ao espectador uma compreensão de totalidade.

No roteiro de *O Planeta dos Mutantes*, escrito a oito mãos, é nítida a predominância do estilo de Zé Agrippino ao conceber fluxos de cenas assimetricamente chocantes. Assim, o roteiro nos conduz ao movimento variável de ideias, imagens e sensações que são instaladas e, em seguida, diluídas. Um método que faz “vibrar a sensação – acoplar a sensação – abrir ou fender, esvaziar a sensação” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 199). Percebemos que o roteiro é uma estrutura de cenas independentes e articuladas, conforme se vê na reconstituição realizada por Irlainy Madazzio (2005, p. 84) que, cotejando o resumo do roteiro constante no programa-cartaz do espetáculo com outras fontes, aponta a seguinte sequência de cenas: “Abertura, O Planeta dos Mutantes, Astronautas, O Coisa, Don Quixote (Casal de noivos), *Mothers of invention* (super-heróis), Final”.

Aqui cabe uma observação sobre o fato de uma das cenas ser dedicada ao personagem “O Coisa”. Leitor aficionado de HQ, José Agrippino de Paula ressaltava a figura do “Coisa”: “O Coisa” era um personagem do *Quarteto Fantástico*¹⁸⁰. Uma personagem que já havia aparecido no seu longa-metragem em 16mm, *Hitler Terceiro Mundo*. Aliás, cabe dizer que a paixão de Agrippino pelas histórias em quadrinhos era acompanhada por outra paixão febril da época, o cinema, mais especificamente o Super-8, linguagem à qual se dedicará no período em que viveu no continente africano (1971-1972) e, depois, no período baiano (1972-1979), realizando filmes ao mesmo tempo experimentais e etnográficos. Em *Os quadrinhos e a comunicação de massa*, Laonte Klawa e Haron Cohen apontam a aproximação entre as duas linguagens:

A aproximação entre cinema e os quadrinhos é inevitável pois os dois surgiram da preocupação de representar e dar a sensação do movimento. Os quadrinhos, como o próprio nome indica, são um conjunto e uma sequência. O que faz do bloco de imagens uma série é o fato de que cada quadro ganha sentido depois de visto o anterior; a ação contínua estabelece a ligação entre as diferentes figuras. Existem

¹⁸⁰ O “Quarteto Fantástico”, criado por Stan Lee e ilustrado por Jack Kirby, é uma equipe de super-heróis de histórias em quadrinhos de 1961, da Marvel Comics, composta por *Senhor Fantástico*, *Mulher Invisível*, *Tocha Humana* e *o Coisa*. Os superpoderes do quarteto foram adquiridos pelos pilotos de um foguete submetido a radiações durante um voo experimental. O piloto foi transformado em “O Coisa”, um monstro rochoso, dotado de força incrível, cuja carne é quase invulnerável.

cortes de tempo e espaço, mas estão ligados a uma rede de ações lógicas e coerentes. Quando feita para o jornal a historieta obedecia ao esquema do romance de folhetim (aliás ela nasceu de ilustrações para os romances), criando uma expectativa para o desenrolar da narrativa. (KLAWA; COHEN, 1977, p. 110)

As especificidades técnicas da própria estrutura de linguagem, tanto a do cinema quanto a da HQ, amparadas na sequência de imagens em movimento, com cortes de cenas, *closes* de figuras, fragmentação, espaço multidimensional, continuidade e descontinuidade na narrativa, influenciaram a visão teatral e o conceito de simultaneidade de José Agrippino de Paula, particularidades das quais falaremos no capítulo 5, quando os temas forem o vocabulário usado por Agrippino e a montagem de *O rito do Amor selvagem*.

Para complementar a digressão ilustrativa, é bom lembrar que, a partir de 1963, começa na Europa e no mundo uma explosão de fascínio e interesse pela linguagem dos quadrinhos; a *pop art* passa a inserir o universo das HQs nos seus quadros – Roy Lichtenstein é um dos primeiros a aderir à febre, e outros nomes significativos do mundo das artes e do pensamento, “como Resnais, Fellini, Zavattini, Lelouch, Eco, McLuhan, Marcuse, Morin, Damiani e o apoio e prestígio da Universidade de Roma” (MOYA, 1977, p. 96). É bastante representativo e serve como uma luva para a análise do roteiro cênico de *O Planeta dos Mutantes* o texto de autoria do artista plástico e quadrinista mineiro José Ronaldo Lima, publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais* em 1969:

O desenho se desenvolve sem um princípio e sem um fim. O espectador, cujo primeiro contato será normalmente de ordenar os personagens numa tentativa de assimilação por analogia do código, tentará a leitura partindo de um ponto à sua escolha, e chegará na maioria dos casos novamente nesse ponto, pois o princípio por ele escolhido será o fim, porque no desenho nada existe independentemente, nada se perde, tudo se transforma, tudo é destruído e tudo é novamente reconstruído no momento seguinte de forma diferente. O espectador poderá ou não se identificar com todos os personagens, pois alguns tomam inclusive atitudes agressivas contra o público através de gestos institucionalizados como atentadores ao pudor e à moral. (LIMA in CIRNE, 1975, p. 101)

O início do espetáculo já dava o tom provocador, chocante e estridentemente surreal, conforme diz Calado no seu livro *A divina comédia dos Mutantes*:

A simpática loirinha vinha avançando entre as pessoas, vinha distribuindo sorrisos. Com uma cesta de vime que acompanhava seu andar, balançando de um lado para o outro, a garota parecia uma primavera violeteira. Só que não carregava flores e sim repugnantes absorventes femininos, já devidamente usados. (CALADO, 1995, p. 192)

Irlainy Regina Madazzio, em sua tese de mestrado *O voo da borboleta: a obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler*, descreve o que acontece na cena 3 do roteiro do espetáculo, intitulada “O Planeta dos Mutantes”:

Surge na cena uma centopeia gigante, com quem *Os Mutantes* irão lutar. Enquanto um é devorado, outro corta a centopeia ao meio, que se transforma em outro ser que ataca um dos mutantes que, em seguida, é salvo. Para criar a centopeia gigante, foi usado um certo número de atores e dançarinos que tinham câmaras de pneus no corpo, criando a ideia de monstro. (MADAZZIO, 2005, p. 87-88)

Na cena 4, uma cápsula cai no palco com dois astronautas que, ao tirarem as roupas, vemos que na verdade são dois macacos. Eles se juntam aos “mutantes” e “descem para a plateia e são atacados por um pássaro gigante” (MADAZZIO, 2005, p. 88). Na cena 5, em fusão com a cena anterior, os macacos fogem perseguidos pelo pássaro gigante, então:

Os mutantes são atraídos por uma planta e um deles fica preso em seus cipós. Transformado em zumbi, por um invasor, um “mutante” captura o outro “mutante” que também é transformado, e assim sucessivamente, até que todos estejam transformados. (MADAZZIO, 2005, p. 88-89)

Na sequência, os zumbis cantam a música *Fuga nº II* e, em seguida, enquanto Rita Lee canta, ela é tragada por uma “lesma” feita por bailarinos que, escorregando pelo chão, a retiram do palco (MADAZZIO, 2005, p. 89). José Gil, em seu belo livro *Monstros*, diz:

Uma fenomenologia da monstruosidade revelaria sem dúvida que o fascínio provocado pela visão de um monstro refere-se, em primeiro lugar, à superabundância de realidade que ele oferece ao olhar. [...] Um monstro é sempre um excesso de presença. [...] O transbordamento que o monstro veicula ultrapassa o conteúdo representado, está para lá da sua origem e da sua causa. (GIL, 2006, p. 74)

Uma simultaneidade de ações que se chocam numa multiplicidade de contrapontos, que se complementam estranhamente criando lampejos de possibilidades de leituras que reportem às notícias e aos fatos da realidade ordinária planetária, como, por exemplo, a cena de uma sala de jantar de uma família tradicional brasileira, ou burguesa ou classe média, do tipo normal e careta, que é totalmente destruída enquanto a canção *Panis et Circenses*¹⁸¹ é executada: “Soltei os panos sobre os mastros no ar/soltei os tigres e os leões nos quintais/Mas as pessoas na sala de jantar/ são ocupadas em nascer e morrer/ mandei fazer de puro aço luminoso um punhal”¹⁸².

¹⁸¹ “*Panis et Circenses*” é derivado da expressão latina *panem et circenses* que significa pão e circo. “Surgiu no Império Romano e consistia em distribuir mensalmente cereais à população e organizar espetáculos como luta de gladiadores, animais ferozes, palhaços, entre outras atrações que divertiam o povo” (ver ARRUDA, Renata “*Panis et Circenses: significado do clássico dos Mutantes*”. Blog do Letras, Renata Arruda, 1/6/21). Visita ao Google notícias em 24/07/22: <https://blogabpe.org>.

¹⁸² “*Panis et Circenses*” é uma canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil, gravada em 1968 pelos *Mutantes* (São Paulo: Polydor/Polygram, 1968) e incluída no repertório do espetáculo “*O Planeta dos Mutantes*”. A canção aparece, também, no disco-manifesto do movimento tropicalista “*Tropicália ou Panis et Circenses*”.

Tanto a letra da canção quanto a cena de destruição remetem à política do pão e circo do Império Romano, denunciada nos versos de Juvenal¹⁸³, que culpava o povo romano por gostar mais de diversões do que de questões políticas e, neste sentido, é também uma crítica à política de diversão da ditadura militar brasileira que fomentava crescentemente a indústria cultural, com foco no entretenimento, adoçando a boca do consumidor médio e tornando a sociedade tradicional brasileira passiva, inerte, que batia palmas para a ditadura e para o milagre econômico, marchando pela família, com Deus e pela propriedade privada. Em um dado momento do roteiro, os *Mutantes* atacam seus instrumentos musicais impregnando o ar com a canção épica *Dom Quixote*¹⁸⁴:

A vida é um moinho/ é um sonho o caminho/é do Sancho, o Quixote/chupando chiclete/o Sancho tem chance/ e a chance é o chicote/é o vento e a morte/mascando o Quixote/chicote no Sancho/moinho sem vento/não corra me puxe/meu vinho meu crush/que triste caminho/sem Sancho ou Quixote/sua chance em chicote/sua vida na morte/vem devagar/dia há de chegar/e a vida há de parar/para o Sancho descer/e os jornais todos anunciar/Dulcinéia que vai se casar.

A introdução musical de *Dom Quixote* lembra a trilha de um filme bíblico de Cecil B. de Mille para depois cair num jogo de aliterações, suspiros, assobios, buzinas e ruídos, um tecido sonoro feito de colagens de vinhetas de diversas fontes, atravessado por solos vertiginosos de guitarra, polifonias estridentes, citações de brasilidades regionais e motivos circenses. Ao mesmo tempo, é projetado um filme em 16mm com “perturbadora imagens de uma operação de crânio, com longos closes de pinças e bisturis ensanguentados, projetados em cena, ou as vísceras (fígados de galinha) que eram manuseados no palco” (CALADO, 1995, p. 193). A simultaneidade entre a execução de música ao vivo, por atores-músicos de carne e osso produzindo estridências sonoras, a projeção em close de instrumentos cirúrgicos ensanguentados e a manipulação de vísceras no palco, ao vivo, pelos atores-bailarinos criava um ambiente de terror e pânico lisérgicos. Uma estratégia de atração dos sentidos dos espectadores que se encaixa muito bem, considerando as devidas especificidades, com o que diz Gabriela Lírio Gurgel Monteiro ao analisar o uso de dispositivos e interatividades na cena dos anos 1990:

Em espetáculos intermediais, a interação entre corpo virtual e corpo em carne e osso redimensiona o processo de criação do artista, que busca novas estratégias para se relacionar com as imagens projetadas em tempo real e/ou pré-gravadas. Atravessado por imagens intermediais, o corpo do ator é expandido, não apresenta limites delineados; reinventa-se a todo momento, porque não fixa uma forma. Em constante transformação, é corpo-imagem,

¹⁸³Juvenal, poeta e humorista romano que viveu por volta do ano 100 d.C. Ficou célebre a sua frase *panem et circenses*, escrita na *Sátira X*, referindo-se à política populista dos líderes romanos.

¹⁸⁴A canção “Dom Quixote”, de Rita Lee e Arnaldo Baptista. “*Mutantes*”. Compacto Simples, Polydor, 1969.

multissensorial e fractal. (MONTEIRO, 2018)

Esta inclusão do cinema, projetado no cenário, era uma novidade no panorama teatral brasileiro da época, expandindo a linguagem do espetáculo, o que foi percebido pela crítica, que ressalta: “A projeção de operação no cérebro é um achado. Uma mistura de sadismo com alegoria sonora” (Jafa, 1969a). A letra da canção da dupla Rita e Arnaldo apresenta um jogo *nonsense* de palavras, repetições, rimas e assonâncias, remetendo ao modo de composição preferido dos Mutantes ou ao “suposto critério que teriam para a escolha das palavras que entravam em suas letras” (CALADO, 1995, p. 188), conforme eles disseram numa entrevista gozando com a cara do entrevistador:

Palavras bonitas são: musculoso, libélula, lâmpada, sapato, cabelo, olho, mão, relógio, fio, pingente. Palavras feias: cadeira, piano, toalha, almofada, nariz, orelha. Após essa triagem, encaixavam as palavras na música e montavam a história da letra, explicava a reportagem. (CALADO, 1995, p. 189)

O comportamento Dada dos Mutantes lembra os subversivos participantes do lendário *Cabaret Voltaire*¹⁸⁵, que realizaram vários experimentos cênicos, performáticos e literários, dentre os quais destacamos um jogo de armar e criar apresentado pelo poeta Tristan Tzara¹⁸⁶ em “Para fazer um poema dadaísta”:

Pegue um jornal, pegue uma tesoura, escolha no jornal um artigo do tamanho que queira dar ao seu poema, recorte o artigo, recorta com cuidado cada uma das palavras do artigo, mistura num saquinho, agita suavemente e tirando, uma por uma, vai criando seu poema, que parecerá com você, um escritor original, sensível, embora incompreendido. (TZARA, 1999, p. 50, tradução nossa)¹⁸⁷

Molecagem ou não, o fato é que as letras das canções dos Mutantes possuem esse espontâneo frescor das brincadeiras poéticas praticadas por dadaístas¹⁸⁸ e surrealistas¹⁸⁹,

¹⁸⁵ “Em fevereiro de 1916, Hugo Ball fundou o Cabaret Voltaire em Zurique (Suíça). [...] seus colegas mais importantes nesta iniciativa também eram émigrés, entre eles Tristan Tzara, Hans Richter, Marcel Janco e Hans Arp. Pouco depois, Ball daria também as boas-vindas do grupo a Richard Huelsenbeck;” (ELGER, 2005, p. 8). Foi o ponto de partida para o surgimento do Dadaísmo.

¹⁸⁶ Tristan Tzara (1896-1963), poeta francês, de origem romena, participou ativamente do célebre Cabaret Voltaire, fundador do Dadaísmo. Autor de “A primeira aventura celeste do Sr. Antipirina” (1916), “Manifesto Dada” (1918), “Veinticinco poemas” (1919), entre outros.

¹⁸⁷ “Para hacer un poema dadaísta: coja un periódico. Coja unas tijeras. escoja em el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema. Recorte el artículo. Recorte em seguida com cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas em una bolsa. Agítela suavemente. Ahora saque cada recorte uno tras outro. Copie concienzudamente em el orden em que hayan salido de la bolsa. El poema se parecerá a usted. Y es usted um escritor infinitamente original y de uma sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo” (TZARA, 1999, p. 50).

¹⁸⁸ Dadaísmo: movimento cultural surgido em 1916-1922, depois da Primeira Guerra Mundial, na Europa e nos EUA que pregava a “antiarte”.

¹⁸⁹ Surrealismo: Movimento artístico-literário nascido em Paris, na década de 1920. Influenciado pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, enfatiza o papel do inconsciente na atividade criativa. Seus principais representantes são Breton, Artaud, Buñuel, Max Ernst, Magritte, Dalí e outros.

operando com o acaso, o aleatório, a espontaneidade, a gratuidade e o automatismo psíquico, tendo como principal forma de expressão artística “a colagem, a montagem e a junção de peças, a formação de novas combinações – imagens, esculturas e poemas sonoros” (ELGER, 2005). A dramaturgia de José Agrippino de Paula poderia muito bem constar de um amplo estudo, com recorte para a América do Sul, sobre a tradição do teatro anárquico, do teatro onírico ou do teatro da “beleza convulsiva”, expressão feliz de Jacob Guinsburg (2008, p. 353-378) para definir as peças inscritas na constelação surrealista, uma tradição inventada que acolhe obras como o *Ubu Rei* (1896) de Jarry, *As Mamas de Tirésias* (1917), de Apollinaire, ou ainda os esquetes¹⁹⁰ escritos por Breton e Soupault como, por exemplo, *por favor?* de 1919. Antonin Artaud aparece no conjunto com *Jato de Sangue* (1925) e Pablo Picasso com *O desejo pego pelo rabo* (1941)¹⁹¹, – a peça é considerada por alguns críticos como uma expressão surrealista e “uma das melhores peças de teatro de escrita automática” (MACHADO, 1999, p. 8).

Supomos que Agrippino levasse em conta essas referências para alinhar os roteiros dos seus espetáculos. De resto, toda a sua obra literária possui esse vínculo com o surreal, com o absurdo, o *nonsense*, o ilógico, a crueldade e o sonho. Já em *Tarzan Terceiro Mundo: O Mustang Hibernado* essa tendência surrealista aparece e depois explode com mais eloquência em *O Planeta dos Mutantes*.

4.7 A MÁQUINA INFERNAL DE BABILAQUES E BRICOLAGENS DE ZÉ AGRIPPINO DE PAULA

Há a energia de um espírito livre que, também, contagia a construção do roteiro-espetáculo de *O Planeta dos Mutantes*. Na justaposição dos elementos de linguagem articulados no espetáculo não há uma relação de causa e efeito, de frente e fundo ou de ilustração musical da cena ou vice-versa. Lembro que estamos aqui separando os procedimentos de linguagem

¹⁹⁰ Conforme Henry Behart escreveu em *Sobre el teatro dada y surrealista*: “As obras escritas para a cena por André Breton em colaboração com Aragon, Desnos, Péret ou Soupault e publicadas em “*Literatura*”, levantam desde o início o problema da filiação ao dadaísmo ou ao surrealismo. [...] De fato é muito difícil estabelecer as diferenças entre ambos os movimentos e separar suas forças equitativamente (BEHAR, 1971, p. 139-141). Original: “Las obras escritas para le scena por André Breton en colaboración com Aragon, Desno, Péret o Soupault y publicadas em “*Littérature*”, plantean desde un principio el problema de su diliation dadaísta o surrealista. [...] De hecho resulta muy difícil establecer la diferencia entre ambos movimientos y repartir equitativamente las atribuciones” (BEHAR, 1971, p. 139-141).

¹⁹¹ “Obra escrita em 1941. A peça foi lida em 1944, na casa de Michel Leiris, dirigida por Albert Camus. Tendo no elenco Simone de Beauvoir, Pierre Reverdy, Sartre, Jacques Lacan, Cecile Eluard, Louise Leiris, Zanie Aubier, Valentine Hugo, Raymond Queneau e Camus” (MACHADO, 1999, p. 9). A primeira montagem aconteceu “em julho de 1967, dirigida por Jean-Jacques Lebel, tendo Ultra Violet no elenco (MACHADO, 1999, p. 13). Um dos personagens, denominado “O pé grande”, diz: “Vamos embrulhar os lençóis usados no pó-de-arroz dos anjos – e devolver os colchões aos espinheiros – acender todas as lanternas – lançar com todas as nossas forças os vãos de pombas contra as balas – e tranquemos com duas voltas de chave as casas demolidas pelas bombas” (PICASSO, 1999, p. 75-76).

apenas como recurso didático, para a compreensão da complexidade que o espetáculo de Agrippino e Maria Esther apresentava como desafio para o público e a crítica. O importante é atentar para o fato de que as operações textuais estão integradas ao processo de edição e montagem, com possível inspiração na teoria de Eisenstein e nos procedimentos do *happening* e da *performance art*. Há no espetáculo o uso total e intencional de um princípio de colagem: “A colagem é a sintaxe provisória da síntese criativa, sintaxe de massa. A colagem é a montagem da simultaneidade, totem geral. É tempo de massa e de síntese, não de centralização. Não há mais tempo para textos, só para títulos. Textítulos, textículos” (PIGNATARI, 2004, p. 31).

A colagem é a noção mais próxima da ideia de “montagem de atrações” (OLIVEIRA, 2008) e de ideograma de Eisenstein¹⁹², em que uma imagem “A” (canção) é executada ao vivo pelos Mutantes, enquanto simultaneamente outra imagem “B” (filme) é projetada no telão ao fundo. Canção e filme são justapostos a uma terceira imagem “C” (cena de comilança e manuseio de vísceras). Aqui percebemos o quanto foram importantes as noções de mixagem, de bricolagem, de desgaste e de cena-soma agenciadas por José Agrippino, enquanto plano de montagem, em toda a sua trajetória de construtor de artefatos artísticos. É como se Agrippino, ao ouvir o mantra “pedimos somente um pouco de ordem para nos proteger do caos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 237) assoprado em seu ouvido por Deleuze e Guattari, agisse como um arquiteto¹⁹³ do caos, entrecruzando as inúmeras saídas/entradas do percurso rizomático do roteiro. Há um fio elétrico que costura o tecido móvel do espetáculo – mas sempre mantendo-o esburacado, com fendas, aberto à improvisação e ao acaso –, composto por texturas variáveis. Esse fio magnético atrai para si o caos causado pela proliferação de objetos, cores, cenas, falas, coreografias, canções executadas ao vivo e pulsações produzidas pela participação do público. Há uma operação de ideias lutando, colando, grampeando as peças soltas, autônomas do roteiro, produzindo sensações e agenciando uma ocupação espacial que rompe as fronteiras entre palco e plateia.

Desse jogo de influências e apropriações surge a montagem-bricolagem, criada a partir de um roteiro que *samplea* cenas, engenhocas e canções para construir um ambiente com planos múltiplos, com diversos objetos móveis, criando um espaço cênico com ampla

¹⁹² Serguei Eisenstein (1898-1948). Desenhista, encenador, roteirista, teórico e cineasta russo, ligado à vanguarda russa, participou ativamente da Revolução de 1917. Autor dos clássicos “*O encouraçado de Potemkin*”, “*Ivan, o terrível*”, entre outros. Sobre a relação entre montagem e ideograma, ver “O princípio cinematográfico e o ideograma” in Campos (1986, p. 165-185). Sobre as relações com o teatro e a Montagem de atrações ver: “Eisenstein Ultrateatral” (OLIVEIRA, 2008).

¹⁹³ Agrippino estudou Arquitetura e Urbanismo na USP (1955-1957) e formou-se na UFRJ (1958-1961).

mobilidade para músicos, atores e bailarinos. O roteirista age como um *DJ*, e “ao falarmos de *sampler*, falamos da escrita que se compõe por aglutinação de fragmentos” (VILLA-FORTE, 2019, p. 48). A montagem não obedece a uma lógica linear, a narrativa avança por meio de blocos de cenas que se chocam e geram novas cenas, como estrelas explodindo no céu, o palco vira uma constelação. A montagem é uma perturbação ordenada, como podemos perceber:

A montagem é o procedimento de ordenar e ajustar as partes selecionadas a fim de alcançar, num todo, o fim desejado. Ela descreve a fase de constituição da obra, enquanto a colagem se refere ao seu resultado – assim como o *mash-up*, que é o produto da montagem de *samples* ou cenas. Nas artes, fala-se em bricolagem (termo usado também para a literatura, emprestado das artes) como resultado da montagem de fragmentos, que podem ser referenciados, feito uma citação, ou não. (VILLA-FORTE, 2019, p. 27)

Mas ele não estava só nessa viagem psicodélica. Conforme relata Rita Lee, “enquanto Maria Esther malhava as coreografias, Zé Agrippino escrevia o texto e ambos bolavam os cenários com esguichos, pneus, trapos e sacos plásticos” (LEE, 2016, p. 90).

José Agripino de Paula, que para o poeta Reuben¹⁹⁴ é o “Leonardo Da Vinci da contracultura brasileira, [...] artista braçal e conceitual, havendo experimentado todas as mídias e linguagens disponíveis” (REUBEN, 2020, p. 184), criou os cenários, os figurinos e uma parafernália de adereços, muitos objetos, engenhocas de plástico, máscaras e bonecos, construindo um sistema articulado de ornamentação cênica móvel. Além disso, como vimos, criou a iluminação e também dividiu o roteiro com Os Mutantes. A iluminação de Agrippino merece uma análise mais detalhada; talvez se compreenda a sua visão de luz e cor pela descrição atmosférica de som, luz e cor que ele próprio faz de uma cena de “quase strip-tease” protagonizada por Juliana Carneiro vestindo uma máscara de borracha, vinda de *Hollywood*, “cara grandona”, com uma careca, tipo um monstro-cientista maluco:

[...] a Juliana tem umas mãos muito grandes. [...] Ela entrava com aquele casaco branco. As mãos, toda a movimentação das mãos... ela fazia uma operação tirando órgãos que eram umas coisas vermelhas... no momento em que ela ia se abaixar, ela abria o avental, aparecia a calcinha... era uma coisa muito surpreendente. É... porque ela parecia um homem, um homem feíssimo (com aquela máscara) ... e uns movimentos que ela fazia... (PAULA, 1979b, p. 17)

Ainda sobre truques e efeitos de iluminação, é importante citar uma das cenas que faziam os espectadores vibrarem, com a participação da atriz Juliana Carneiro, conforme descrito por Carlos Calado: “a bela Juliana Carneiro da Cunha protagonizava um ritual macabro

¹⁹⁴ Reuben nasceu em São Luís (1984). É poeta, artista sonoro e improvisador. Autor de 10 livros, entre eles *Escaldante* e *Um pensamento estranho atravessa o meu crânio e desce até as entranhas* (ed. Luna Parque, 2018). Além disso, escreveu a série de ficção científica *Siga os sinais na brasa longa do haxixe*.

e sensual. Vestida com um sumário biquini, despia a peça superior, lambuzava-se de sangue e, completamente possuída, saía dançando pelo palco” (CALADO, 1995, p. 193). Agrippino segue com a descrição minuciosa da iluminação expandida, compondo uma cena plasticamente integrada em todos os seus elementos, fazendo jus à sua formação acadêmica de arquiteto, fundindo arquitetura e urbanismo, explodindo os limites da representação teatral, avançando para fora do âmbito confortável e tradicional do palco de teatro italiano, incluindo o edifício teatral com todo o seu entorno como a avenida, o muro, o poste, a luz, os carros e os sons da rua:

[...] e atrás, ficava escondido, bem atrás, dos espectadores, uma bacia grande assim... [...] a gente colocava gelo seco. Então era uma coisa surpreendente pelo seguinte: o Teatro Casa Grande, ele dá para fora e então ele tem [...] três portas duplas que se abrem para fora. E lá fora tem aquela avenida, [...]e tem um poste, um muro, com aquela luz neon. [...] e aquele negócio de vez em quando passar um carro. [...] E o pessoal entrava. A Rita Lee estava cantando no centro e o Arnaldo tocando órgão e o Serginho na guitarra. [...] Os enfermeiros entravam com baldes de água e despejavam. [...] o gelo seco começava... [...] uma luz negra [...] aquela fumaça... [...] uma rede de pesca verde-canário. (PAULA, 1979b, p. 17)

Voltemos aos HQs e para “o Coisa”. Conforme diz Agrippino, o figurino do “Coisa” é todo detalhista, feito com todo o cuidado artesanal, “foi todo cortado em pedaços e se estudou o rosto do ‘Coisa’, a cara dele, a mão, dedo por dedo” (PAULA, 1979b, p. 15). Agrippino fala do Coisa, um monstro, com o mesmo entusiasmo que Victor Frankenstein, o criador, fala da sua criatura:

A parte mais teatral era justamente uma intervenção do Coisa. [...] Nossa cultura visual veio muito através do Jô Soares, porque ele tinha uma ligação com histórias em quadrinhos. [...] Já estava escuro e o gelo seco começava... Então tinha uma luz negra, e aquela fumaça, [...] e na luz negra ficava uma coisa eletrônica. E do gelo seco ia saindo o Coisa. O Coisa era vermelho brasa, muito próximo do desenho do Stan Lee. A beleza visual era espantosa, ficava bem realismo fantástico. (PAULA, 2008, p. 207-208)

A mescla de elementos da realidade cotidiana com fantasia e sonho faz com que José Agrippino aponte o realismo fantástico como referência para o espetáculo que, inspirado na atmosfera das histórias em quadrinhos e de ficção científica que predominava da cultura *pop*, abusa de aparições de monstros e fantasmas, provocando medo e susto no espectador. O espetáculo é repleto de figuras monstruosas que chocavam e deleitavam o público jovem, aspecto da recepção do espetáculo que o crítico do *Jornal Correio da Manhã*, Van Jafa¹⁹⁵, não deixa escapar, ressaltando a proliferação desses seres no espetáculo, observando que “os

¹⁹⁵ Van Jafa foi crítico de teatro do *Jornal Correio da Manhã*, que, em 1969, mantinha um segundo caderno dedicado às artes, com colunistas analistas como Carlos Drummond de Andrade e José Lino Grunnelwand.

monstros são perturbadores” (JAJA, 1969a). Anos depois, numa entrevista, Maria Esther Stockler (1996, p. 140-143) define o espetáculo como uma espécie de “pesadelo ou a análise de uma perturbação mental”; ela traduz exatamente a atmosfera de *O Planeta dos Mutantes*.

A direção de movimento, que ainda era algo muito novo, e as coreografias ficaram sob a responsabilidade e coordenação geral de Maria Esther Stockler, que vinha de uma experiência significativa com o *Grupo MóBILE* e com incursões exitosas em preparação corporal de elencos de espetáculos como *O Rei da Vela*, do Teatro Oficina, e *O & A*, do grupo Tuca. Neste último espetáculo, também de 1967, com roteiro de Roberto Freire e direção de Silnei Siqueira, “Maria Esther concebeu a partitura corporal do espetáculo, baseado no uso de músicas, sem falas e com muito gestual, pois sua criação foi idealizada para facilitar a comunicação com a plateia internacional no *Festival Mundial de Teatro Universitário de Nancy, França*” (GIANNETTI, 2015, p. 28).

A engenhosidade de José Agrippino no trato com os diferentes materiais e com as linguagens e procedimentos envolvidos no processo de estruturação e arquitetura do espetáculo é notória. Agrippino é “um erudito, e exímio artesão, passeador incansável e metucioso dos mais diferentes campos expressivos, portador da lamparina da curiosidade inventiva” (REUBEN, 2020). Uma curiosidade inventiva pelo fato de que o ato de “construir existe entre um projeto ou uma vida determinada e os materiais escolhidos” (VALÉRY, 2011, p. 160), conforme assinala Paul Valéry ao analisar o método de trabalho, de pensamento e de invenção de Leonardo Da Vinci. Aqui reverberamos a provocação entusiasmada do poeta maranhense Reuben, aceitando o paralelo entre Da Vinci e De Paula, ressaltando as devidas especificidades de ambos os artistas em seus tempos, talentos e contextos. Se não era um Leonardo Da Vinci, José Agrippino de Paula certamente era um artista visionário e mutante: “Ou talvez seja o São Francisco de Assis da contracultura brasileira, capaz de ouvir a voz secreta e animal das mídias eletrônicas, chamando-as de irmãs, retirando-as de sua mudez, sem medo de pôr as mãos nos farrapos das linguagens periféricas” (REUBEN, 2020).

José Agrippino de Paula foi um artista que, como qualquer humano, fabricou um “guarda-sol” para se proteger dos raios avassaladores do caos: força indomável. “A arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que o ilumina por um instante, uma Sensação” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 240), porém “abrindo uma fenda no guarda-sol para deixar passar um pouco do caos livre e tempestuoso” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 240) para transfigurar, sem destruir, as ideias plásticas sonhadas por ele, ideias que, mais do que mensagens, são sensações necessitando viajar para longe das opiniões confortáveis e das comunicações seguras que se apoiam na razão. É o que apontam Deleuze e Guattari:

Uma obra do caos não é certamente melhor do que uma obra de opinião, a arte não é mais feita de caos do que de opinião; mas, se ela se bate contra o caos, é para emprestar dele as armas que volta contra a opinião, para melhor vencê-la com armas provadas. [...] A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos, [...] um caos composto – não previsto nem preconcebido. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 241)

4.8 NOÇÕES E INVENÇÕES: MIXAGEM, CENA-SOMA E O TEATRO SIMULTÂNEO

É importante atentar para o que diz Irlainy Regina Madazzio, sobre a explosão espacial proposta por Agrippino, na sua dissertação de mestrado *O voo da borboleta: a obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler*:

Os espaços são multiplicados, também, e ao mesmo tempo integram todo o teatro entre palco, plateia, e um terceiro espaço de cena, localizado ao fundo da plateia. Esse espaço quase total acabava por incorporar a avenida, na qual o Teatro Casa Grande se localizava, aproveitando, inclusive, a iluminação neon que dela vinha. Quer dizer, havia uma explosão do espaço de acontecimento do show. Essa explosão era levada até o fim do show, quando o público era chamado para dançar em cima do palco, fundindo, mais uma vez todo espaço. (MADAZZIO, 2005, p. 85)

A encenação agencia o jogo cênico por toda a arquitetura do teatro – palco, plateia, corredor – movendo-se sempre pelo meio das coisas, conectando as fendas do palco, entrando e saindo pelos buracos da plateia e pelos fundos do palco, avançando para a rua, provocando um espalhamento rizomático:

O rizoma em si mesmo tem formas muito diversas, desde a extensão superficial ramificada em todos os sentidos até às concreções em bolbos e tubérculos. Quando os ratos deslizam uns sob os outros. Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, a erva daninha. Animal e planta, a grama é pasto. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 15)

Toda a movimentação cênica em *O Planeta dos Mutantes* é frenética, esparramada pelos espaços que compõe a arquitetura do edifício teatral e são conectados por meio das coreografias, intervenções, correndo-sempre-fugindo pelo cenário composto por estruturas abertas, molduras vivas enquadrando o poste na via pública, invadindo a rua, desaparecendo no *hall*, metamorfoseando-se nos corpos dos atores, na música, no cinema, na luz, englobando as áreas externas e internas do edifício, numa ramificação sem início ou fim. Ao fundir estruturas, coisas, objetos, cores, texturas, projeções, danças e canções, o espalhamento rizomático move-se como um bicho mole, escorrendo, apontando para um plano de arte ambiental, talvez uma apropriação sampleada da ideia de Hélio Oiticica, cuja atmosfera não deixa o espectador tornar-se um contemplador passivo:

Não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da “arte”, pelo deslocamento pelo que se designa como arte, do campo racional intelectual para o da proposição criativa vivencial; dar ao

homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de “experimentar a criação”, de descobrir pela participação. (OITICICA, 1986, p. 111)

Ele, espectador-participador, é capturado por “uma comunicação direta pelo gesto e pela ação”, em que o “conjunto perceptivo sensorial domina” (PEDROSA in OITICICA, 1986, p. 11). Mais uma vez recorremos ao depoimento de Maria Esther Stockler: “Mas o que apresentamos é um musical nos moldes dos espetáculos de vanguarda, sem a pretensão de inovar. *Hair* na América já é fchinha... queremos apenas a comunicação com o público” (STOCKLER, 1996, p. 142); ao que Marisa Alvares de Lima, em “*Marginália: arte & cultura na idade da pedrada*”, comenta:

Se essa comunicação exige, além da música, ritmo, ação simultânea (enquanto no palco o cientista louco comanda o movimento, um grupo de enfermeiros entra pela sala de espera do teatro e outro pela porta que dá para a rua) e mais: sons, bisturis, sangue como o da operação de cérebro projetada na tela, eles não se negam a dar. (LIMA, 1996, p. 142)

Um conceito de comunicação extravagante, com múltiplas entradas e saídas como as atrações de um parque de diversões, às vezes um labirinto de surpresas como as de um trem fantasma, uma contracomunicação massiva, implodindo a informação, um bombardeio de “massa heterogênea de informações” (PIGNATARI, 2004, p. 65) que deseja provocar os sentidos do outro, do espectador, uma comunicação que busca a festa dos sentidos, pois, “para haver comunicação, é preciso haver diferenças” (PIGNATARI, 2004, p. 12). O público jovem embarcou no *happening*, na quebra das formalidades do teatro convencional, na sedução participativa, no constante deslocamento da atenção, nas diversas tentativas de fuga da centralidade das linhas de dentro da caixa preta. Zé Agrippino observa que “as pessoas se chocaram. Era um pouco chocante” (PAULA, 1979b). E vale a pena lembrar o que diz Carlos Calado sobre o começo impactante do espetáculo:

A sangueira não parou por aí. Pouco depois, com requintes de perversão, Rita foi assassinada na frente de todos. Não contente em ver o cadáver estirado no chão, o facinora ainda arrancou as vísceras da garota e as jogou bem perto da plateia, atônita com toda a violência que acabara de presenciar. (CALADO, 1995, p. 192)

4.9 A RECEPÇÃO CRÍTICA

Em relação à recepção crítica de *O Planeta dos Mutantes*, cito o exemplo do crítico Yan Michalsky escrevendo no *Jornal do Brasil* um comentário sarcástico sobre o espetáculo, lamentando o fato de o trio (Os Mutantes) não “dispor de um Rogério Duprat teatral” (CALADO, 1995, p. 195), demonstrando total impaciência analítica, negando-se a sair do seu conforto territorial de militância crítica, com total ausência de humor, entrincheirado dentro dos

padrões estéticos-informacionais eleitos por ele como um campo de objetivos a serem buscados nos espetáculos que assistia “bizantinamente” como crítico profissional. É a velha história do espectador *naïf* e do espectador bizantino. Se você não entra na viagem, você não se diverte. O “*naïf* se entrega, se deixa levar e vai descobrindo as associações possíveis no percurso de sintomas do espetáculo. O “bizantino” trava, racionaliza, acompanha o percurso fazendo perguntas que exigem respostas imediatas e vai se aborrecendo com a multiplicidade de imagens inexplicáveis. É o que nos conta Alessandro Fersen, em seu “O teatro, em suma”:

Bizantinos e *naïfs* na plateia. Estão sentados um ao lado do outro, entretanto oferecem o exemplo mais flagrante de duas qualidades opostas de atenção teatral. O espectador *naïf* adere de corpo e alma à trama do espetáculo; sua adesão é acrítica. Foi ao teatro para deixar-se envolver por uma “história”. Transferiu-se para o palco assim que o pano se levantou: é um ator visual. Agora está concentrado na fala dos atores-personagens e até imita o movimento de seus lábios, repetindo interiormente cada palavra que é pronunciada. Depois, vai até fazer algumas críticas: mas todas elas dependerão da possibilidade de participação que o espetáculo lhe proporcionou. [...] Ao lado do *naïf*, aprecia o espetáculo o espectador bizantino. O acontecimento dramático chega até ele filtrado através de seus diafragmas culturais. Entrega-se ao enredo com cautela. Sua atenção crítica despe o personagem de seu disfarce e põe a nu o ator que assumiu a alma do personagem. Com a mesma frieza, o olho bizantino examina o cenário, as roupas, o jogo de luzes; enquanto isso, o ouvido distingue as músicas da cena. A avaliação que resulta disso diz respeito à direção, estabelece comparações com o texto, ratifica o nível dramático do roteiro inédito. (FERSEN, 1987, p. 10-11)

Ao desqualificar a direção do espetáculo sugerindo comparativamente que faltava à orquestração das cenas um maestro do mesmo porte daquele que arranjava as canções da banda, o crítico do *Jornal do Brasil* comete um deslize que pode ser ilustrado com o que disse Jefferson Del Rios, outro crítico importante, sobre o papel do crítico: “O crítico não vai ditar o que o artista deve fazer, mas expor sua opinião, concordar ou discordar com as referências e invenções colocadas no palco” (DEL RIOS, 2014, p. 49). Cabe lembrar o que disse sobre a função da crítica um outro crítico de teatro renomado, Sábado Magaldi, lembrando ser necessário para o exercício da crítica um certo equilíbrio e o cuidado para não tecer comentário passional quando algo o desagrada, pois “um espetáculo não pode ficar à mercê do humor do comentarista. Mesmo na crítica mais dura, exige-se respeito, comedimento e objetividade” (MAGALDI, 2014, p. 79).

Como *O Planeta dos Mutantes* lidava com ingredientes heterodoxos de plasticidade, de visualidade, de sonoridade e, sobretudo, de corpo e sexualidade, talvez tenha ocorrido ao crítico do *JB* que os artistas responsáveis pela orquestração do *happening* cênico estivessem sendo “exibicionistas” (MICHALSKY, 2004, p. 111-119), “defeito” que o referido crítico já havia apontado em críticas do ano anterior (1968) em José Celso Martinez Correa na montagem de *Roda Viva* e também em Amir Haddad em *O Capeta em Caruaru*, uma nota de

conservadorismo e mesmo de “caretice” do saudoso mestre. No início de 1969, ao analisar a montagem de José Celso do clássico *Galileu Galilei* de Brecht, o crítico volta à sua obsessiva repulsa ao exibicionismo do diretor com a sua “macumba florentina” (MICHALSKY, 2004, p. 130-135), frisando a inexperiência juvenil da maioria do elenco que, esbanjando sensualidade, latinidade, “alegria de viver”, acaba soterrando as “sutilezas” da “discussão intelectual” empreendidas pelo texto brechtiano. Um horizonte crítico programado com objetivos que, aparentemente, podem ser traduzidos como tentativas de legitimação de projetos teatrais formais, com narrativa comunicacional ancorada em causa e consequência e apresentando conteúdo intelectual edificante. Este é certamente um padrão de opinião ainda emparedado pela fórmula convencional do modelo estética *versus* política que elege o confronto discursivo com o poder de governos autoritários como uma prioridade do artista e da arte. Naquela altura, no final dos anos 60, à arte já não cabia o papel de comunicar e, sim, de problematizar. O olhar crítico particular e pessoal pode ser emitido num ensaio, porém num jornal de formação diária de público pode, também, parecer intolerante e parcial. A crítica, enquanto apreciação estética, sempre traz no seu bojo a ameaça de uma crise. Principalmente quando tem diante de si uma proposta radical ou inesperadamente nova. O simples gostar ou não gostar¹⁹⁶ pode aparecer ao lado do complexo mergulho que o crítico deve fazer sobre as razões da encenação, considerando as especificidades que dizem respeito às questões de linguagem.

Volto ao crítico Sábato Magaldi (2014, p. 68) quando diz que “A primeira função do crítico é detectar a proposta do espetáculo. [...] Em seguida, cabe-lhe julgar a qualidade da oferta e de sua transmissão ao público”. A função do crítico é julgar? Deleuze, em “Para dar um fim ao juízo”, pergunta-se sobre essa questão:

Mas não é ante o juízo que supõe critérios preexistentes (valores superiores), e preexistentes desde sempre (no infinito do tempo), de tal maneira que não consegue apreender o que há de novo num existente, nem sequer pressentir a criação de um modo de existência? [...] O juízo impede a chegada de qualquer novo modo de existência. [...] Talvez aí esteja o segredo: fazer existir, não julgar. Se julgar é tão repugnante, não é porque tudo se equivale, mas ao contrário porque tudo o que vale só pode fazer-se e distinguir-se desafiando o juízo. Qual juízo de perito, em arte, poderia incidir sobre a obra futura? (DELEUZE, 1997, p. 173)

O crítico parece que está de olho no que o artista está endereçando ao público; o crítico vigia, confere o produto como se fosse um fiscal de qualidade de uma linha de montagem

¹⁹⁶ Sobre o assunto, Barbara Heliodora diz o seguinte: “Na realidade isso não é tão horrível quanto possa parecer justamente porque o crítico, assim como qualquer outro espectador, tem de reagir com sua sensibilidade pessoal, aquela que pode levar ao simples ‘gostei’ ou ‘não gostei’, que precisa coexistir com a informação, o conhecido, na formação final de sua opinião, de sua postura mais ampla em relação à obra: essa reação de sensibilidade individual, aliada ao conhecimento que terá na área, é que irão servir ao crítico quando ele enfrentar algo radicalmente novo e inesperado” (HELIODORA, 2014, p. 21).

industrial. Agindo assim ele parte do pressuposto de que sabe o que o público quer e prega ou não o seu selo de qualidade. Cabe ressaltar aqui que público não é massa nem multidão, e como diz Gabriel Tarde: “convém fazer cessar essa confusão, em particular, não confundir com a multidão o público, vocábulo igualmente suscetível de acepções diversas” (TARDE, 2005, p. 5). Sendo o público uma heterogeneidade pulsante, nada autoriza ao crítico imaginá-lo como um espelho de si, como personagens feitos à sua própria imagem. Mesmo porque o público é uma multiplicidade que se constitui com a repetição da frequência variada em espaços distintos para ver, ouvir e sentir acontecimentos díspares, sempre praticando a convivência na diferença. “A formação de um público supõe, portanto, uma evolução mental e social bem mais avançada do que a formação de uma multidão” (TARDE, 2005, p. 9). Seja por elitismo ou paternalismo, quando o crítico toma como lema a ideia de que ele pensa como o espectador médio, batendo na tecla de que ele é igual a mim, ele consome o mesmo que eu, eu sei o que ele pensa, logo penso por ele, então acaba exercendo equivocadamente o seu papel, julgando o público como multidão ou um aglomerado impensante. “Mas da multidão ao público a distância é imensa, como já se percebe, embora o público proceda em parte de uma espécie de multidão” (TARDE, 2005, p. 19). Contrariando esse modo de pensar o público como conglomerado, Gabriel Tarde vai além e abre o problema do significado do público:

Diz-se: o público de um teatro, o público de uma assembleia qualquer; aqui, público significa multidão. Mas esse significado não é o único nem o principal, enquanto sua importância decresce ou permanece estacionária, a idade moderna, desde a invenção da imprensa, fez surgir uma espécie de público bem diferente, que não cessa de crescer e cuja expansão indefinida é um dos traços mais marcantes da nossa época. (TARDE, 2005, p. 5)

Retomo, então, a questão do juízo e recorro a um outro crítico, Jefferson Del Rios (2014, p. 49) quando chama a atenção para o fato de que “na palavra *crítica*, que vem do grego, está etimologicamente o sentido de colocar em crise ideias preestabelecidas”. A crítica, de modo geral, demonstrou estar despreparada conceitualmente ou desatualizada para analisar a proposta experimental da cena não convencional, até mesmo assumidamente caótica de *O Planeta dos Mutantes*, já que os elementos de linguagem envolvidos e potencializados na encenação fugiam aos padrões de materiais manipulados pelo então teatro de “vanguarda” que, salvo alguns espetáculos mais violentos, eram abraçados pela crítica “especializada” ou legitimada pela opinião dominante nos cadernos culturais da grande imprensa. Restando da crítica um ou outro comentário positivo, dentro de um contexto geral negativo, reconhecendo aqui e ali uma qualidade de inovação ou de experimentalismo capaz de beneficiar o desenvolvimento da linguagem cênica apontando para o futuro.

Marisa Alvarez Lima, jornalista cultural antenada com as novidades contraculturais, escreve:

A contagem regressiva enviou o homem para dentro do seu próprio medo. O planeta desconhecido onde tudo é possível e simplesmente fantástico. O mundo louco dos Mutantes: monstros, câmeras de ar, slides, música, ação. Enquanto “as pessoas na sala de jantar estão preocupadas em nascer e morrer”. (LIMA, 1996, p. 141)

Claro que, naquele momento histórico, os críticos “oficiais” estavam ocupados muito mais com a hegemonia de um dito teatro de esquerda e suas demandas de rupturas com o teatro puramente empresarial por um lado e, por outro, com as novas bases de assimilação do nacional-popular, dentro de uma estrutura racionalista de confronto com a realidade brasileira sufocada pela ditadura que impunha sistematicamente a censura, a repressão e a intransigência até o rompimento dos limites da civilidade como se deu com os ataques do CCC (*Comando de Caça aos Comunistas*), espancando artistas em pleno exercício profissional.

Voltando à crítica ao *O Planeta dos Mutantes*, para demonstrar que nem tudo é mau humor no mercado de opiniões, encontramos vozes dissonantes como a do crítico teatral Van Jafa, que faz um radical contraponto ao exemplo dado acima, escrevendo no dia 21 de agosto de 1969, na coluna de teatro do *Segundo Caderno*, do jornal *Correio da Manhã*, o seguinte:

Planeta dos Mutantes é um espetáculo integrado na desintegração. Atinge um definido paroxismo de um fenômeno absolutamente moderno. [...] Daí tanto desespero, tanta angústia, tanta ansiedade, tanto ranger de dentes. [...] por vezes atingem a agressividade dos espetáculos vanguardistas off-Broadway e do East End londrino, ou de Berlim. [...] Através do insólito caminhamos no Planeta dos Mutantes que possui momentos de uma mordenicidade eletrizante no sentido de espetáculo. José Agrippino de Paula é um moço de ideias, inquietante e inquietador, sempre teve a sedução pela pesquisa de novas formas, seja de romance ou do espetáculo. E, diga-se de passagem, nunca esteve tão próximo de seus propósitos como neste Planeta dos Mutantes. José Agrippino de Paula defende com suas ideias inovadoras o cenário, os figurinos (os monstros são perturbadores) e ainda a iluminação. A projeção de operação no cérebro é um achado. Uma mistura de sadismo com alegoria sonora. [...] A coreografia está por dentro do que se faz pelo mundo, esta quantidade de sexo mostrada e explorada é uma mistura demoníaca de impotência, homossexualidade e exibicionismo que caracterizam nossa época. O som é o personagem absoluto do Planeta dos Mutantes, um espetáculo intensamente moderno. (Jafa, 1969b)

Poderíamos encerrar, momentaneamente, a tensão das opiniões em contrário, reconhecendo que são múltiplos os pontos de vista. Mas sabemos que não é simples assim. A historiografia tende a apagar o olhar contrário à opinião dominante, sobretudo quando alocada em veículo com maior predomínio de prestígio na imprensa e na academia. Estou me referindo ao fenômeno midiático do crítico querendo ser crítico, supostamente realizando um trabalho de separar o joio do trigo, escolhendo o que deve ser visto e o que não deve nas ofertas que surgem no mercado da indústria cultural em desenvolvimento no fim dos anos 60 e início dos 70.

Estamos diante daquela síndrome bastante comum que acomete aqueles que vivem de resenhar cotidianamente nos jornais e revistas suas opiniões sobre artes e espetáculos, opiniões legitimadoras de gostos, com o intuito de orientar o público para as suas escolhas de entretenimento cultural de fins de semana, cumprindo assim um papel de esclarecimento e guia objetivando formar um público consumidor de supostos produtos culturais eleitos como parâmetros de qualidade.

Mas tanto José Agrippino, Maria Esther e o Grupo Sonda quanto Os Mutantes, “não estavam muito preocupados com as opiniões da crítica. Para eles, quase tudo era novo e divertido nesta ousada experiência” (CALADO, 1995, p. 195). O que importava era fazer o que tinha que ser feito e pôr a coisa para circular. O restante era o jogo clássico de dominação entre instituições: jornais, críticas, academia, editoras, partidos, ideologias e outros aparelhos da indústria cultural. E todo jogo de poder de trocas simbólicas, envolvendo mesmice ou inovação, criação e consumo, invenção ou repetição, também é um jogo de linhas de forças que apresenta um combate entre os lados contrários, engendrando brechas, fugas, contradições. Ou como pensa Pierre Bourdieu quando analisa o quadro de exclusão e inclusão do escritor no mercado e a sua relativa autonomia enquanto criador, que podemos estender para a situação do artista e suas obras em geral:

[...] longe de aniquilar o criador pela reconstrução do universo das determinações que se exercem sobre ele e de reduzir a obra ao puro produto de um meio em vez de aí ver o sinal de que seu autor soube libertar-se dele, [...] a análise sociológica permite descrever e compreender o trabalho específico que o escritor precisou realizar, a um só tempo contra essas determinações e graças a elas, para produzir-se como criador, isto é, como sujeito de sua própria criação. Ela permite mesmo dar conta da diferença (comumente descrita em termos de valor) entre as obras que são o puro produto de um meio e de um mercado e aquelas que devem produzir seu mercado e podem mesmo contribuir para transformar seu meio, graças ao trabalho de libertação do qual são o produto e que se realizou, em parte, através da objetivação desse meio. (BOURDIEU, 1992, p. 124)

4.10 O TEATRO-ROCK ESCANDALIZA OS FÃS DOS MUTANTES

A vida era uma festa delirante. E Rita Lee, a quem Glauber Rocha havia chamado de a Cacilda Becker do *Rock*, fala sobre os encontros na casa de Caetano em sampa:

Discursos apaixonados sobre política, literatura, filosofia, arte, oskimbau, verdadeira praça da alimentação para a minha alma tão faminta de cultura brasileira. Meu ego atingiu os maiores índices de inflação quando Glauber Rocha um dia lá me definiu como a Cacilda Becker do rock. (LEE, 2016, p. 74)

No musical *O Planeta dos Mutantes*, Rita Lee escandaliza seus adorados fãs ao dedicar-se, sem freios ou censuras ou mesmo sem medo de borrar a sua imagem de estrela em

ascensão: “Ela entrava dentro dum cilindro [...] de plástico transparente, com uma armação de ferro [...] um esquife assim tipo ‘*Branca de Neve*’” (PAULA, 1979b, p. 16). Uma das cenas mais curtidas era quando ela era operada no coração, numa maca no meio da plateia, com sangue espirrando por todo lado. Conforme as suas lembranças, ela diz que a montagem era “um bando de *freaks* encenando uma operação de coração, no meio da plateia, espirrando sangue por todo lado, ou dentro de pneus de trator vomitando tripas de plástico enquanto Arnaldo cantava ‘Meu refrigerador não funciona’” (LEE, 2016, p. 90).

Rita Lee segurava a percussão manejando maracas, bongôs e um bizarro instrumento eletrônico (o theremin). Arnaldo Baptista tocava o baixo elétrico e, experimentalmente, o órgão vox. Sergio Dias comandava as guitarras e teclados. O grupo Sonda sustentava as coreografias e as cenas, ensaiadas ou improvisadas, verbais e não verbais. O espetáculo era sustentado pelas intervenções ensandecidas dos coros dançantes que se formavam e se diluíam numa mutação infundável quadro após quadro, cena após cena.

Toda a trilha sonora era executada ao vivo, exceto na cena final, quando o elenco completo participava de uma coreografia. *Os Mutantes* misturavam vários improvisos com conhecidas canções de seu repertório, como *Panis et Circensis*, *Fuga nº2*, *Dom Quixote*, *Caminhante Noturno* e a *Minha Menina*, além das novas *Quem tem Medo de Fazer Amor* e *Ando Meio Desligado*. (CALADO, 1995, p. 195)

A canção *Ando meio desligado*, “composta especialmente para a peça, primeira parceria minha com o Sergio”¹⁹⁷ (LEE, 2016, p. 91), teve que ser retirada do espetáculo para poder participar do Festival Internacional da Canção (1969), que só admitia música inédita. A canção foi composta num estalo. “Tinham acabado de fumar um baseado, no quarto de Sérgio, quando ele mostrou a primeira parte de uma melodia, que logo ganhou uma linha de baixo” (CALADO, 1995, p. 197). A letra da canção é praticamente toda de Rita Lee, com pitacos de Arnaldo.

Ando meio desligado/ eu nem sinto meus pés no chão/ Olho e não vejo nada eu só penso se você me quer/ Eu nem vejo a hora de lhe dizer/ aquilo tudo que eu decorei/ E depois do beijo que já sonhei/ Você vai sentir, mas por favor/ Não leve a mal/ Eu só quero/ que você me queira/ Não leve a mal.

Ando meio desligado tinha uma levada de sabor especial, um ritmo latino, abolerado, que foi batizado de “dom um” por Dinho, o baterista dos *Mutantes*, em lembrança ao encontro que tivera com seus ídolos Don Um Romão e Raul de Souza, quando estes foram

¹⁹⁷ Por questões contratuais e acordo do grupo, a música “Ando meio desligado” saiu registrada no LP “*A Divina Comédia dos Mutantes*” (1970) como composição dos três “mutas” (Arnaldo, Rita e Sergio); como também aconteceu com “*Meu refrigerador não funciona*”, de autoria de Arnaldo Baptista, mas que no referido LP saiu como composição dos três.

levados por Antônio Peticov¹⁹⁸ ao hotel em Cannes, onde ele estava hospedado. A canção foi classificada e a ideia era apresentá-la com uma participação “surpresa” do elenco de *O Planeta dos Mutantes* na cena sangrenta de Rita Lee sendo operada, mas foi vetada pela direção do festival que, obediente à censura vigente, não queria ferir os sentidos domesticados do público televisivo brasileiro. A canção acabou em 2º lugar na primeira fase e em 10º lugar na classificação geral, vestidos debochadamente com barriga postiça (Rita), Poncho (Sérgio), casaco de pele de onça (Arnaldo) e, claro, com máscaras e alguns bonecos apanhados emprestados do espetáculo *O Planeta dos Mutantes*. O trio escandalizou o público do festival com uma canção de amor e curtição cuja “sensação de desligamento provocada pela maconha serviu de ponto de partida para um dos maiores sucessos” (CALADO, 1995, p. 197) da banda.

José Agrippino relata que “o espetáculo está virando uma festa, um grupo grande vem sempre assistir ao espetáculo vestido de maneira especial, colocando no corpo tudo o que for possível de usar, com o máximo de imaginação” (LIMA, 1996, p. 143). Ficaram em cartaz por dois meses, ocupando o teatro de segunda a segunda, mantendo o horário vespertino e o horário nobre com uma média de 100 pessoas na plateia, com razoável sucesso de crítica e de boca a boca – um “Buxixo bacana”, diz Rita Lee –, com um público jovem que fazia do espetáculo um *point* carioca.

O Planeta dos Mutantes foi um acontecimento estético inovador, estridente e multicolorido. Um jogo de cena em muitos momentos exagerado, como um *game* de ação no qual “[...] o *happening* é total: atores e espectadores organizam uma guerra com todos os elementos de cena: bolas, pneus e milhares de bolinha de isopor” (LEVI, 1969). Um coquetel, de multiplicidade de linguagens, que misturava elementos influenciados pelas histórias em quadrinhos, outros oriundos da *Pop Art*, do *rock*, do *happening*, da dança moderna e de noções *disruptivas* da tradição vanguardista dos anos 20 a 60. Cabe lembrar como Carlos Calado descreve a atmosfera geral e o impacto da celebração final do espetáculo:

Uma verdadeira sessão de horror, principalmente para as matinês, que eram frequentadas por muitos adolescentes e até crianças – apavoradas, algumas chegavam a chorar. [...], no entanto, tudo terminava bem. Na última cena do espetáculo, os espectadores mais animados costumavam aceitar o convite dos atores e até subiam ao palco, para dançarem junto com o elenco. (CALADO, 1995, p. 193)

¹⁹⁸ Antonio Peticov nasceu em 1946 em Assis, São Paulo. Pintor, desenhista, gravurista e escultor. Na juventude foi produtor e empresário de bandas de *Rock*, como por exemplo a *Six Sided Rockers*. Influenciado pela *Geração Beat*, foi agitador cultural da cena *hippie*. Foi assistente de Hélio Oiticica na montagem histórica da exposição no *Whitechapel Gallery*. Em 1969 participou do festival MIDEM, em Cannes, com seus amigos da banda *Os Mutantes*. Em 1970, foi preso e torturado por 70 dias no Carandiru por ser pioneiro na divulgação de *Ácido Lisérgico (LSD)* no Brasil; posteriormente foi inocentado. Esteve no *festival da ilha de Wight* (1970) onde viu Jimi Hendrix tocar. Ver: (DELMANTO, 2020, p. 12).

A dimensão lúdica do espetáculo foi um passo à frente, em ziguezague, diferente da maneira convencional utilizada pelos espetáculos que buscavam a participação do público interagindo e dialogando em momentos específicos da trama e sempre atrelados ao discurso político de protesto contra a situação dominante. Todo o desbunde experimentalista contido na montagem de *O Planeta dos Mutantes*, no primeiro semestre de 1969, viria a ser intensificado no espetáculo seguinte, *Rito do Amor Selvagem*, no segundo semestre de 1969, aprofundando os elementos constitutivos da contracultura brasileira na direção corrosiva dos marcadores de uma cultura marginal e desbundada. Um ano intenso para Agrippino e o grupo Sonda, pois mergulharam no experimentalismo cênico com duas montagens “ruidosas”.

5 CAPÍTULO 5: 1969 (lado B) – RITO DO AMOR SELVAGEM

5.1 A FEIRA DE ARTE E MÚSICA DE WOODSTOCK

É bom lembrar que houve um *Woodstock* no planeta Terra. Claro, o homem pisou na Lua em 20 de julho de 1969, marcando uma vitória da ciência, da matemática, da lógica e da racionalidade apolínea, dando mais um grande passo rumo a uma certa realização civilizatória da humanidade. Não por acaso, a missão foi batizada como Apollo 11. E, menos de um mês depois, aqui embaixo no planeta Terra, Dioniso, o Deus da loucura e da embriaguez, inspirou e guiou a concentração de mais de meio milhão de jovens reunidos numa fazenda no interior do estado de Nova York, em um festival totalmente pacífico e não violento, para curtir música, drogas, paz e amor na “*Feira de Arte e Música de Woodstock*” (FORNATALE, 2009) durante três dias (15, 16 e 17 de agosto de 1969). É bom lembrar que um ano antes o poder das flores estava em marcha e o Festival da Vida realizado no Lincoln Park em 25 de agosto de 1968 reuniu 5 mil pessoas para ouvir e dançar música. Houve tumulto em que vários jovens foram presos e outros espancados pela polícia de NY. Foi o início da luta do Festival da Vida contra o festival da morte (referência à Convenção Nacional Democrata). Essas ações deram volume de combate e paixão radical ao movimento da Juventude Contracultural Americana contra a “política de valores e prioridades do mundo adulto” (WIENER, 2021, p. 3).

No famoso julgamento dos “*Oito de Chicago*” – que, na verdade, conforme o livro *Os sete de Chicago: o extraordinário julgamento da conspiração de Chicago*, de Jon Wiener, (2021), acabou sendo “*Os sete de Chicago*”, com a exclusão do julgamento de Bobby Seale, cofundador dos Panteras Negras – quando Abbie Hoffman, que era réu no julgamento sob a acusação por crimes relacionados aos tumultos causados na Convenção Nacional Democrata de 1968, foi perguntado pelo juiz onde é que ele residia, deu a seguinte resposta:

Moro na Nação Woodstock. É uma nação de jovens alienados. É algo que levamos conosco como um estado de espírito, da mesma forma que os índios sioux carregam a nação sioux com eles. É uma nação dedicada à cooperação versus competição, à ideia de que as pessoas deveriam ter melhores meios de troca do que propriedades ou dinheiro, que deveria haver alguma outra base para a interação humana. (HOFFMAN, 2021, p. 163)

É necessário lembrar que Abbie Hoffman foi ligado ao Yippie (Youth International Party, Partido Internacional da Juventude) e que junto com Jerry Rubin ficaram conhecidos como “radicais culturais” por introduzirem o humor e a performance na política para desafiar a injustiça e a exploração (WIENER, 2021, p. 3). A definição de *Woodstock* como uma “nação dedicada a cooperação versus competição, à ideia de que o povo deve ter meios melhores de

troca do que propriedade ou dinheiro, que deve haver outras bases de interação humana” dada por Abbie Hoffman (In: WIENER, 2021, p. 163), durante o julgamento dos “Oito de Chicago”, entrou definitivamente para a história: a lenda e o mito de um festival de música como um estado de consciência de uma época.

*Woodstock*¹⁹⁹ foi um pacote explosivo contendo um Festival, um disco e um filme que foram produzidos, quase que simultaneamente, como um acontecimento mágico, uma espontânea conspiração, um combo contra a guerra do Vietnam e contra a asfixiante sociedade tecnocrática. A voz de Joan Baez ecoou na chuva fechando o primeiro dia de *Woodstock*, expressando “de maneira suave seus sentimentos contra a guerra e contra o alistamento para uma plateia cheia de potenciais convocados” (FORNATALE, 2009, p. 119). Em uma carta à *Academia de Artes e Ciências Cinematográficas*, antes da exibição de *Woodstock*, em 2006, Baez diz:

Não, não foi uma revolução. Foi uma reflexão em technicolor manchada de lama. *Woodstock* também fui eu, Joan Baez, a quadrada, grávida de seis meses, mulher de um resistente ao alistamento, pregando sem cansar contra a guerra. Eu tinha meu lugar lá. Estávamos nos anos 60 e eu já era uma sobrevivente. (BAEZ, 2009, p. 117)

O inconformismo radical dos “filhos da tecnocracia”, sedentos por inovações culturais e novos arranjos amorosos e comunitários, o estopim flamejante do conflito de gerações apontado e problematizado por Theodore Roszack no seu livro *A Contracultura*, de 1968:

É entre a juventude que a crítica social significativa busca hoje uma audiência receptiva, à medida que, cada vez mais, cresce o consenso de que é aos jovens que compete agir, provocar acontecimentos, correr os riscos e, de forma geral, proporcionar os estímulos. (ROSZACK, 1972, p. 15)

Quem estava lá pode testemunhar; porém, quem viu o filme, feito por quem estava lá filmando os interstícios daquele “elefante rosa”, pode perceber que o documentário belo e delirante “*Woodstock*, de Michael Wadleigh, é um estudo arqueológico de uma nação que existiu durante três dias” (ERBERT, 2009, p. 317). Mais do que um filme sobre um festival de música, *Woodstock* foi percebido tanto por *Hollywood* quanto pela crítica como “uma visão da rebelião social e da mudança social na América” (WADLEIGH, 2009, p. 311). O filme certamente colaborou, política e culturalmente, para a propagação de uma experiência legendária dos anos de ouro da contracultura em todo o planeta, em busca de uma Sociedade Alternativa:

¹⁹⁹ Há uma nova versão do diretor Michael Wadleigh, em DVD: “Woodstock: 3 dias de paz, amor e música”. Color, 225 min. Warner Home Vídeo, 1994. Ou no Youtube: Prime vídeo: <https://www.primevideo.com>

A contracultura rejeitou o trabalho e a busca de riquezas em favor da diversão e da busca do prazer; rejeitou a vida familiar em favor da vida comunitária; abraçou as drogas como recreação e caminho para a iluminação; celebrou a liberdade sexual como alternativa à repressão sexual. Ela trouxe um elemento lúdico para a política, pois o Partido Internacional da Juventude, os chamados *Yippies*, valeu-se do humor para desafiar a injustiça e a exploração. Seu evento mais famoso aconteceu na Bolsa de Valores de Nova York em 1967, onde Abbie Hoffman jogou notas de dólar da galeria no pregão, parando o mercado enquanto os traders se engalinhavam para pegar o dinheiro. (WIENER, 2021, p. 3)

Enfrentando tempestades, falta de comida e problemas técnicos, “Wadleigh e sua equipe conseguiram capturar 172 horas de filmagem das 72 horas de *Woodstock*” (FORNATALE, 2009, p.309). Martin Scorsese, então o assistente de edição do filme *Woodstock* (1970), lembra da importância do festival:

Havia a música. A ideia de rejeitar o resto do mundo e viver de maneira natural. Havia cultura das drogas. A posição contra o governo, especificamente sua política para o Vietnã. E tudo se agrupou naquele momento. É interessante que chamem de *Nação Woodstock* porque era isso que todos queriam – estar separados, ter sua própria comunidade. E por três dias todos a tiveram. Quando olho para a segunda metade dos anos 1960, percebo que foi o único período em que ouvi falar a sério sobre o amor como uma força para combater a ambição, o ódio e a violência. (SCORSESE, 2009, p. 307)

Martin Scorsese corrobora com o que disse Abbie Hoffman quando este define como “nação” o acontecimento histórico do encontro de uma multidão de jovens – supostamente considerados como alienados –, abertos, entusiasmados e propensos a uma celebração hedonística. Uma multidão de jovens pacífica e espontaneamente mobilizados para uma vida comunitária provisória e liberta de preconceitos, imbuídos de um “estado mental” carregado de êxtase e de alegria. A atração final do festival, no dia 17, um domingo inacreditável que amanheceu com:

Jimi Hendrix “tocando” a Guerra do Vietnã nas cordas da sua guitarra branca de madeira sólida – com direito a toque de recolher. [...] aquele foi, e ainda é, até hoje, um dos mais comentados momentos da história de Woodstock, da história da música e da história americana”. (FORNATALE, 2009, p. 303)

Antes de entrar em cena, Jimi havia dito para quem estava em torno dele “Sabe, tem muita gente e estou ansioso, mas se pegarmos a energia que estão nos dando e a devolvermos a eles, esse show vai ser maravilhoso” (FORNATALE, 2009, p. 302). Tocando na sua guitarra o hino nacional norte-americano, Hendrix consagrou o mito da “*Nação Woodstock*”, conforme anunciara Abbie Hoffman durante o julgamento dos “Sete de Chicago”. Billy Altman em seu depoimento observa:

O *Star-Spangled Banner* encheu o ar. Parecia a Guerra do Vietnã. Soava como um tiroteio, como helicópteros, como metralhadoras. Ele pegou a canção e fez algo como ninguém nunca julgou possível com o hino nacional. Ele o fez soar como tudo o que

estava acontecendo no nosso país e em volta do mundo no momento. Eu lembro daquilo encher o céu. Eu olhei para cima e vi que preenchia o céu de uma maneira que eu não achava possível naquele fim de semana. (ALTMAN *apud* FORNATALE, 2009, p. 303)

Foi nesse exato momento que Jimi Hendrix sacou a potência da simbologia do ato de se tornar a “atração final” do festival de *Woodstock*, um momento mágico que ficaria registrado na história do *rock* como a coroação mitológica do “apogeu da revolução política, social e cultural que definiu os 1960” (FORNATALE, 2009).

5.2 ARTE ENGAJADA, ARTE ALIENADA E O SUPOSTO VAZIO CULTURAL

As questões polêmicas da época, como a suposta alienação imputada aos desbundados e marginais frente à realidade política opressora vigente no país nos anos 60/70 e, também, o suposto vazio cultural apontado por vários analistas revelavam uma realidade cujo quadro predominante sustentava um modelo binário de embate entre arte conservadora e arte revolucionária, entre arte engajada e arte alienada. A polêmica e os embates inflamados geraram no final dos anos 70 uma ampla discussão contra o que se considerava as “patrulhas ideológicas”:

O “importante” parecia ser uma briga ampla e irrestrita com a esquerda em geral. Briga que, num certo sentido, já se desenhava no interior da própria esquerda em geral. Briga que, num certo sentido, já se desenhava no interior da própria esquerda – ocupando o espaço de oposição configurado pela imprensa alternativa – a partir da reação contra as simplificações e os excessos do populismo que se insinuavam até mesmo na indústria cultural, sob a forma de neo-populismo emergente. (PEREIRA; TEIXEIRA, 1980, p. 9)

Vários artistas aproveitaram os ventos da abertura democrática que estava sendo anunciada para mexer em feridas como “engajamento artístico”, “compromissos ideológicos”, “liberdade de criação”, “partidarismos ideológicos” e outras armadilhas que já estavam no ar desde o início dos anos 60. Mas, concretamente, em termos de historiografia “oficial”, pouco se fez para a retomada e reposicionamento de legados de artistas, criadores e inventores que fizeram parte da constelação dos “doidões” que alargaram a cena teatral e performática do Brasil.

Muito embora Zé Agrippino não fosse um ilustre desconhecido – trazia na bagagem dois livros, mais um outro distribuído alternativamente e dois espetáculos – não era uma figura midiática. Viveu desgarrado das turmas de estrelas integradas ou apocalípticas proliferantes naquela época de pequenos combates contra a cultura oficial, período das pedagogias revolucionárias e da arte engajada ou marginal. Se hoje alguns o reconhecem como um pré-tropicalista ou coisa parecida – muito embora o façam com justiça e boas intenções pensando

em resgatá-lo do mundo obscuro dos esquecidos marginais –, talvez seja uma resolução simples vê-lo como um maluco genial na companhia do núcleo baiano do Tropicalismo²⁰⁰, até porque, antes mesmo de qualquer consolidação de rumos desse movimento, ele já tinha se afastado, talvez por instinto de preservação ou necessidade de expansão individual, ou ainda por cultivar uma personalidade errática.

O posicionamento de Agrippino deu-se no bojo das contradições inerentes ao crescimento da indústria cultural nacional, paradoxalmente em desenvolvimento durante os opressivos anos de chumbo da ditadura brasileira. As discussões político-culturais predominantemente de caráter economicista se davam em torno dos temas referentes ao capitalismo periférico, subdesenvolvimento econômico, terceiro mundismo, vanguardas e experimentalismo, engajamento artístico, cultura popular, autenticidade e identidade nacional, causando choques de tendências e rupturas, suscitando um grande debate deflagrado a partir de um artigo em que Cacá Diegues fala “contra todos os intelectuais que, em nome de partidarismos ideológicos, tentam impor um tipo de censura à liberdade de expressão”, girando em torno do que veio a se chamar de “patrulhas ideológicas” (PEREIRA; TEIXEIRA, 1980, p. 7), ocasionando uma guerra de posições no âmbito das amplas pautas urgentes para os divergentes grupos culturais em ação naquele momento.

Um exemplo importante de posicionamento à esquerda foi a afirmação feita por um dos expoentes da esquerda nacional popular, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, de que “a cultura capitalista do Brasil não é capitalista, portanto, não é brasileira” (VIANINHA *apud* ORTIZ, 1988, p. 210). Renato Ortiz, em seu estudo sobre cultura brasileira e indústria cultural, faz a seguinte consideração:

Sua fala retoma a ideia do descompasso da realização de uma sociedade moderna no Brasil em relação aos países europeus ou aos Estados Unidos. Seria, portanto, no processo de constituição de nossa identidade que construiríamos uma “autêntica” cultura nacional. Mas Vianinha se esquece que o movimento de modernização da sociedade brasileira faz com que o nacional e o capitalismo sejam polos que se integram e se interpenetram. A “autêntica” cultura brasileira, capitalista e moderna, que se configura claramente com a emergência da indústria cultural, é fruto da fase mais avançada do capitalismo brasileiro (conclusão que certamente seria contrária a seus princípios). (ORTIZ, 1991, p. 210)

Não é nosso objetivo analisar os detalhes e os desdobramentos sobre esse embate. No momento nos interessa apenas demarcar a zona de conflito e de divergência na qual transitava José Agrippino de Paula, Maria Esther Stockler e os seus companheiros do Grupo

²⁰⁰ Núcleo baiano da linha do tropicalismo musical: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duarte e Capinan.

Sonda, apontando o panorama de possibilidades de intervenção criativa naquele contexto nacional e mundial.

Em plena ditadura, uma situação bélica, de guerra cultural, político-estética, dividia a frente artística. O campo estava minado e o enfrentamento era desigual, então a forma linear da guerra clássica não fazia sentido, só a guerra de guerrilha poderia dar conta daquela situação complexa, pois “a guerrilha é uma estrutura móvel, operando dentro de uma estrutura rígida, hierarquizada” (PIGNATARI, 2004, p. 168). A “guerra pequena”, conceito criado pelo filósofo e estrategista militar chinês Sun Tzu²⁰¹, passa a ser uma inspiração para todos os jovens rebeldes daquele momento. “Utiliza forças diretas para desfechar a batalha, e forças indiretas para consolidá-la. Os recursos dos que são hábeis na utilização de forças indiretas são tão infinitos quanto os do céu e da terra, e tão inesgotáveis quanto os mananciais” (TZU, 2016, p. 49). A tática da “guerra pequena” foi praticada pelos guerrilheiros da *Frente Nacional para a Libertação do Vietnã do Norte (FNL)*, conhecidos como os *Vietcongues*, que acabaram vencendo os *EUA* na *Guerra do Vietnã (1959-1975)*.

A sabedoria milenar chinesa entrou no radar dos orientalistas e desbundados, e sabemos que *Sun Tzu* influenciou *Mao Tsé-Tung (1893-1976)* e, assim como a esquerda revolucionária optou pela guerrilha, também as minorias desbundadas lançaram mão, ao seu modo, de procedimentos táticos e estratégicos na guerra político-cultural travada, enviezadamente, sob a ditadura militar brasileira, usando métodos incomuns de apresentações, com projetos de baixo custo, ações de sabotagem, intervenções, elementos surpresa, *happenings* e colagens. Só que para os libertários, anarquistas e desbundados, a luta era não violenta, pois como disse Julian Beck (1925-1985), em “*Revolução e contrarrevolução*”, escrito em 1968,

A rebelião violenta contra a violência não elimina a violência, embora digam que sim, há dez mil anos. É uma mentira! Nós a rejeitamos. E quando vierem contra nós... iremos enchê-los de santidade. Iremos fazê-los levitar de alegria. Iremos abri-los com canções de amor. Iremos vestir os desprezados de linho e de luz. Iremos colocar música e verdade em nossas roupas íntimas. Iremos fazer luzir a terra e suas cidades, com criatividade. Tornaremos tudo irresistível, até mesmo para os racistas. Queremos fertilizar os campos de gelo. Queremos transformar o caráter demoníaco dos nossos oponentes em glória produtiva. Mudando o mundo, queremos mudar a nós mesmos. Queremos nos desfazer da nossa corrupção. E mediante o processo da revolução, encontrar o ser, não o morrer. E enquanto não fizermos isso, a revolução não terá lugar. (BECK, 2018, p. 19-21)

²⁰¹ Sun Tzu (544-496 a.C.) foi um general, estrategista e filósofo chinês, mais conhecido pelo seu tratado militar, “A Arte da Guerra”, “o mais antigo tratado militar do mundo” (TZU, 2016, p. 7). Composto por 13 capítulos de estratégias militares. “Foi contemporâneo do filósofo Confúcio (551-479 a.C.) e viveu numa época em que a filosofia era também usada como arma para a sabedoria das estratégias e táticas militares e assim, os pensadores eram colocados à frente dos exércitos que disputavam o controle da soberania” (FRAZÃO, 2022).

O texto de Julian Beck conjugado com o de Cecília Palmeiro levaram-me a considerar que, no âmbito de uma luta de guerrilha estética, em que a “politização do corpo como instância (arma) revolucionária” (PALMEIRO, 2021, p. 10), alinhada com as experimentações estruturais de linguagem, com a erupção do inconsciente e do sonho, com a explosão da lógica e da narrativa linear, decisivamente alteraram as formas disciplinadoras impostas tanto pela direita quanto pela esquerda. Claro, todo esse complexo embate refletia um panorama das estratégias do capitalismo internacional, que incluía investimentos no desenvolvimento da indústria cultural e a absorção de tendências contestadoras. Tal situação remetia ao que Félix Guattari e Rolnik chamaram de “a problemática molecular”:

A problemática molecular está totalmente em conexão – tanto a nível da sua modelização repressiva, quanto a nível de suas potencialidades liberadoras – com o novo tipo de mercado internacional que se instaurou. Isso não diz respeito somente aos mercados econômicos, mas também a todos os mercados da informação, todos os mercados da imagem – o que faz com que a transmissão de modelos tenda, no limite, a dizer respeito ao conjunto da superfície do planeta. Isso talvez seja interessante para tentarmos conceber uma nova dimensão do internacionalismo. Há mutações que foram trazidas pelos movimentos de minorias, que não precisam de um estado maior central para serem discutidas e difundidas, pois se transmitem através de outros modos de comunicação. Não são somente transmissões programáticas, transmissões de ideias as que se operam aí, mas também transmissões de sensibilidades, e de experimentações que não passam, repito, pela instauração de uma “internacional”. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 124-125)

Do não à guerra do Vietnam ao Festival de Woodstock, da luta dos estudantes por uma nova universidade ao movimento pacifista contra a bomba atômica, da luta pelos direitos civis aos movimentos ambientalistas, do movimento *beat* ao movimento *hippie*, das universidades para as barricadas, do *Happening* para a guerrilha, essas foram e, na atualidade a grande maioria continua sendo, as bandeiras, atitudes, manifestações e experimentos que estiveram nas mãos e mentes de uma geração disposta a contribuir para a instauração de focos de combates contraculturais e para ver brilhar uma nova sensibilidade na Terra. O ativista Conh-Bendit, numa conversa com Sartre sobre o assunto, aponta que a luta era pela “ampliação do campo do possível”, por isso a reivindicação era pelo impossível. O dois discutem, inclusive, o papel das vanguardas organizadas que não conseguiam controlar a fúria e paixão da juventude, ao que Conh-Bendit diz:

Esse é o ponto essencial. Serve para destacar que é necessário abandonar a teoria da “vanguarda dirigente” para adotar aquela – mais simples e mais honrada – da “minorias ativa” que desempenha o papel de um fermento permanente, impulsionando a ação sem pretender a direção. (SARTRE; COHN-BENDIT, 2008, p. 19)

5.3 PARTE 1: AVENTURA, ARRANJO & AGENCIAMENTO²⁰² DOS DESEJOS

5.3.1 O Grupo Sonda

Stênio Garcia, no documentário sobre o espetáculo *Rito do Amor Selvagem*, diz que “a proposta dele [José Agrippino] era sondar. Por isso o nome do grupo era Sonda” (GARCIA, 2019). Já Felipe Augusto de Moraes, em sua dissertação, vai além e diz que o grupo Sonda

[...] batizado desse modo provavelmente como uma referência pop aquela nova era espacial de foguetes e homens do espaço, atentando, obviamente, para o caráter inovador e experimental dessa aventura. A sonda é aquilo mesmo que se lança ao desconhecido em busca de outros mundos e horizontes – enfim, em busca de uma nova linguagem. (MORAES, 2011, p. 87)

A aventura é sempre recheada de perigos; nela, o ingrediente principal é o risco: “a aventura compreendida como a modulação contemporânea desse desejo de outro lugar” (MAFFESOLI, 2001, p. 29). A aventura cuja melhor companhia é o inesperado, o lance acidental que surge na caminhada. Há aqui um entroncamento entre nomadismo e errância como pensa Michel Maffesoli, quando é “possível falar de mobilidade. Essa mobilidade é feita das migrações diárias: as do trabalho ou as do consumo” (MAFFESOLI, 2001, p. 29). Tudo é possível quando tudo se deseja. “Nunca desejo algo sozinho, desejo bem mais, também não desejo em um conjunto, mas desejo em conjunto” (DELEUZE, s/d, p. 15-19). E se a aventura é potencializada pela graça de estar junto, então o prazer é maior. É transbordamento de solidariedade, como pensa Maffesoli em *O tempo das tribos*: “Comunidade de ideias, preocupações impessoais, estabilidade da estrutura que supera as particularidades dos indivíduos, eis aí algumas características essenciais do grupo que se fundamenta, antes de tudo, no sentimento partilhado” (MAFFESOLI, 2000, p. 112).

Jorge Bodanzky reflete sobre aquela experiência única de grupo e testemunha que conviveu “muito anos com esses atores, era uma comunidade, a gente estava o tempo todo junto, ali. Eram atores. Queriam ser atores. Eram amigos. Porque não tinha remuneração, não tinha organização. Era uma comunidade” (BODANZKY, 2019). Uma comunidade específica, minoritária, para além da “comum unidade” e mais próxima de uma “comum

²⁰² Achemos que a noção/não definição usada por Vladimir Moreira Lima, no livro *“Jazz e política da existência: a música de Félix Guattari”*, passa o clima, o potencial investigativo do ambiente de criação do grupo Sonda. “Agenciamento. Um arranjo de conexões entre várias entidades incorporais e materiais heterogêneas que faz com que sejam o que são por conta das conexões. Nesse sentido, nada entra ou sai dos agenciamentos, tendo um modo de ser próprio. Agenciamento não é sinônimo de contexto em que algo pode se manter constante apesar das suas variações locais, particulares e relativas. Assim, tudo existe em um agenciamento. [...] Todo agenciamento, assim, comporta tanto a possibilidade de se destruir, de se recompor e de alteração das conexões (nesse caso, dando origem a um novo agenciamento em que as entidades passam a ser o que são segundo as novas conexões estabelecidas)” (LIMA, 2024, p. 202).

diversidade/adversidade”, uma comunidade de resistência, aglutinada em torno de linguagens artísticas ou formas de expressão que tomam como suporte o corpo festivo, corpo que age feito uma “metamorfose ambulante”²⁰³, como o teatro, o circo, a dança. Uma comunidade subversiva, possuindo afinidades comportamentais fora dos padrões, uma atitude de rejeição aos formatos de laços afetivos e amorosos convencionais, uma comunidade de criação “onde são muitas as resistências, as revoltas, as perguntas, as perguntas sem resposta, semelhanças e contrastes” (SILVA, 2014, p. 259).

O grupo *Sonda*, sob a liderança de Zé Agrippino e Maria Esther, assume o papel de legítimo representante do desbunde, procurando a aproximação com o público, a participação sensorial e ritualística, atraindo os espectadores para o contato físico, evitando a agressão. Não interessava ao grupo *Sonda* o embate violento, físico e ideológico com o público, neste ponto divergindo de outros grupos como, por exemplo, o Teatro Oficina que confrontava violentamente o público adulto classe média de esquerda. O *Sonda*, ao contrário, buscava a aproximação com o público jovem, pelo contato sensual, pela estimulação sensorial e pela imaginação corporal, ainda que com uma pegada selvagem, na direção da excitação dos sentidos, provocando a energização festiva e celebrativa. Queria que seu público, predominantemente jovem em busca de curtição, entrasse na dança proposta pelo espetáculo. O mantra tântrico do grupo *Sonda* era atrair todos os presentes para a carícia coletiva do ato teatral. Mais do que um ato exibicionista, o mantra era uma ferramenta de comunicação que, três décadas depois, é corroborado por Anne Bogart, diretora da *SITI Company*, conforme ela escreveu: “A tensão erótica entre os atores e o público faz parte da receita da obra dramática eficaz” (BOGART, 2011, p. 72).

O desbunde experimentalista foi intensificado em *Rito do Amor Selvagem*, aprofundando os elementos constitutivos da contracultura brasileira na direção corrosiva dos marcadores de uma cultura marginal. Segundo vários depoimentos, a plateia lotava todos os dias e as pessoas ficavam excitadas com o que viam, uma mistura de diferentes vertentes da arte, como dança e arte multimídia. E mais excitante para o público jovem ávido por inovações era ver os atores, atrizes e bailarinos inventando suas performances, abertos às experiências do corpo em transe, trilhando uma vertente artaudiana em que “os limites do corpo tomam rumos que o levam às desestabilizações, [...] à proclamação do fim de todas as censuras e ao limiar psicológico que se c

²⁰³ “Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante do que ter aquela velha opinião sobre tudo”. Referência a Raul Seixas e sua canção “Metamorfose ambulante”: LP: “Krig-ha, bandolo! Universal Music Internacional, 1973. Youtube.com <https://www.youtube.com>

hama de ‘lucidez’” (GUIMARÃES, 2021, p. 112). Os artistas do grupo Sonda seguiam os passos de outros artistas, principalmente do cinema experimental e marginal, como, por exemplo, as performances inovadoras de Helena Ignez, musa do cinema marginal, atriz-experimental, expondo-se aos “riscos [institucionais, estéticos, figurativos, corporais]” (GUIMARÃES, 2021, p.112) com seu “corpo livre, alienado, entregue a experiências fronteiriças, [...] feito de um paroxismo irrefreado, de urros e gritos ou personagens largados num fascínio do próprio corpo alienado e destituído de autocontrole: o corpo ‘odara’”. (GUIMARÃES, 2021, p. 114).

O corpo “odara” é uma das plataformas de expressão de revolta cultural durante a influência que a contracultura europeia e a norte-americana tiveram na sociedade brasileira dos anos 1960. Postura que era ao mesmo tempo voltada ao corpo como vetor de protesto e ao tecido social como fator de alienação política. Termo guarda-chuva, “odara” significa uma nova forma de participação social e de relação interpessoal, elegendo certa irracionalidade – vinda do uso de drogas, muita das vezes – como fator de protesto contra os mecanismos de organização social do liberalismo econômico ocidental, dos valores estéticos e de participação política (esse último elemento mais ligado à sociedade urbana brasileira). (GUIMARÃES, 2021, p. 114)

Na montagem de *Rito do amor selvagem*, o grupo Sonda seguiu estruturando um programa de trabalho baseado em princípios como: diálogo com as vanguardas internacionais das décadas de 20 e de 60; valorização visual do espetáculo; interação entre palco e plateia; hibridismo de linguagens (dança, teatro, circo, música, *happening*); criação coletiva; narrativa fragmentada; improvisação como ferramenta de processo e de relação com o público; a festa do corpo; desestabilização das cenas com interrupções improvisadas; hegemonia do coletivo da marginalidade do teatro; que assume a loucura, o fragmentário, o alegórico, o moderno, a nova sensibilidade e o erótico, rompendo com a lógica racionalista predominante.

O Grupo Sonda com a sua curta e relativa passagem por um período de transição de costumes políticos e estéticos, entre o Tropicalismo (1967-69) e a Cultura Marginal (1969-74), deixou um legado de polêmicas e fissuras com suas experimentações e comportamentos nômades, no sentido deleuziano de encontros para se fazer: “o nômade só vai de um ponto a outro por consequência e necessidade de fatos; em princípio, os pontos são para ele alternâncias num trajeto” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 54). Uma poética da errância: “uma outra relação com o outro e com o mundo, [...] um tanto lúdica, e seguramente trágica, repousando sobre a intuição da impermanência das coisas, dos seres e de seus relacionamentos” (MAFFESOLI, 2001, p. 28). Foram dois anos intensos de uma movimentação criativa,

cultivando amizades e encontros²⁰⁴ que renderam a criação e formação de um grupo de teatro-dança capaz de criar coletivamente e colocar em circulação uma trilogia teatral e um filme. A inquietação do desbunde era vivenciada, intensificada e praticada por meio de laboratórios sistemáticos:

5.4 OS LABORATÓRIOS DO GRUPO SONDA

Os laboratórios preparatórios para a montagem do espetáculo *Rito do Amor Selvagem* criavam um ambiente de ensaio pulsante, intuitivo, corporal, com grande abertura para improvisações e atitudes irracionais. Os ensaios “duraram três meses” (GARCIA, 2019), conforme depoimento de Stênio Garcia, e garantiram a ordem necessária para o caos brilhar. Passo, em seguida, a fazer uma tentativa de reconstituir o clima-função dos laboratórios do Grupo Sonda:

5.5 LABORATÓRIO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA:

O laboratório coordenado por Maria Esther Stockler tinha de tudo um pouco: improvisação com música hindu, com *rock*, yoga, dança contemporânea e até “vinho, bolacha com queijo. [...] uma coisa assim que eu até aprendi com o Savary²⁰⁵, para você relaxar e deixar as pessoas à vontade” (STOCKLER in SANTOS, 1993, p. 17-18). Todo o processo de criação no laboratório funcionou para os participantes como um “aprendizado de choque”, como ela própria relembra em uma entrevista feita por Maria Thaís Lima Santos²⁰⁶:

Eu peguei vários bailarinos que só tinham feito afro, folclore e tal, [...] nunca tinham feito nada de improvisação, e de repente eles tinham que improvisar [...] tinham que improvisar, dançar com música clássica hindu, uma música que eles não conheciam ou com Jimi Hendrix [...]. Porque eles tiveram que entrar em contato com artes plásticas, com o que estava acontecendo na música. (STOCKLER in SANTOS, 1993, p. 16-17)

Maria Esther colocou toda a sua bagagem nas rodas que orientava no laboratório de

²⁰⁴ Neste período, o casal conviveu com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jô Soares, Ruth Escobar, Eugênio Kusnet, Oyá Guereci, Jorge Bodanzky, José Roberto Aguillar, Rogério Duarte, Victor Garcia, Julian Beck, Judith Malina, Mário Schenberg, Juliana Carneiro da Cunha, Rita Lee, Arnaldo e Sergio Baptista, John Cage, Glauber Rocha, Stênio Garcia, Rogério Sganzerla, entre outros.

²⁰⁵ SAVARY, Jérôme (1942-2013). Diretor de teatro e ator franco-argentino. Fundou em 1966 a companhia teatral Magic Circus, antes de dirigir o Teatro Nacional de Chaillot (1988-2000) e a Ópera Comique (2000-2005). Reinventou o teatro musical, misturando gêneros como ópera, opereta e comédia musical.

²⁰⁶ Maria Thaís Lima Santos é pesquisadora, professora e diretora de teatro. Defendeu a dissertação de Mestrado “Interpretação no Brasil: A linguagem corporal e os novos procedimentos cênicos – 1970-1971”. São Paulo: ECA/USP, 1994. Realizou entrevistas com Maria Esther Stockler e José Agrippino de Paula por conta de sua dissertação de Mestrado. Gentilmente, me cedeu uma caixa repleta de cópias de um material precioso (Entrevistas, críticas, artigos de jornais etc.) colhido por ela durante o seu processo de pesquisa.

dança contemporânea. Com formação em Psicologia e Dança Moderna, acreditava na importância do desbloqueio corporal, destravando o convencionalismo, o corpo reprimido e, nesse ponto, foi importante o aprendizado sobre Reich que obteve com José Ângelo Gaiarsa²⁰⁷.

Os exercícios desenvolvidos no laboratório eram, também, uma oportunidade para “fixar” pequenas coreografias com poucos movimentos, realizadas individualmente ou em duplas, trios ou por todo o conjunto, como um estoque de repertórios que eram utilizados nas improvisações em sala de ensaio e no palco durante o espetáculo. Por exemplo, em *Rito do Amor Selvagem* tinha uma cena descrita por Stênio Garcia que ilustra bem a importância da preparação de “movimentos” para deslanchar a improvisação em cena:

[...] uma coisa de toques entre os atores, todos de sunga, praticamente nus, onde o toque provocava uma reação qualquer, a coisa da planta, sabe, tocava e aquilo modificava toda a sua atitude e o seu gestual a partir do toque, então de repente tocava o pé, a mão e os corpos começavam a se enroscar e aí criavam expressões. (GARCIA, 1993, p. 17)

Maria Esther estudou e trabalhava com os arquétipos de Jung, psicodrama, meditação, relação entre imagem e o corpo, alguma coisa de Laban e outras vivências adquiridas em viagens e cursos. Mas não acreditava em técnicas conscientes e estruturadas academicamente; preferia o *insight*, a improvisação, o inconsciente, o movimento cotidiano, a descontração e o delírio; e, sobretudo, ela investiu nas danças dos rituais e dizia que “a arte só pode ser arte quando ela nasce de rituais” (STOCKLER in MEIRELLES, 2019). O ator Stênio Garcia lembra da relação entre os corpos dos atores-bailarinos a partir de movimentos preparados e movimentos improvisados com os objetos de cena e com o público em *Rito do Amor Selvagem* na famosa cena da bola gigante sobre a qual ele se equilibrava, lutando contra o mundo, enquanto embaixo os outros atores a empurravam de um lado para o outro:

[...] isso aí era com música e movimento, era quase uma dança, mas também não tinha assim uma dança específica, eram posturas determinadas pela música, mas que ao mesmo tempo tinha uma expressão naturalista, ou era correr atrás, pegar, ou puxar, levantar. [...] não tinha aquele compromisso de fazer o mesmo movimento. [...] havia já a integração. A preparação foi no sentido de integração, de você poder responder com um movimento o estímulo recebido ou pela música ou pelo momento. (GARCIA, 1993, p. 16)

Devemos creditar à Maria Esther, na aventura do grupo Sonda, a busca por uma performance cênica mais dinâmica, espontânea e cheia de frescor, conjugando movimentos “ensaiados”, bases de atitudes e pequenas “partituras” de gestos e deslocamentos com

²⁰⁷ José Ângelo Gaiarsa (1920-2010). Psiquiatra, teórico da psicologia da performance, da comunicação não verbal, psicoterapia, corpo e subjetividade e temas como família, corpo e sexualidade.

movimentos improvisados, apanhados ao acaso no jogo real da cena acontecendo com e diante do público. O crítico Oscar Araripe escreve no jornal *Correio da Manhã* o seguinte:

O Rito se constitui numa das mais felizes realizações da arte experimental no Brasil: é um espetáculo vivo, e sem maiores delongas, é vivo porque não é chato, tem inventividade e encerra uma proposta; além de ser bastante lúdico, o que é muito bom. O trabalho de Maria Esther Stockler buscando extrair expressão dos corpos dos atores é de excelente nível artístico. (ARARIPE, 1970).

5.6 LABORATÓRIO DE DANÇA AFRO-BRASILEIRA

O laboratório era conduzido por Oyá Guereci, ator negro, dançarino, ogã e mestre de facas do candomblé. “Mestre de facas é o cara que executa o sacrifício. Até um dia em que ele teve que faltar no ensaio porque ele foi cortar o pescoço de uma galinha, não sei aonde”. (PAULA apud MEIRELLES, 2009). Ele trouxe para os participantes uma imersão nas fontes matriciais da cultura brasileira. José Agrippino de Paula, em seu depoimento, confirma essa importância: “O Oyá-Guereci, que era considerado, para nós, quer dizer, a Maria Esther o considerava o melhor dançarino da companhia. Ele saiu do candomblé, mas do candomblé aqui de São Paulo, que se chamava ‘O Babalorixá Oroni’. O nome dele era Oroni” (PAULA, 1979b).

É importante ressaltar, também, que havia no grupo a presença do ator Carlos Eugenio de Moura, formado em Sociologia e História, com pesquisa nas áreas de antropologia e sociologia das religiões afro-brasileiras. Na dissertação de Mestrado “A dança marginal de Maria Esther Stockler: um dançar imagético”, Julia Corrêa Giannetti diz que “Oyá-Guereci trazia movimentos do Candomblé para a cena, era filho de Iansã, sendo que nessa peça, sua atuação foi muito elogiada pela crítica e público” (GIANETTI, 2015, p. 47). Stênio Garcia, em entrevista, lembra: “[...] tinha um grupo muito interessante, tinha um negro que fazia afro, que era maravilhoso, [...] era lindo com o corpo, sabe, músculo duro, corpo trabalhado pela dança afro, [...]” (GARCIA, 1993, p. 14).

O ator Sergio Mamberti disse, em depoimento para o já citado documentário sobre o espetáculo *Rito do Amor Selvagem*, que “o rito era um espetáculo completo, era um grande espetáculo” e chama a atenção tanto para a mistura de ritmos e movimentos quanto para a potência da dança africana no espetáculo:

O Rito do Amor Selvagem talvez seja um espetáculo que era de contracultura, mas onde ele tinha uma linguagem genuinamente brasileira, bebendo das raízes da contracultura, mas da nossa diversidade cultural. Hiperbólico... tudo era assim muito alto, um exagero, uma surpresa constante [...]. E era uma coisa meio tribal. (MAMBERTI, 2019)

Chamo a atenção para as influências das performances culturais afro-brasileiras no

Rito do Amor Selvagem adquiridas a partir do contato com celebrações religiosas e pela combinação de elementos como dança, batuque, música e figurino, aproximando-se das forças “motrizes culturais africanas” pilares de sustentação da cultura afro-brasileira, conforme diz Zeca Ligiéro:

O conceito de motrizes culturais será empregado para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. A este conjunto chamamos de práticas performativas, e se refere à combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo afro-brasileiro. (LIGIÉRO, 2011, p. 107)

Portanto, como percebeu o ator Sergio Mamberti, essa força tribal que tinha no espetáculo, uma força que produz movimento, era fruto do trabalho intenso de corpo e ritmo e danças dos orixás, realizado por Oyá Guereci no seu laboratório de Dança Afro.

5.7 LABORATÓRIO DE IMPROVISACÃO:

Não podemos deixar de considerar os estudos de José Agrippino, anotados no seu *Diário de 1964*, onde já traçava o paralelo entre teatro e *jazz*. Ou seja, cinco anos antes de realizar *Rito do Amor Selvagem*, ele já estava debruçado sobre as questões da improvisação, da descontinuidade, da digressão e da simultaneidade.

Na página 105 do *Diário de 1964*, Agrippino traça um paralelo entre a anatomia de um espetáculo de *jazz* e o teatro. Ele faz alusão à performance de uma banda de *jazz*, na qual “todos os elementos são atraídos para o primeiro plano. Jazz-band dixieland. [...] No jazz, cada um toca por si mesmo no conjunto geral”.

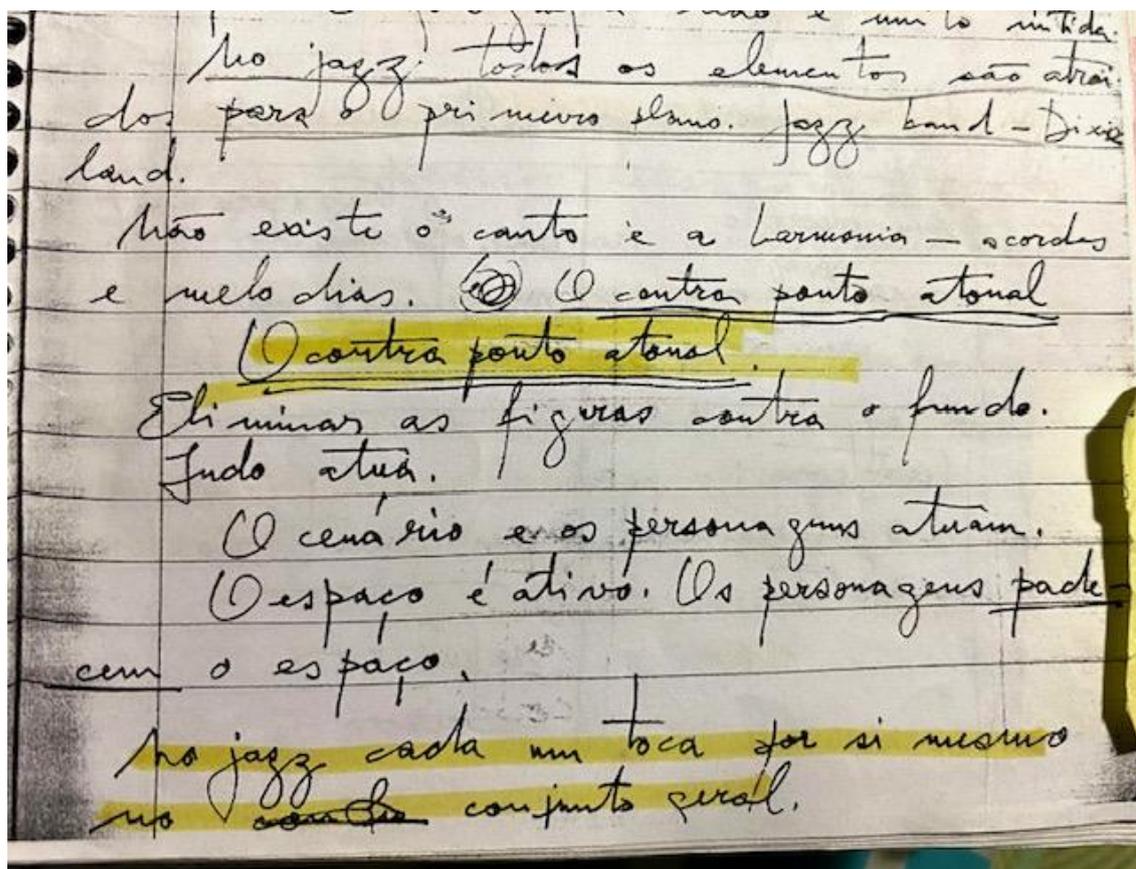


Figura 26: Fragmento, p.105/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

É um todo polifônico, onde tudo atua, “eliminando as figuras contra o fundo”, o cenário atua, o espaço é ativo. Algo semelhante ao que diz Carlos Calado em *O Jazz como espetáculo*:

No jazz, o que importa não é necessariamente a nota musical afinada, mas o som, os efeitos; não a palavra, mas a expressão. E para que esse ideal seja alcançado, tudo é válido, mesmo que contrariando os preceitos técnicos da música erudita: “sujar” o som da flauta misturando o som da voz; utilizar notas e harmônicos fora da região habitual do instrumento; produzir efeitos de rugido e “gritos” nos instrumentos de sopro; percutir as cordas do piano diretamente com as mãos. Esses recursos expressivos que o jazzman produz em seu instrumento acabam levando a uma analogia entre o jazz (enquanto linguagem musical) e o texto teatral. (CALADO, 1990, p. 31)

A improvisação e toda a sua dinâmica, além de todos esses recursos dramáticos dos músicos individualmente e em conjunto, encantam Agrippino, principalmente a simultaneidade de frases, escalas, notas, acordes, criando uma atmosfera selvagem e, ao mesmo tempo, de introspectiva excitação²⁰⁸. Talvez, ele sonhasse com um espetáculo de teatro muito parecido

²⁰⁸ Exemplos desse tipo podem ser apreciados nas performances de Rahsaan Roland Kirk, nos álbuns (Kirk's work: Roland Kirk with Jack McDuff. Prestige, 1961)/ e / (I, Eye, Aye) Live at The Montreux Jazz Festival, Switzerland. RHINO, 1972), e nas performances de Sun Ra, nos álbuns (Sun Ra Sun Song de 1957, remasterizado Abril Music, 1998) / e / Jazz in Silhouette Sun Ra and his Arkestra. Evidence, 1991.

com uma apresentação de jazz num clube *underground*, conforme o narrado magistralmente por Jack Kerouac em *On The Road*:

Era um saloon ordinário e empoeirado com um pequeno tablado no fundo servindo de palco, os rapazes se acotovelavam lá em cima, com os chapéus enfiados até a altura dos olhos, tocando jazz acima das cabeças da plateia, um lugar louco; [...] O maravilhoso saxofonista soprava até atingir o êxtase, era um improviso plenamente soberbo com riffs em crescendo e minuendos que iam desde um simples “ii - yah!” até um louco “ii-di-lli-yah!”, flutuando com furor e acompanhados pelo rolar impetuoso da bateria toda queimada por pequenas baganas fumegantes e que era martelada com fervor por um negro brutal com pescoço de touro que estava pouco se lixando para o mundo exterior, apenas surrando ininterruptamente seus tambores arruinados, bum-bum, ti-cabum, bum-bum. A música rugia e o saxofonista dominava a situação, todos estavam vendo que ele dominava a situação. [...] Todos imploravam, com gritos e olhares desvairados, para que o saxofonista mantivesse o mesmo ritmo, e ele se contorcia, se inclinava até os joelhos e voltava a ergue-se com o sax, em sintonia com o uivo nítido acima do furor da plateia. (KEROUAC, 2004, p. 242-243)

Agrippino continua suas anotações sobre a relação entre o jazz e o teatro, apontando que “cada personagem (ou grupo de personagens) atua por sua própria conta, luta para romper esse inorgânico conjunto de muitas unidades tomando um curso independente, mas ligado ao todo só pela férrea necessidade de um ritmo comum” (PAULA, 1964, p. 106). E, no manuscrito rasurado, ele sublinha a palavra “ritmo” e escreve embaixo a palavra “destino”.

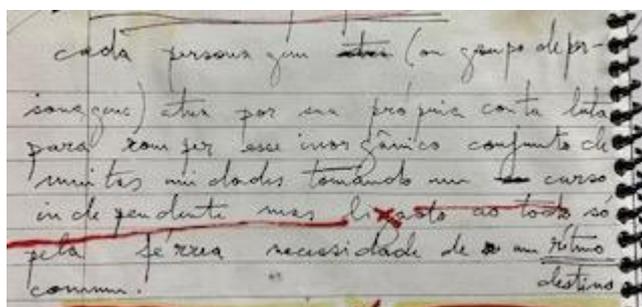


Figura 27: Fragmento, p.106/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

A nossa hipótese – entre tantas possíveis – é que José Agrippino investe na relação contrastante entre as palavras, flerta com o paradoxal, na lógica do “e” e não do “ou”. “É o ritmo, é uma conexão rítmica, de acentos, timbres, tensões inesperadas e temporalidades novas que dão consistência à passagem e à imanência do tema com a improvisação” (LIMA, 2024, p. 31). O tema é um elemento detonador da criação. Envolve jogo, escuta, silêncio, chamado-resposta.

O jazz, também conhecido como “arte da improvisação”, parece ser muito mais, uma arte de recomposição do tema, em que a improvisação se mostra um lugar privilegiado de interpelação temática. A improvisação é um desdobramento do tema que, quando ocorrido, torna-se diferente dele. Mas o tema é, em si, uma dobra, inseparável da improvisação. Todo tema, no jazz, nasce para ser improvisado. Chamado e resposta:

um chamado que só existe com a condição de ser ouvido. Mesmo o silêncio é uma resposta. E é só nesse movimento que o tema aparece e atualiza, no jazz, o chamado da antifonia²⁰⁹. É apenas nesse desenrolar que a improvisação é uma resposta ao tema; e o tema “respondido”, relança a questão. Todo tema é um problema. Nenhuma improvisação o resolve, mas desenvolve, o sustenta, o transporta, o recria. (LIMA, 2024, p. 32-33)

O tema, mesmo sendo desdobrado ao longo da improvisação, permanece com as suas variações sendo uma bússola, guiando, transmutando, ficando diferente a cada repetição. Ritmo, velocidade, liberdade, respiração, tema, experimentação, improvisação. Esses são os elementos trabalhados no laboratório.

A improvisação operava no âmbito da cena em processo como linguagem autônoma, em constante mutação, um *work-in-progress* avançando sobre “o tradicional esquema narrativo do tipo ator-texto-narrativa” (VASCONCELOS, 2010, p. 264), em busca de uma atmosfera de *happening*. Renato Cohen, em “*Work in Progress na cena contemporânea*”, observa que: “Essa escritura permeia outra narratividade apoiada nas associações, nas justaposições, na rede, numa não-causalidade que altera o paradigma aristotélico da lógica de ações, da fabulação, da linha dramática, da matização na construção de personagens” (COHEN, 1998, p. XXV).

José Agrippino conduzia as ações do laboratório de criação com poucas palavras e decisivas instruções, porém o ambiente era caótico. A dinâmica de trabalho em sala de ensaio impressionava a todos os envolvidos na montagem, com José Agrippino e Maria Esther instaurando uma atmosfera de delírio, com atores e bailarinos, subdivididos em grupos, trabalhando cenas isoladas, simultaneamente, no mesmo espaço. Os dois, Agrippino e Maria Esther, trabalhavam juntos, um interferindo no trabalho do outro. Experimentando a melhor forma de realizar as cenas, os truques, as acrobacias. É o que Jorge Bodanzky narra: “Eles tinham isso. Tinha uma coreografia da Esther que eles faziam uma pirâmide humana. [...] a cena das bonecas que desabam da pirâmide [...]. Atrás da bola, o Stênio subia e aparecia lá em cima [...]. Tinha a dança do *streak-tease*” (BODANZKY, 2019).

A noção de improvisação como espetáculo – e não só como treinamento de atores, mas como linguagem teatral improvisada diante do público – era praticada pelo Grupo Sonda e foi trazida por Maria Esther depois que ela passou uma temporada em Nova Iorque e vivenciou a metodologia do Living Theatre em seus laboratórios e apresentações. Embora a metodologia já tivesse sido introduzida e experimentada a exaustão pelo Living Theatre a partir de 1964 nos seus espetáculos novaiorquinos, aqui no Brasil, naquele momento de 1969, ainda

²⁰⁹ Antifonia: “canto executado alternadamente por dois coros. Melodia executada por várias vozes ou instrumentos em oitavas” <https://dicionário.priberam.org>.

era um recurso metodológico utilizado muito mais no processo de criação do espetáculo em sala de ensaios do que nas apresentações com a presença do público. No livro “*A improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador*”, Mariana Lima Muniz estuda a improvisação como linguagem cênica e suas implicações epistemológicas, contextualizando com a análise das principais experiências artísticas do século XX, entre elas a do Living Theatre, de Viola Spolin, do The Playback Theatre, do Teatro do Oprimido, entre outros:

A improvisação como espetáculo [...] provoca uma interação diferenciada com a necessidade de perfeição e de acabamento de uma obra teatral, valorizando o processo e admitindo o fracasso como um elemento habitual de sua prática. Isso implica um treinamento igualmente diferenciado dos atores que se dispõem a praticá-la não apenas como processo de formação ou construção de um espetáculo, mas como espetáculo em si mesmo. (MUNIZ, 2015, p. 33)

A improvisação como espetáculo é uma das linhas de força do *Teatro Simultâneo* desenvolvido por José Agrippino, apontado já no roteiro teatral “*As Nações Unidas*”, como procedimento denominado “Cena e ruptura”, montando cenas e interrupções para o desenvolvimento de superposição de cenas para materializar a concepção de um Teatro da Simultaneidade.

O grupo Sonda expandiu o uso desse recurso ancorado nas experiências do teatro de participação, da performance e do *happening*, modalidades que ainda eram novidades no país e restritas às incursões e circuitos das artes plásticas.

5.8 LABORATÓRIO DOS SONHOS

“Somos feitos da mesma matéria dos sonhos” (Shakespeare)
 “A vida é sonho” (Calderon de La Barca)
 “O sonho não esconde, ele revela” (Jung)
 “Uma pessoa adormecida se afasta de seu corpo e visita lugares”
 (Borges).

A interpretação dos sonhos, de Sigmund Freud (1856-1939), publicada em 1900, mudou o século XX e, principalmente, “mudou para sempre a maneira como o homem percebe a si mesmo” (ENDO; SOUSA, 2012) e influenciou o mundo da arte e da literatura. O homem sonha. O homem é aquele que sonha. Os surrealistas apresentavam o relato de seus sonhos como obras. Max Ernst, Salvador Dalí, Breton, Buñuel, Lorca e muitos outros mergulharam no estranho mundo dos sonhos. José Agrippino certamente sabia que “se o sonho é, portanto, antes de se tornar encenação do desejo, uma encenação do trauma, devemos atribuir-lhe um papel central na elaboração psíquica” (RIVERA, 2012, p. XXIII).

Coordenado por José Agrippino, o laboratório consistia de relatos de sonhos com improvisações individuais ou de pequenos grupos. No laboratório, metodologicamente, era praticado algo inspirado, talvez, no famoso método freudiano que “consiste simplesmente em fazer com que o sonhador fale sobre o sonho” (RIVERA, 2012, p. XVIII). Agrippino lembra que a coisa se dava sem frescura: “um dos atores reunia o elenco e rapidamente expunha o seu sonho que depois era representado num tempo reduzido de cinco minutos” (PAULA, 1969, p. 14). José Agrippino estimulava os participantes a narrarem seus sonhos da noite anterior, sem qualquer acréscimo, enquanto outros improvisavam. Ele se inspirava em Freud, que dizia: “É um fato proverbial que o sonho se ‘desfaz’ pela manhã. Todavia, ele pode ser lembrado. Afinal, só o conhecemos pela lembrança que temos dele após o despertar” (FREUD, 2012, p. 60). A partir daí, selecionava-se alguns sonhos improvisados que então eram coreografados. Jorge Bodanzky relata a empolgação do grupo com a forma como Agrippino conduzia esse laboratório: “ele era um cara muito estimulante, as pessoas ficavam muito estimuladas com ele, deixava as pessoas suspensas” (BODANZKY, 2019).

O grupo Sonda, guiado por Agrippino, seguia a metodologia espontânea de narrar o sonho sem enfeites; o que interessava era menos o sentido “psicanalítico” do sonho e mais o que ele pudesse estimular ou instigar de movimento, máscara, imagem e jogo de cena, conforme relata o ator Stênio Garcia:

Uns sonhos, assim, incríveis de serpentes, de monstros, e fosse qual fosse o sonho, por menos importante que ele fosse, a gente tentava sempre reproduzir em termos de laboratório, em termos de improviso, esse era sempre o início de qualquer seleção: para que a gente selecionasse, digamos assim, não me lembro exatamente o número de quadros que compunham o espetáculo, mas digamos assim que fossem 10, nós chegamos a fazer, talvez, mais de 80 para selecionar estes 10 que tinham de uma certa forma uma linha que conduzia e que passava de um para outro, tinha uma terminologia meio parecida como ou pelo menos de começo e fim para entrar no outro movimento, mas até chegar na seleção deste número nós fizemos muitas improvisações, muito laboratório, a partir de estímulos dados por sons, por pensamentos ou sonhos inventados por alguns, acho que algumas pessoas inventavam, [...] os que realmente vingavam, que eram mais vigorosos, eram aqueles sonhos que eram mais verdadeiros, que você sentia um fundo de verdade que emocionava, que emocionava a pessoa: a pessoa quando transmitia aquilo, ela transmitia com emoção vivida por aquele sonho, ou como por aquele pesadelo dela, então aí passava a verdade, mas tinha muita ficção de sonhos, assim. Mas o corpo foi o elemento de ilustração, de reprodução dessa pesquisa. (GARCIA, 1993, p. 19- 20)

O ato de relatar sonhos numa roda de improvisação tornava-se um dispositivo operacional de exposição e proliferação de processos de subjetivação num intercâmbio contínuo de fluxos de sensações, imagens e movimentos. Conforme Deleuze, em “*empirismo e subjetividade*”, diz:

O sujeito se define por e como um movimento de desenvolver-se a si mesmo. O que se desenvolve é sujeito. Aí está o único conteúdo que se pode dar à ideia de subjetividade: a mediação, a transcendência. Porém, cabe observar que é duplo o movimento de desenvolver-se a si mesmo ou de devir outro: o sujeito se ultrapassa, o sujeito se reflete. (DELEUZE, 2001, p. 93)

Os participantes da experiência, do jogo, tornam-se sujeitos em ação-criação – “chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos” (AGAMBEN, 2009, p. 141) – de tal modo que a potência da coisa criada, individual e coletivamente, logo é “capturada” e transformada num trançado coreográfico que será repetido, sempre agregando diferenças, para compor o arcabouço de uma cena, um quadro ou uma unidade do espetáculo. A estratégia de Agrippino e Maria Esther, utilizada no exercício, era capturar os *insights* e organizá-los em partituras gestuais para o uso comum. É o próprio José Agrippino quem relata como era o processo de trabalho:

A este laboratório era acrescentado o sistema de “acidente contínuo” que já estava presente na estrutura das *Nações Unidas* como “interrupção”. Se iniciava a improvisação com todo o elenco na sala vazia e os acidentes eram introduzidos: uma boneca, um pano, uma bola, um violino eram jogados um por um na sala e os atores e dançarinos eram obrigados a reestruturar a cada instante as suas relações entre si, e entre os objetos. A improvisação terminava com a sala cheia de todos os objetos possíveis. Este sistema de acidente também era usado com os próprios atores, iniciava-se uma improvisação com dois atores e se introduzia na sala um novo personagem acidente para exigir a reestruturação das relações entre atores e dançarinos. O “personagem acidente” que entrava na sala poderia ser um médico, um deus hermafrodita, um jacaré, ou uma máquina de lavar roupa. (PAULA, 1969, p. 14)

Podemos observar pelo relato de Agrippino que o “sistema de acidente contínuo” é uma metodologia de criação de cena com duas variantes: a variante 1 é o jogo de improvisação entre vários atores que após um certo tempo são provocados a contracenarem com objetos que são introduzidos aos poucos no jogo. O ápice do jogo se dá pela acumulação progressiva de objetos-acidentes na cena que influencia na reestruturação de relacionamentos simultâneos entre ator-objeto-personagem-dramaturgia-cena; a variante 2 é o jogo improvisado iniciado entre uma dupla de atores/dançarinos que depois de um tempo firmada é surpreendida com a entrada em cena de um personagem-acidente, que pode ser um ser humano, um bicho, uma divindade ou um eletrodoméstico, interferindo no rumo das coisas.

Stênio Garcia diz que “nesse espetáculo, na época que ele foi proposto, teve mais ou menos uns três meses de busca” (GARCIA, 2019), num processo de criação que incluía trabalho de corpo, voz, improvisação, dança, incluindo exercícios de improvisação com objetos que eram jogados em cena, misturados com cenas improvisadas a partir de relatos de sonhos. Em entrevista para Maria Thaís, em 07 de abril de 1993, Stênio Garcia diz:

[...] E aí começamos a trabalhar em cima do sonho, cada um tinha um sonho muito louco, monstros que apareciam, [...] e a gente procurava reproduzir aquelas coisas através do movimento, inicialmente. [...] a gente trabalhava praticamente nu, era uma sunguinha, todos os corpos com óleo [...], e então eu fazia um super-herói que aparecia dando saltos, fazendo estrelas, [...] e enganchava nesse monstro, que era um em cima do outro, e ficava de cabeça para baixo com o pé no pescoço do último. Aí criava uma imagem muito estranha: isso aí depois nós trabalhávamos pedras de xadrez, como um grande jogo de xadrez; aí tinha outro momento que eu entrava numa motocicleta e aí eu já era um Marlon Brando obsessivo pelo movimento, sabe? [...] Eram quadros. [...] Aí veio em cima disso o Agrippino roteirizando e criando diálogos, que era para desenvolver este aspecto do trabalho corporal que era a partir de sonhos e pesadelos, de coisas levantadas, casos lembrados. (GARCIA, 1993, p. 15)

Pelo relato do ator, podemos perceber que, com o jogo de improvisação a partir dos sonhos, o diretor também já ia criando o roteiro e as falas das personagens, definindo a coreografia, o figurino e as demais relações dos elementos envolvidos nas cenas. No laboratório do grupo Sonda, havia uma rotina de exercícios de improvisação a partir dos relatos de sonhos, inspirados certamente no espírito das pesquisas pioneiras de Freud, descritas em seu livro mais famoso “*A interpretação dos sonhos*”, mas sem a preocupação de interpretar os “conteúdos manifestos” dos sonhos. André Carone, analisando *A interpretação dos sonhos* de Freud, diz o seguinte sobre a questão:

O conteúdo manifesto é a reprodução verbal do sonho tal como ele foi lembrado na vigília, e não o sonho vivido. Além disso, quem registra um sonho transpõe em palavras uma experiência predominantemente visual, e a interpretação parte inevitavelmente de uma descrição do sonho que se teve. Freud convive com esta limitação sem desacreditar a linguagem do relato como uma expressão degradada da experiência do sonho. [...] Portanto o relato, mesmo sem equivaler ao sonho real, traz as determinações suficientes para a recomposição de seu sentido secreto e não deve ser descartado. (CARONE, 2009, p. 112)

Ao incluir nos ensaios a metodologia de ouvir os relatos oníricos dos atores e utilizar o material dos sonhos no processo de criação do espetáculo *Rito do Amor Selvagem*, Agrippino experimenta uma nova “materialidade” para a cena: a escrita do sonho. Ele acreditava no sonho como dramaturgia e nisso ele coincidia com o que pensava Jorge Luis Borges em *Sobre o sonho e outros diálogos*, para quem “o ato de escrever, e de viver, era um ato de sonhar”:

Agora, se o fato de sonhar fosse uma espécie de criação dramática, então aconteceria que o sonho é o mais antigo dos gêneros literários, inclusive anterior à humanidade, porque, como lembra um poeta latino, os animais também sonham. E viria a ser um fato de índole dramática, como uma peça na qual somos o autor, o ator, e também o edifício, o teatro. Ou seja, à noite, todos somos, de alguma maneira, dramaturgos. (BORGES, 2009, p. 156)

Indo além dos relatos individuais, os sonhos eram vivenciados em improvisações coletivas misturadas aos movimentos coreográficos. Esse processo possibilitava contaminar as

palavras com a atmosfera dos sonhos. No “Teatro e seu duplo”, Artaud escreve no primeiro manifesto do Teatro da Crueldade o seguinte: “não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras a importância que elas têm nos sonhos” (ARTAUD, 1984, p. 120). Assim, Agrippino, em *Rito do Amor selvagem*, procede com os gestos e as palavras que eram selecionados e repetidos, formando “uma sequência arbitrária” que era incorporada à estrutura maleável do roteiro. Maleabilidade que se abria para a incorporação, na performance individual do ator, de outros sintomas, como por exemplo aqueles que eram influenciados pelas suas relações com as coisas do dia a dia, com o que ele fazia no seu cotidiano, o que ele ouvia, o que ele lia, o que ele comia, tudo importava, como lembra Stênio Garcia sobre as provocações de José Agrippino:

Ele chegava assim, gente: você comeu o que hoje? Você comeu lavagem hoje? Como é que você expressaria você comendo lavagem? Aí você tinha que criar uma expressão pra aquilo, de repente. Isso aí é uma confiança que o diretor estabelece no seu poder de criação. Eu acho...eu acho maravilhoso. E você tem que sonhar com o cara, né? Eu sonhava com eles. (GARCIA, 2019)

5.9 A CRIAÇÃO COLETIVA

O ano de 1969 foi cheio de reviravoltas, ano em que o grupo *Sonda*, transitando pelo eixo Rio-São Paulo, encenou *O Planeta dos Mutantes* e *Rito do Amor Selvagem*. Ano em que para muitos o sonho já havia acabado, porém ainda não se tinha notícia de que a criação coletiva fosse uma prática de construção de espetáculos no Brasil. O *Living Theatre*²¹⁰ não havia chegado ao Brasil, o que só aconteceria em 1970, embora Agrippino estivesse antenado com o que estava acontecendo nos Estados Unidos e na Europa por meio de leituras. A suposição de influência direta de Julian Beck, citada por Gerald Thomas²¹¹, é pouco provável, mesmo considerando que Maria Esther Stockler tinha passado uma temporada, entre 1963-65, em Nova Iorque e, provavelmente, tenha assistido *Mistérios e pequenas peças* (*Mysteries and Smaller Pieces*, 1964), que foi a primeira criação coletiva²¹² do *Living Theatre* e representa o início de uma fase de muita improvisação e participação do público²¹³. O espetáculo era composto por cenas curtas, canções sem letras, música indiana, exercícios de yoga, mantras, fragmentos de O

²¹⁰ *Living Theatre*: Grupo teatral novaiorquino criado por Judith Malina e Julian Beck, em 1947.

²¹¹ Gerald Thomas: Diretor brasileiro, trabalhou no *La MaMa* de Nova Iorque, trabalhou com Julian Beck e o *Living Theatre*. Protagonizou polêmicas adaptações em palcos brasileiros a partir dos anos 80, dirigindo importantes atores e atrizes como Fernanda Montenegro, Rubens Corrêa, Antonio Fagundes, Sergio Britto, Tônia Carrero, Ítalo Rossi, Ney Latorraca e Marcos Nanini.

²¹² Sobre os espetáculos do *Living Theatre*, ver: Ângela Leite Lopes (*Folhetim* nº3 e nº4, 1999).

²¹³ É preciso lembrar que o *Living* foi influenciado pela tradição do teatro político de Erwin Piscator, de quem Judith Malina foi aluna no *Dramatic Workshop*, em 1945, assimilando dele o conceito de “atuação objetiva, em que o objeto do foco do ator é o espectador (MALINA, 2017, p. 18).

Teatro e a peste, de Artaud²¹⁴, e marcou, na trajetória do *Living*, o início da pesquisa da criação coletiva²¹⁵, da improvisação como espetáculo, da importância do espectador como participante e da retomada do significado do ritual no teatro. Se o *Living* tinha Julian Beck e Judith Malina na orquestração do caos, o Sonda contava com Zé Agrippino e Maria Esther. Sabe-se que os líderes do *Living* e os líderes do Sonda fizeram alguns encontros. Jorge Bodanzky diz que o *Living* visitou o casal de brasileiros na casa deles em São Paulo, a famosa casa da curtição²¹⁶: “tiveram muitos contatos com eles, porque os trabalhos eram muito similares, o teatro do Agrippino e o teatro do *Living Theatre* eram trabalhos do mesmo nível” (BODANZKY, 2019).

Com a montagem de *Rito do Amor Selvagem* foi a primeira vez no Brasil que um espetáculo assumiu o processo de criação coletiva como uma metodologia experimental. Em sua tese de doutorado *Teatro experimental (1967-1978): Pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda*, Johana de Alburquerque Cavalcanti afirma que: “é a primeira vez, no Brasil, que um espetáculo se autodenomina como criação coletiva, em que o texto e a encenação são frutos das descobertas do grupo em sala de ensaios” (CAVALCANTI, 2012, p. 35). É bom lembrar que o Teatro Oficina fez sua primeira experiência com criação coletiva com a montagem de *Gracias Señor*²¹⁷, em 1972, influenciado pela passagem²¹⁸ do *Living Theatre* pelo Brasil.

O procedimento usual da ação colaborativa no processo de criação contemporânea é na ²¹⁹verdade uma invenção metodológica que remonta aos “anos 20 do século passado, nas primeiras experiências do encenador alemão Erwin Piscator, e tendo um desenvolvimento importante nos anos sessenta e setenta na acepção da ‘criação coletiva’” (RAMOS, 2009, p.

²¹⁴ Antonin Artaud (1896-1948). Poeta, dramaturgo, ator e diretor, Anarquista e surrealista. Sua obra “O teatro e o seu duplo” é um dos principais escritos sobre a arte do Teatro no século XX.

²¹⁵ Na continuidade das pesquisas do *Living* veio a montagem de *Paradise Now*, em 1968, um espetáculo de criação coletiva impactante que tratava sobre o tema do paraíso, da iluminação, e não partia de um texto, existia um mapa que estabelecia oito níveis de ações necessárias para se atingir a libertação. Cada nível implicava em um ritual, uma visão e uma ação. O espetáculo agia diretamente sobre o público. Cada apresentação era uma intervenção diferente. Não existiam marcações definidas para as cenas, elas variavam de acordo com a participação do público.

²¹⁶ A Casa da Curtição: Ficava na Rua Goytacás, nº57, São Paulo. Ponto de encontro de artistas e intelectuais. As paredes rabiscadas, se fazia um som alto. “Chegava cabeludo e tudo e diziam que tinha muita droga. E, então a polícia vigiava. [...] Fiquei preso uns dez dias” (PAULA, 2009).

²¹⁷ “Gracias Señor” era uma peça-estrutura, de autoria coletiva, sem direção. Atuadores e não mais atores [...] a tentativa de fazer com que o público entendesse e vivenciasse o mesmo processo pelo qual passou o Teatro Oficina do teatro ao “Te-ato. Era uma aula, em sete partes, de como transformar o espectador em ator de “te-ato” (SILVA, 1981, p. 206).

²¹⁸ Sobre a passagem do *Living Theatre* pelo Brasil, ver: o catálogo da exposição “Living Theatre Presente”. São Paulo/Sesc Consolação, 2018. Além de “El Living Theatre”, de Julian Beck, 1974. E também “Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais”, 2008.

²¹⁹ Erwin Piscator (1893-1966), dramaturgo e diretor alemão, junto com Bertolt Brecht foi um dos expoentes do Teatro Épico. Criador do Teatro documentário. Seus escritos estão reunidos em “Teatro Político” (Civilização Brasileira, 1968). Judith Malina foi sua aluna e escreveu “Notas sobre Piscator: teatro político e arte inclusiva” (Edições Sesc, 2017).

56). A criação coletiva predominou nos grupos atuantes em toda a América Latina nos anos 60 e 70, nas mais diversas modalidades e características, tendo como inspiração e influência a revolução cubana. No Brasil, o fator decisivo para essa influência foi a visita à Cuba, em 1960, de Francisco Julião, líder das ligas camponesas²²⁰. Em seu importantíssimo *Dicionário de Teatro*, o pesquisador Patrice Pavis frisa que: “A criação coletiva nada mais faz do que sistematizar e revelar uma evidência esquecida: o teatro, em sua realização cênica, é uma arte coletiva por excelência, um relacionamento de técnicas e linguagens distintas” (PAVIS, 1999, p. 79-80), especificidade e condição intrínseca da arte teatral que é corroborada por Brecht: “A fábula é explicitada, construída e exposta pelo teatro inteiro, pelos atores, cenógrafos, maquiadores, figurinistas, músicos e coreógrafos. Todos inserem sua arte na empresa comum sem, no entanto, abrirem mão de sua independência” (BRECHT, 1999, p. 80). Pavis prossegue, em diálogo com Brecht, aprofundando o sentido do que passa a ser a noção de criação coletiva no teatro contemporâneo:

Brecht definiu tal trabalho coletivo como socialização do saber; mas pode concebê-lo igualmente como colocação em discurso de sistemas significantes na enunciação cênica: a encenação não representa mais a palavra de um autor (seja este autor dramático, encenador ou ator), porém a marca mais ou menos visível e assumida da palavra coletiva. Passa-se assim da noção sociológica de *criação coletiva* à noção estética e ideológica de *coletivo de criação*, de coletividade do sentido e do sujeito do enunciado teatral. (PAVIS, 1999, p. 80, grifos do autor)

No caso do Grupo Sonda, a ideia de coletividade e a ideia mesma de uma totalidade aberta abarcavam eventualmente as contradições das partes em colisão no sistema de improvisação e estrutura colaborativa. Entram em jogo as demandas do inconsciente, a imprevisibilidade, o repertório individual de cada participante, o corpo e a presença do ator, elementos estes que sempre são mediados pelo diretor ou dramaturgo. A improvisação coletiva carregava para o ato cênico, no instante-já da apresentação, os procedimentos semelhantes aos praticados num *happening*, ou seja, uma experimentação, ao vivo, de linguagem e comportamento, ou melhor, “arte de ação, contra arte de contemplação” (PIGNATARI, 2004, p. 240).

Carmem Gadelha, quando fala das atividades de Augusto Boal, chama a atenção para o ato de criação coletiva num sentido sociológico mais amplo de coletividade e intervenção social, como o modelo de “teatro-fórum” criado por Boal, em que a plateia é estimulada “a interromper o espetáculo e dar as suas impressões e soluções, assumindo ou não um lugar de ator para demonstrá-las” (GADELHA, 2013, p. 294). Neste sentido, a criação coletiva não se

²²⁰ Ver: “A luta armada contra a ditadura Militar: a esquerda brasileira e a influência da Revolução cubana”, de Jean Rodrigues Sales (2007, p. 38-54).

restringe ao processo interno de um grupo, de trabalho de criação em sala de ensaio, quase sempre orientado para a construção de cenas apoiadas por um eixo dramático, mas amplia-se como conceito de intervenção urbana, de *happening* ou de assembleia teatral como tribuna coletiva de decisões comuns e comunitárias, de teatro legislativo como depois o próprio Boal veio a desenvolver quando foi eleito vereador pelo Rio de Janeiro. Gadelha sinaliza que “O espetáculo é ato coletivo celebrado, construindo e desfazendo os espaços e liames entre o real e o ficcional, o narrado e o experimentado por atores e não-atores” (GADELHA, 2013, p. 295). Mas a criação coletiva praticada em sala de trabalho, enquanto meio e processo, é um jogo móvel, heterogêneo, caótico e descontínuo, jogado em equipe no processo de investigação e construção do espetáculo.

Neste sentido, a criação coletiva é, também, um dispositivo, conforme demarcado por Foucault: “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, [...], leis, [...], proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos” (FOUCAULT, 1979, p. 244). Ao mesmo tempo que constrói relações de complementaridade entre as partes envolvidas, entre os elementos disponíveis, o dispositivo sendo um conjunto de forças agrega contradições e descarta, ou não, os excessos que não se encaixam ou transbordam nos limites entre o consenso e o dissenso. Essa ambivalência de forças e imagens, constitutivas da encenação coletiva, gera um fluxo de diferenças e conflitos, criando espaços para uma complementaridade paradoxal e não monolítica. Cada época possui os seus contextos influenciadores e determinantes para processos e resultados, cada grupo de criatividade artística abriga suas particularidades individuais e coletivas.

Mas, a criação cênica em equipe, em colaboração, em coletividade, é um jogo móvel, heterogêneo, caótico e descontínuo jogado em equipe no processo de criação e, por isso, também é um agenciamento, principalmente espacial, agenciamento de forças e imagens constitutivas da encenação, portanto “é agenciamento coletivo de enunciação, é agenciamento maquínico de desejo” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 118). É um agenciamento com “vários segmentos contíguos ou se dividindo em segmentos que são por sua vez agenciamentos” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 124). No livro *Diálogos*, Deleuze e Parnet dão uma descrição de agenciamento:

A unidade real mínima não é a palavra, nem a ideia ou conceito, nem o significante, mas o agenciamento. É sempre um agenciamento que produz os enunciados. Os enunciados não têm por causa um sujeito que agiria como sujeito da enunciação, tampouco não se referem a sujeitos como sujeito de enunciado. O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós,

populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 22)

Portanto, apesar de Deleuze apontar as diferenças entre a noção de “dispositivo” de Foucault e a noção de “agenciamento” criada por ele e Guattari, podemos aproximá-las considerando o que observa Patrice Pavis quando diz que:

O dispositivo insiste na combinatória, a mecânica interna da obra, enquanto o agenciamento está ligado a um espaço de conjunto, uma geografia. O agenciamento revela uma estrutura, uma combinatória coletiva; ele é quase sinônimo de enunciação, como esta situação (de palavras ou ações) cuja soma e consideração são indispensáveis para compreender os enunciados. (PAVIS, 2017, p. 24)

Para o grupo Sonda, e particularmente para José Agrippino de Paula, todo esse agenciamento “põe em movimento os valores e instaura um estado de constante aventura” (ALMEIDA, 2019, p. 46) em torno da prática colaborativa, resultando na construção de noções e vocabulários próprios – tais como desgaste (dramaturgia); mixagem (montagem); cena-soma (colagem); cena-ruptura (improvisação); Teatro Simultâneo (encenação) –, para uso operacional de um coletivo de criação, agindo em momento e contexto específicos, mas que ultrapassaram o seu tempo presente a ponto de deixar um inspirado legado que pode sempre ser repetido sob o sinal da diferença.



Figura 28: Foto de Agrippino jovem. Internet, sem autor.²²¹

²²¹ Esquerdadiario.com.br. Publicado, terça-feira, 24 de novembro de 2015/12h45. Acesso em: 06/11/2023.

5.10 O VOCABULÁRIO DE JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA

José Agrippino contribuiu singularmente para a instalação de processos de invenção da cena teatral brasileira. Criou um vocabulário de noções²²² que guiaram o processo de montagem de seus espetáculos, romances e filmes. Movimentou-se como uma estrela errática, com a autonomia e a convicção de ser ao mesmo tempo a origem e o fim de uma constelação própria e original. Suas questões investigativas passavam por temas como: multilinguagem, valorização da fragmentação em oposição ao todo homogêneo, rigor plástico e inacabamento formal, precariedade material (lixo reciclável), estruturas abertas, exploração de sinestésias, analogias entre imagens sensoriais, cromáticas e sonoras, montagem e desmontagem, descontinuidade, improvisação e dramaturgia onírica.

Assim, na companhia de Maria Esther, foi experimentando formas e hibridizando gêneros ao longo da sua trajetória estética e existencial, agenciando operações que geraram procedimentos próprios, como: arte-soma, desgaste, cena-ruptura, mixagem, simultaneidade, interrupção e colagem. Termos ou conceitos operacionais que foram sustentados por uma metodologia que privilegiava as narrativas oníricas a partir do repertório pessoal dos atores, escrita automática e automatismo psíquico, a improvisação, a dança, o ritual, a música e a arte de manipular objetos. Trataremos em seguida dessas noções, dessas “ferramentas de recomposição”²²³.

5.11 MIXAGEM

Em um artigo publicado na revista *Palco + Plateia*, em 1969, José Agrippino diz que “o nosso processo de trabalho na montagem do espetáculo *Rito do Amor Selvagem* poderia ser chamado de mixagem”. E define o que conceitua como mixagem:

Termo usado em cinema que significa a mistura de várias faixas de som, os diálogos, os ruídos e a música. As três faixas de som se reúnem e completam a imagem do filme. No nosso laboratório de dança e teatro, o processo é o mesmo. Qualquer uma das faixas (o cenário, a iluminação, elementos de cena, a coreografia, os figurinos) podem isoladas ocupar

²²² “Também penso que o conceito de noção da filósofa Isabelle Stengers [...] cabe adequadamente para a natureza multivalente dos vocábulos guattarianos: “Uma das significações repertoriadas do termo ‘noção’ é conhecimento intuitivo, sintético e bastante impreciso que se tem de algo” ou “aquilo que precede a experiência”. Se deixarmos de lado a dimensão um pouco pejorativa dessa definição, poderíamos dizer que uma noção pode, com efeito, preceder a experiência, uma vez que ela designa a maneira que algo em questão “importa”, o modo pelo qual vamos nos endereçar a ela. “Não ter a mínima noção...” não significa uma falta de conhecimento, mas, sobretudo, a ausência de qualquer possibilidade de se situar em relação a algo, de engajar com esse algo uma relação qualquer. Uma noção faz prevalecer a questão “com o que estamos lidando aqui?” (LIMA, 2024, p. 199).

²²³ “Noções criadas através da recriação de si mesmas para, justamente, funcionarem como ferramentas de recomposição (tanto de um meio ou território devastado quanto do cultivo e cuidado das potências de uma criação enriquecedora da vida)” (LIMA, 2024, p. 200).

o primeiro plano. Os elementos de cena e figurinos abandonam a função narrativa do personagem e da cena e ganham uma atividade própria e se tornam objetos significantes em si independentes do texto, cenário e personagens. (PAULA, 1969, p. 13)

A mixagem age por meio de operações que implicam em justaposição, contraposição e sobreposição dos elementos em jogo na cena. A “noção” capturada tanto dos procedimentos da montagem cinematográfica quanto da edição musical é deslocada para a cena teatral, criando atritos de linguagem entre o familiar e o estranho. O resultado panorâmico é um choque contínuo de multiplicidade de diferenças de cores, sons, texturas, movimentos, temperaturas e materiais. Os sentidos do espectador são abalados com a percepção do “estranho no familiar, o familiar no estranho, o irracional no racional, o racional no irracional, estes são os pares, os choques, as centelhas que agora produzem sentido. Aí estão as premissas do surrealismo e dadaísmo” (VENÂNCIO FILHO, 1986, p. 65). Podemos traçar proximidades entre a ideia de mixagem operada por Zé Agrippino com os procedimentos técnicos operados pelo poeta Juan Brossa, como os de “escritura de videoclipe” (BROSSA, 1989, p. 42) e de “selva frondosa”. “Esta selva – composta de textos, sons, imagens, gestos, objetos e movimentos – cuja densidade é ainda mais enfatizada pelo adjetivo frondosa, se mostra arredia às classificações e a um sentido único” (TAHAN, 2006, p. 7).²²⁴

José Agrippino de Paula criou um método de trabalho próprio, ao mesmo tempo intuitivo e cerebral. Um processo de colagem e mixagem, montagem e edição, aplicado tanto ao cinema quanto ao teatro e à literatura, justapondo partes de origens distintas, fatos, fenômenos, mitologias, publicidade, objetos, palavras e imagens, criando uma máquina infernal ao descobrir “uma propriedade do brinquedo [...]. Esta propriedade consiste no fato de que dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição” (EISENSTEIN, 2002, p. 14), onde conflitos de volumes, de massas e de profundidade são inspirados na relação entre o “princípio cinematográfico e o ideograma”:

A questão é que a união (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos das séries mais simples deve ser encarada, não como sendo a sua soma, mas como o seu produto, isto é, um valor de outra dimensão, de outro grau: cada um deles, separadamente, corresponde a um objeto, a um fato, porém a sua combinação corresponde a um conceito: A partir de hieróglifos distintos, fundou-se – o ideograma. (EISENSTEIN, 1969, p. 100)

²²⁴ Tradução minha do original: “*Esta selva – compuesta de textos, sonidos, imágenes, gestos, objetos y movimientos – cuya densidade es aún más enfatizada por el adjetivo frondosa, se muestra remissa a las clasificaciones y al orden único*” (TAHAN, 2006, p. 7).

Ou, ainda, para complementar e situar de onde foram apanhadas certas “noções” praticadas em *Rito do Amor Selvagem*, conforme o mestre russo diz em *Montagem de atrações*: “Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais [...]”. (EISENSTEIN, 1983, p. 189)

Ressalvo aqui que a noção de atração desenvolvida por Eisenstein deve muito às experiências da Fábrica do Ator Excêntrico (*FEKS*)²²⁵, movimento do qual ele se aproximou em 1922, e que inicialmente foi influenciado pela biomecânica de Meyerhold, mas depois seguiu um caminho próprio.

Voltando ao grupo *Sonda* e suas especificidades de meios e usos de procedimentos técnicos, o crítico de arte Mario Schenberg, amigo de Agrippino e Maria Esther, acompanhava e admirava as experiências teatrais que ambos realizavam com o grupo teatral, e diz: “Utilizavam o primitivo e a alta tecnologia, o luxuoso e o despojado, madeira, plástico e acrílico, história em quadrinhos, o *pop*, o *happening*. Tudo isso e muito samba, *rock* e música eletrônica. Às vezes, teatro e, às vezes, dança” (SCHENBERG, 2010). Foi nessa oportunidade que Agrippino e o grupo *Sonda* mergulharam na experimentação de linguagem, fundindo gêneros, foram fundo na colagem, na superposição e na mixagem, onde a confluência entre som, palavra, imagem, corpo e objeto formam um mundo imaginário, vertiginoso e fantástico. Encontros, diálogos, conexões e combinações de texturas, objetos, materiais diversos compondo uma paisagem abstrata em constante movimento de simultaneidade no tempo-espço.

²²⁵ Grupo de vanguarda russo criado em 1921 por S. Iutkévitch, G. Kozintzev, Guéorgui Kryjitski e Leonid Trauberg, que tinha como base o seguinte princípio: “O teatro de hoje e a própria vida devem tomar o exemplo de três coisas: A América, o Bulevar e a máquina”, e a valorização dos “gêneros desprezados e baixos: o circo, o cinema, o music-hall e o romance de boulevard, o cartaz, as danças americanas” (ALBERA, 2002, p. 238). O grupo de San Petersburgo, um dos mais radicais da vanguarda soviética dos anos 20/30, após flertar com a biomecânica e com os futuristas, logo deles se distanciam, é o que observa François Albera no seu livro “*Eisenstein e o construtivismo russo*”: “Quer a influência do *FEKS* seja aqui determinante ou não, um ponto e certo: o procedimento já não deve muito a Meyerhold, e deriva até mesmo de uma crítica da biomecânica. O trabalho já não se centra no ator, e sim no espectador, de quem se quer obter emoções determinadas. Por conseguinte, a unidade do espetáculo não é requerida, tampouco o encadeamento das ações ou dos gestos; basta uma montagem de momentos fortes, agressivos, significativos, livremente associados em vista do efeito desejado. A tônica não é, portanto, a gestualidade, o corpo do ator; o que se quer, ao contrário, é encontrar uma certa dinâmica natural desse corpo, já que as articulações significantes ocorrem em outro nível, entre ‘atrações’” (ALBERA, 2002, p. 239).

5.12 DESGASTE

No artigo publicado na Revista Palco + Plateia (1969), José Agrippino de Paula apresenta as suas linhas de pesquisa observando que o roteiro da montagem em questão é estruturado a partir de quatro cenas da peça “As Nações Unidas” (1966):

Desta peça faziam parte indicações de movimentos cênicos e ação puramente visuais e para mim pareceu que o dramaturgo não deveria ser somente o autor dos diálogos, mas indicar a forma e estrutura do espetáculo. A natureza deste texto que pretendia se ausentar da cena ou ser pano de fundo, deveria ser: 1º) não psicológico; 2º) não didático; 3º) não conduzir a narrativa e o desenvolvimento da peça; e, 4º) não fornecer o significado do todo da encenação. A falta de fé no poder das palavras me fez concluir pelo texto de desgaste. (PAULA, 1969, p. 13)

José Agrippino deixa bem claro, corroborando com Beckett, que a dramaturgia para o espetáculo deve ir além dos diálogos e dos jogos dos personagens. No “Diário de 1964”, ele já havia pensando sobre a questão e anota no alto da página 104 a palavra “teatro” e a sublinha, passando a descrever o que seria uma espécie de proposição metodológica para um projeto de escritura cênica, afirmando que é preciso “evitar a nota dominante”. O que é a nota dominante? Ele diz que “Pode ser uma ideia central, um personagem, uma situação, ou um desenvolvimento”. E prossegue, complementando que é preciso “Deslizar de um tema para outro como se fosse uma dispersão, ou digressão”. Ainda anota que é preciso “evitar o teatro de ideia” e entre parênteses cita Ionesco e Beckett, demarcando o seu território de atuação, apontando um distanciamento em relação aos dois principais ícones da dramaturgia vanguardista europeia dos anos 50/60, então denominada como teatro do absurdo. E continua dizendo que seria importante “evitar a ilustração de um tema, ou uma ideia, ou uma história” e no lugar disso “preencher a cena com ‘uma certa improvisação do autor’”. E imagina, então, o que seria um tipo de “monólogo dialogado”, já que “os personagens não tem caracteres definidos, eles podem dialogar abstratamente e introduzir a voz do autor”. “O personagem desconhece a si mesmo, há uma perda da origem, do nome, do lugar, do tempo e do projeto”. Toda a operação de deslocamento desses elementos passa a ser alinhavada pelo “princípio unificador” da justaposição, gerando inevitavelmente um novo conceito e um método de montagem cênica.

José Agrippino de Paula deixa claro que não está falando de palavras ou falas, mas de estrutura, de visualidade, de rubricas orientadoras de espaço e movimento. Ao frisar a importância do aspecto móvel e transformável do espetáculo, ele estabelece uma estratégia de autoria, algo próximo da escrita performativa que estrutura ações e situações, deslizamentos no espaço, agrupamentos visuais e gestuais, desdobramentos de materiais diversos, manipulação

de objetos e mecanismos de palco e o envolvimento do corpo no jogo de atuação. Artista com formação em arquitetura, para ele o espaço dramaturgico ganha contornos de uma arquitetura aberta, móvel, propensa ao acidente.

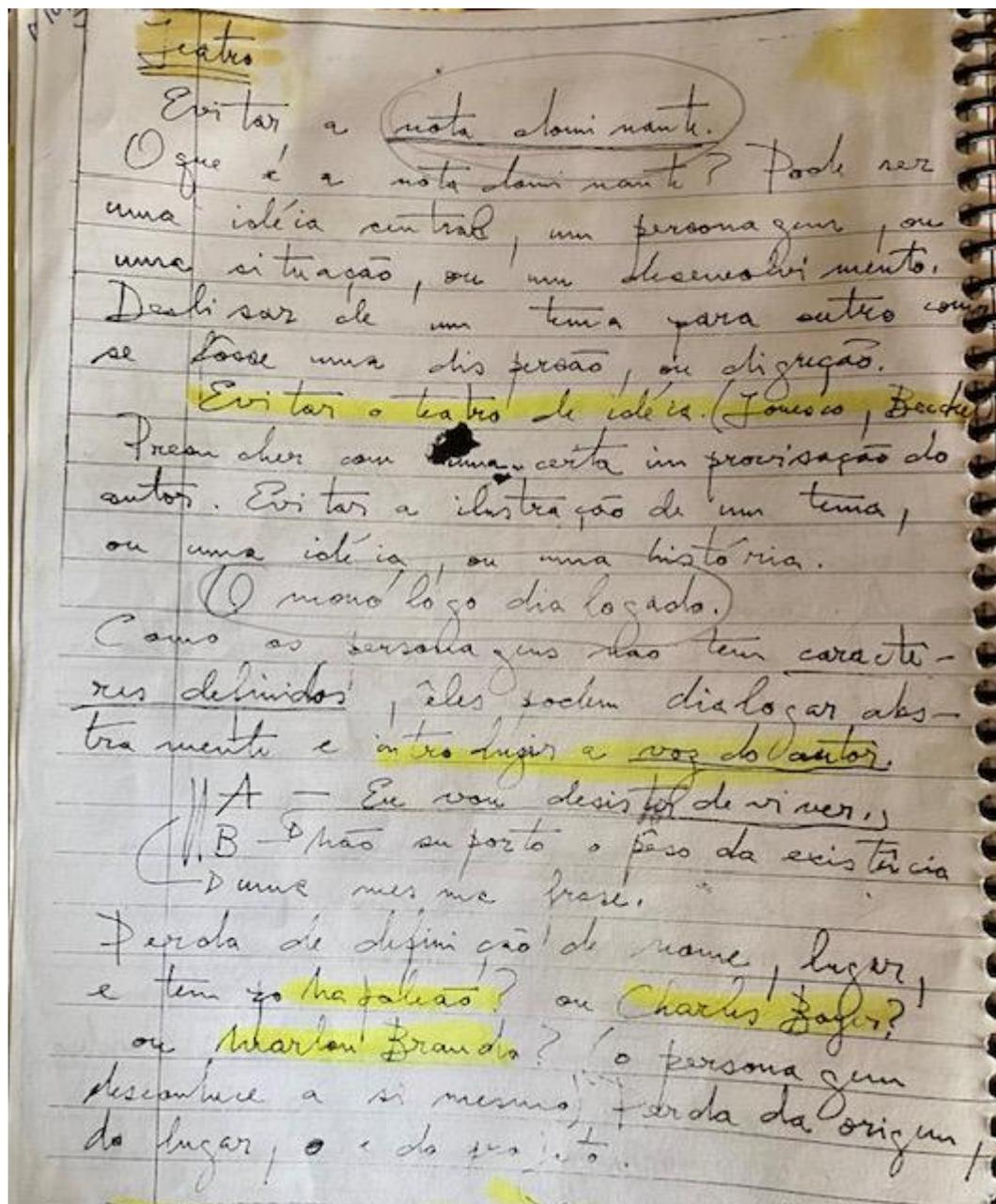


Figura 29: Fragmento, p.104/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

É também possível traçar paralelos entre os processos organizacionais e de roteirização do espetáculo de Zé Agrippino e os de Bob Wilson, embora alcancem resultados diametralmente diferentes no que se refere à arquitetura, à plástica e ao ritmo no arranjo cênico final. Tanto Agrippino quanto Wilson elegem o acaso e a improvisação como meios de atingir resultados artísticos surpreendentes. Alcançam resultados bem diferentes, é bom lembrar.

Ambos adotam a simultaneidade e a justaposição como dispositivos diluidores dos sentidos de progressão e de transição, como desconsideram qualquer tentativa de instauração de atmosfera psicológica entre os personagens. Agrippino, então, demonstra o que é e como opera com o conceito de “desgaste”, ampliando seus significados, apontando conexões com legados inaugurados por movimentos de rupturas artísticas a partir das duas primeiras décadas do século XX:

Uma parte do texto de desgaste foi recolhido diretamente dos jornais e revistas. Frases de estadistas, homens de empresa, pesquisa de mercado, educação familiar, propostas de salvação da humanidade feita por Super Heróis; todas estas frases são afirmativas. Todas estas frases são afirmações incisivas e finais do tipo: você gosta, exige e merece o melhor entretenimento, por isso nós escolhemos e publicamos as melhores fotonovelas do mundo, onde existem homens morrendo e se sacrificando há sempre discordâncias, etc. Ao volume exaustivo e à quantidade infinita dessas frases de desgaste eu como dramaturgo não poderia acrescentar mais meia dúzia de afirmações, sejam elas de natureza poética, filosófica, política ou literária. As frases de desgaste são recolhidas e montadas em discussões dispersivas tipo reunião do Conselho de Segurança ou em redundâncias infinitas do tipo diálogo do homem e gravador, cenas que fazem parte do “Rito”. Este tipo de texto choca aos aficionados do teatro didático, do teatro psicológico e do teatro sublitério francês. [...] Se as frases na sociedade de consumo estão sujeitas a uma superprodução industrial e ao super-consumo e ao desgaste; os objetos e os materiais não estão sujeitos ao “desgaste”, mas a uma presença superior. No teatro atual uma pilha de latas de óleo ou um monte de bonecas de plástico, dependendo do seu uso cênico, poderá substituir qualquer discurso. (PAULA, 1969, p. 13)

O desgaste é uma operação de destilaria, um volume exaustivo de frases e discursos colhidos nos meios de comunicação de massa e na história da humanidade. Palavras fermentadas e misturadas a meia dúzia de frases literárias ou filosóficas, levadas à saturação por meio de repetições, distorções, diluídas em forma de diálogos dispersos, submetidas a um processo de desgaste de origem, lugar, tempo e contexto. Procedimentos análogos aos rudimentos básicos da colagem *Pop*, especificamente nas repetições e multiplicação de imagens na obra de Andy Warhol. Os discursos apanhados em diversos suportes oferecidos pela indústria cultural passam pelo procedimento de apropriação, recorte, transfiguração e colagem, em um processo transversal de reciclagem e recriação de textos, de sons, de gravações, de imagens e de materiais de arquivos diversos. José Agrippino de Paula, neste sentido, está tanto conectado com a “estética do recorte e colagem de vanguardas como o dadaísmo e o surrealismo, ou outras mais recentes como a chamada neovanguarda dos anos 60” (FIGUEIREDO, 2019, p. 11), quanto com “as outras artes como, por exemplo, a música eletrônica e suas técnicas de sampleamento” (FIGUEIREDO, 2019, p. 11). A dramaturgia é um *ready-made*, um objeto deslocado e reinserido em novos contextos, sofrendo raspagens, apagamentos, desgastes, ou seja, “o gesto de fazer de um conteúdo original uma outra coisa, mas não por meio de uma nova invenção, e sim pela reproposição ou reenquadramento pela

seleção, edição e recontextualização” (VILLA-FORTE, 2019, p. 19). No lugar de criar, recriar ou, melhor, recrear.

Neste sentido, tanto a operação de “desgaste” quanto a noção de “sampler” aproximam-se da noção de intertextualidade “que estuda a maneira pela qual um texto é adaptado, citado, parodiado, pastichado” (PAVIS, 2017, p. 177), ou melhor, como diz Gerard Genette, ampliando e desdobrando o conceito de “intertextualidade” em “*palimpsestos, a literatura de segunda mão*”: “Quanto a mim, defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2006, p. 8). O desgaste opera numa das tantas faixas sonoras do espetáculo, gerando uma algaravia infernal, dificultando a compreensão lógica do que se diz em cena. Há ainda um âmbito dessa estratégia autoral para o espaço cênico que avança sobre a teoria contemporânea de uma dramaturgia do som, da escritura sonora, dos ruídos, das sonoridades produzidas pelos atores e bailarinos que vão além do texto verbal e da trilha sonora musical.

5.13 ARTE-SOMA

O termo usado por Agrippino remete ao mesmo tempo ao escopo geral de um projeto artístico e a uma noção operacional similar a um guarda-chuva abrigador de significados e procedimentos técnicos oriundos de diversas linguagens artísticas. A noção já aparece praticada nos romances *Lugar Público* e *PanAmérica*. No primeiro, sob a forma não linear de escrita cinematográfica, com vozes polifônicas, narrativas em paralelo, fragmentação de cenas do presente e do passado em trânsito constante de simultaneidades. No segundo, a influência da colagem, da performance, do *happening*, do fluxo narrativo sem pontuações e proliferação de cortes, situações de *nonsense* e exacerbação de imagens delirantes e coloridas.

A noção de “soma” também deriva do universo das terapias e da medicina alternativa que emergiram na década de 70. Vale lembrar o escritor Roberto Freire²²⁶, que, a partir das pesquisas de Wilhelm Reich²²⁷ sobre repressão sexual como causa da neurose e da

²²⁶ Roberto Freire (1927-2008), médico psiquiatra, jornalista e escritor. Criador da técnica terapêutica libertária “soma”. “[...] técnica idealizada e desenvolvida a partir das experiências dentro do Centro de Estudos Macunaíma, com os teatrólogos Myriam Muniz e Sylvio Zilber e o cenógrafo Flávio Império, onde pesquisavam técnicas de desbloqueio da criatividade para atores, [...], a terapia nasceu a partir de seu contato com a técnica teatral do grupo Living Theater, embasada na teoria de Wilhem Reich” (Giovan Sehn Ferraz / <http://orcid.org>). Escreveu: “Quarto de empregada” (teatro), “Coiote” (romance), “Cléo e Daniel” (romance), “Ame e dê vexame” (ensaio), “Sem tesão não há solução” (ensaio) “Soma: uma terapia anarquista” (ensaio).

²²⁷ Wilhelm Reich (1897-1957), psiquiatra, sexólogo, psicanalista, biólogo e físico austriaco-americano de ascendência judaica, pioneiro no estudo dos fenômenos psicossomáticos. Escreveu: “Psicologia de massas do fascismo”, “A função do orgasmo”, “A revolução sexual”, entre outros. “A partir da psicanálise de Freud, criou

relação entre corpo e o inconsciente, criou a terapia alternativa-anarquista “somaterapia”, com ênfase na articulação entre o trabalho corporal e o uso da linguagem verbal. O grupo de trabalho funcionava como microlaboratório social, que mesclava convivência, retiro espiritual e superação de limites, somando capoeira, jogos e exercícios de desbloqueio da criatividade, de quebra de tensão (couraça muscular), massagem, grupos de estudos sobre o anarquismo e política do cotidiano.

Rito do Amor Selvagem fugiu da classificação fácil dos gêneros ou das artes até então conhecidos no Brasil. Embora o crítico tenha visto diferente: “Trata-se de uma fusão ou ‘mixagem’, na expressão de José Agrippino, que lembra certos projetos românticos visando a uma arte sintética ou total ou, no dizer de José Agrippino, à arte-soma” (ROSENFELD, 1969, p. 9).

O crítico prefere ver o espetáculo como falta, como não ser, como algo fora do cânone, e empurra a experiência ancorada em noções criadas como “mixagem” e “arte-soma” para um lugar “romântico”. Entendendo, talvez, a “noção” operacional de arte-soma como uma simples operação de síntese somatória, quando na verdade Agrippino operava com uma mixagem de heterogeneidades. Não se trata nem de síntese nem de totalidade, mas sim de amostragem, de multiplicidade. No percurso de experimentações realizadas por Agrippino e Maria Esther, entre 1964 e 1971, essas noções alcançaram temperatura máxima nas realizações teatrais e foram aplicadas nas experiências cinematográficas rodadas em São Paulo, África e Bahia, como por exemplo “Céu sobre água” – filme de 1978, 20 minutos, super-8, colorido, último trabalho artístico de Agrippino –, “um ensaio sobre a luz e a cor, a partir de uma conexão com o sagrado” (NOGUEIRA, 2019, p. 2).

A noção de arte-soma de Agrippino deriva de *mixed-media*, termo que ele mesmo gostava de usar para definir o teatro que fazia, uma técnica mista oriunda das artes plásticas, de emprego de materiais diversos como tecidos, jornais, revistas, papelão, madeira, metais, gesso, gravetos, carimbos, fibras, flores, tampinha de garrafa, *assemblages*, colagens, uso de vários meios e mídias com o propósito de criar novas texturas e sensações. A mistura de elementos e materiais se dava tanto no âmbito da cenografia e do figurino quanto dos adereços, máscaras e objetos de cena, seguindo uma linha conceitual que convergia para um projeto de direção de arte, numa constelação caótica em completa harmonia de contrastes, que incluía projeções cinematográficas. E a interação estendia-se para o conjunto de manifestações artísticas articuladas no espetáculo: música, coreografia, circo, carnaval e texto confluindo numa relação

uma nova abordagem terapêutica que atenta simultaneamente aos processos orgânicos e energéticos do corpo humano”. (<https://www.ebiografia.com/wilhem>).

livre, “numa composição aberta, cheia de ruídos e dissonâncias, conduzindo assim a experiência estética a um novo paradigma” (MORAES, 2011, p. 34).

A “Soma”, no âmbito da criação e pensamento artísticos de José Agrippino, funciona como um processo alquímico de transmutação dos elementos, agregando materiais de diferentes procedências, cores, texturas, proporções e estruturas. A soma vai além do sentido convencional de uma operação matemática como um dispositivo de encruzilhada que abra para vários caminhos, para uma explosão de experiências, algo como o quadrado mágico²²⁸ ou matemático dos alquimistas da Idade Média.

Por exemplo, considere um diagrama de possibilidades (variações) a partir de um quadrado (o palco), dividido em 16 pequenos quadrados (quarteladas), cada um recebendo aleatoriamente um número de uma sequência, digamos, de 1 a 16, porém embaralhados, sem repetição de números. A operação somatória (percurso) realizada a partir de cada uma das quatro linhas horizontais ou das quatro linhas verticais, e mesmo nas duas diagonais, de baixo para cima, de cima para baixo, da direita para esquerda, da esquerda para direita, sempre apresentará um mesmo número constante: 34.

²²⁸ Como ilustração, cito a importante revista de literatura 34 Letras, no seu nº1, de setembro de 1988, que, preocupada em produzir reflexões “que forneçam elementos para ajudar na decodificação da selva de signos que nos cercam”, apresentava sua linha editorial que seria indagar o que é literatura e quais seriam as fronteiras da literatura e apontava a origem inspiradora do seu enigmático nome. A analogia nos levou a outra analogia, no nosso caso com os sentidos da noção operacional “SOMA” utilizada por José Agrippino de Paula para dar conta das suas investigações artísticas. E o editorial da editora 34 continua: “no quadrado mágico há diversas maneiras de chegar a 34. Nenhuma delas pode ser considerada melhor que as outras: um julgamento deste tipo simplesmente não faria sentido. Da mesma forma, gostaríamos de propor cenários possíveis para os percursos literários; nunca condenar ou excluir, sempre acrescentar; antes levantar perguntas que apresentar uma resposta exclusiva” (COHN, 2011, p. 216-217).

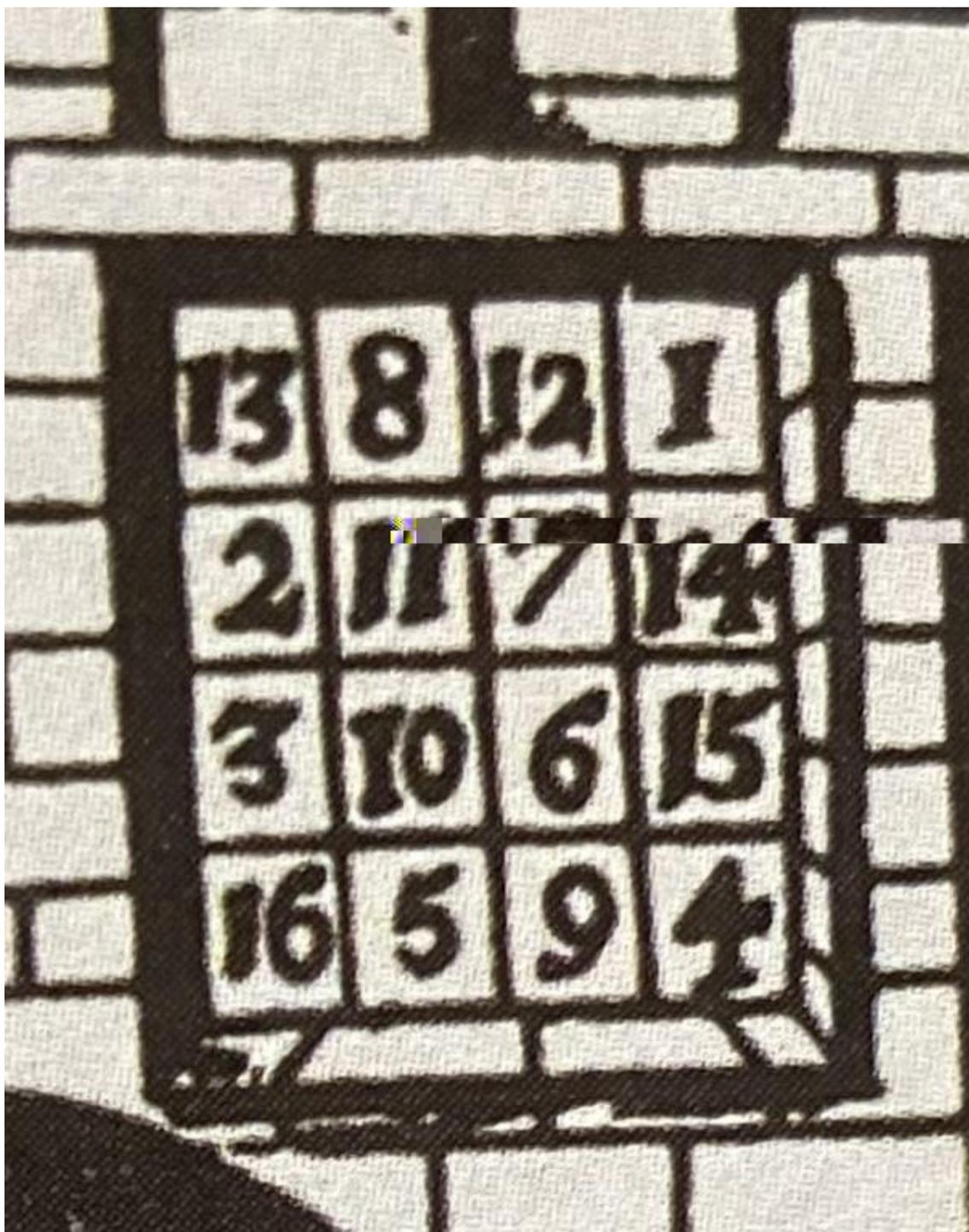


Figura 30: Quadrado Mágico. <https://educador.brasilecola.uol.com>

O que torna a operação inusitada é sempre a não repetição dos números internos; é um jogo no qual o jogador não pode repetir o número (a cena); a função performativa (a soma), que apresenta um resultado constante a partir de linhas, colunas e diagonais (movimentos), é uma referência a que se chega a partir do arranjo das possibilidades à disposição. O que importa no jogo alquímico é se lançar na aventura de vivenciar as diversas maneiras de se chegar à soma, ou seja, o resultado interessa tanto mais pela variedade do processo de se chegar a ele. A

arte-soma é um conjunto de acontecimentos que são reunidos, desunidos, atritados, somados, subtraídos, mixados, desgastados, copiados, colados, desviados, interrompidos e dispostos como enigmas no tabuleiro do jogo de xadrez cênico. Uma multiplicidade de textos, dobrando-se uns sobre os outros: “Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objecto, mas apenas determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que ela mude de natureza (as leis de combinação crescem, pois, com a multiplicidade)” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 18).

Toda essa arte combinatória de percursos e acidentes já estava anunciada como projeto de encenação no programa da peça, no qual Agrippino escreve: “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’” (PAULA, 1981, p. 97).

5.14 TEATRO SIMULTÂNEO

Agrippino segue em frente, página após página, processando uma escrita que personifica a própria ideia de simultaneidade. Ele anota como se estivesse numa mesa de montagem e edição. Aliás, ele também procedia assim quando filmava em super-8. Ele pensa, escreve, muda de ideia, risca, superpõe e ajusta. Vimos anteriormente quando abordamos o “Laboratório de Improvisação” que ele na página 106 do *Diário de 1964* está assuntando sobre a “noção de perspectiva” ao associar a noção de destino à noção de ritmo como que para valorizar a ideia múltipla de sentidos contida na superposição das duas palavras, chegando próximo da ideia de “binariedade subversiva”.

Cabe dizer que a noção de “binariedade subversiva” é desenvolvida em um artigo pelo escritor e músico Kalaf Epalanga, ancorada nas palavras do poeta nigeriano Chris Abani, no qual se refere às complexas representações da simultaneidade: “No pensamento ocidental [...] existe a ideia de binários não subversivos; em outras palavras, as coisas são isto ou aquilo. No pensamento africano os binários são sempre subversivos: as coisas são isto e aquilo – uma personificação da simultaneidade” (EPALANGA, 2021, p. 10).

Por isso, dois termos ou duas coisas sobrepostas são ao mesmo tempo “isto e aquilo”, criando uma simultaneidade de sentidos, explodindo os significantes em múltiplos significados, confundindo tempo e espaço. Além da ideia de simultaneidade de cenas, chama a atenção a noção de contraponto roubada da linguagem musical, que torna a simultaneidade um ato de interpenetração das categorias de tempo e de espaço, possibilitando um plano de profundidade contrastante em movimento acoplado a um plano sequencial de cenas.

Remeto ao artigo de Kalaf Epalanga para ressaltar a citação que ele extrai do escritor Arthur Miller, do seu livro *Einstein, Picasso: espaço, tempo e a beleza que causa confusão*:

Einstein e Picasso [...] recorreram a campos aparentemente díspares, enquanto trabalhavam no mesmo problema – a natureza da simultaneidade. Einstein resolveu para a simultaneidade temporal com a teoria da relatividade especial, e Picasso para a simultaneidade espacial em *Les Femmes d'Alger*, que foi o trampolim para o cubismo. Ambos concluíram que, como você olha para algo, é assim que as coisas são. Não existe uma perspectiva verdadeira. (MILLER *apud* EPALANGA, 2021, p. 10)

Há um constante deslocamento nos sentidos do espectador, a fruição é atribulada e assimétrica, tempo e espaço se interpenetram sugerindo variações de possibilidades significativas.

E na metade da página, ele escreve: “a literatura é temporal. O teatro é temporal e espacial”.

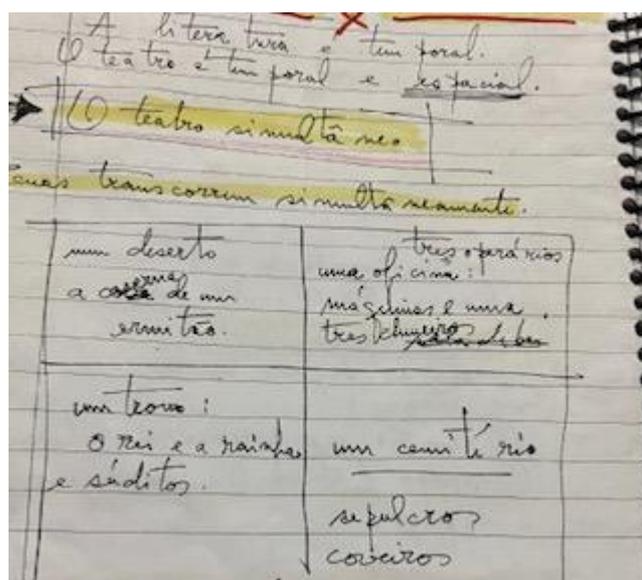


Figura 31: Fragmento, p.106/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

Ele está obcecado com a questão da simultaneidade, está sondando o espaço, a espacialidade. “O teatro simultâneo”. “Cenas transcorrem simultaneamente”. Então, desenha quatro quadrados, quarteladas de um palco, traça uma linha vertical do proscênio ao fundo do palco e outra linha horizontal da coxa esquerda à coxa direita, dividindo em quatro partes a planta baixa do palco, ou seja, esquerda alta e esquerda baixa, direita alta e direita baixa, e para cada uma dessas quatro quarteladas ele projeta o desenvolvimento de cenas autônomas, que transcorrerão simultaneamente: **Esquerda Alta:** Um deserto. A caverna de um ermitão; **Direita Alta:** Três operários. Uma oficina: máquinas. Três chuveiros; **Esquerda Baixa:** Um trono: o

rei, a rainha e súditos; **Direita Baixa**: Um cemitério. Sepulcros, coveiros.

Para cada uma dessas cenas ele prevê contrapontos, significados, símbolos, imagens e gestos que interpenetram-se formando um diagrama. Por exemplo: **Contraponto 1**: o ermitão se confessando com deus – os três operários tomando banho. Significado: limpeza da alma idêntico à limpeza do corpo; **Contraponto 2**: o rei e a rainha sendo coroados e um sujeito sendo enterrado no cemitério. **Contraponto 3**: o ermitão sobe para o céu puxado por uma corda – milagre – gesto evangelista e olhar iluminado. Cantos celestiais ao longe – o bater de ferros da oficina – um defunto desce à cova – o rei e a rainha se despem.

Observo que, mesmo que o palco esteja subdividido em quatro teatros simultâneos, Agrippino está trabalhando com a configuração de um palco italiano, uma perspectiva centrada, renascentista, onde os espectadores sentam-se de frente para a cena, obtendo um ponto de vista acima do nível do piso do palco. No que diz respeito à encenação, ele prevê a correspondência coreográfica entre as quatro cenas se desenrolando simultaneamente por meio de contrapontos gestuais, com significados, símbolos e imagens que interpenetram-se no tempo e no espaço, formando um diagrama móvel, volumoso, tridimensional.

Em uma das anotações, Agrippino diz que é preciso “ver quadros da renascença e da idade média para copiar cenas simultâneas” (PAULA, 1964, p. 107). Em seguida, na mesma página, após riscar um “X” entre dois traços, escreve abaixo os personagens que ocupam a função de peças no tabuleiro de um jogo de xadrez: “Napoleão, 2 Bispos brancos e pretos, 2 cavalos branco e preto, 2 reis e rainhas, 2 peões, 1 rapaz turco, o pai turco, o tio turco (a orquestra), o assistente de direção”. E completa descrevendo o palco como tendo “o chão inclinado” e, ainda, observa que a iluminação é com “Holofotes” e o local da ação é: “sala versailles”. Aqui temos o embrião de uma das cenas que aparecerá em “*As Nações Unidas*” (1966) e depois entraria no roteiro do espetáculo *Rito do Amor Selvagem* (1969). Mais adiante, lista uma sequência de cenas para o desenvolvimento do “Teatro Simultâneo”:

1. O ermitão no deserto, a gruta, e um leão amigo. Pode aparecer um anjo levantando o telão que representa o deserto.
2. Uma padaria onde se preparam e assam os pães.
3. Uma guerra de pedras entre duas facções de homens – 6 de cada lado. Num quarto pequeno. Guerra de chicotes, tiros, lanças, espadas etc.
4. Um pai de família doente. O médico, a mãe, duas filhas, um filho, a empregada. O milagre.
5. A reforma de um dos pavimentos. Três operários trabalham. Uma escada, tijolos etc.
6. Uma mão que sai de cima do teto e dá pão, dinheiro, roupa etc. a um homem nú.
7. Um escritor. Livros e livros, uma escrivinha, cadeiras, cama.
8. Um homem de barba sentado num trono, com um rolo de papel na mão observa curiosamente a plateia. Segue os mínimos movimentos. Se irrita com aquele que tosse etc.
9. Um criador de patos e galinhas. As galinhas e os patos ocupam um viveiro. O homem alimenta as galinhas e os patos – conversa com eles.
10. Uma sala de aula aonde o professor ensina uma série de coisas. Os alunos são homens maduros e estão de pé agrupados no canto da sala. O professor ensina fazendo um gesto com as pontas dos dedos. Como se fosse a

lei. **11.** Um pequeno quarto aonde se acumulam uma série de homens. Sempre chega mais um e eles se apertam [...] irritados. **12.** Uns pescadores numa barca lançam a rede e pescam peixe. **13.** Um banheiro público. **14.** Um parto. Uma criança nascendo. **15.** um banquete. **16.** O quarto de uma prostituta que vive se penteando frente ao espelho e recebe velhos e moços de tempos em tempos. (PAULA, 1964, p. 108-110)

Como se fosse uma feira circense ou um *show* de variedades em praça pública, a lista desfila uma profusão de cenas, cenários, ambientes, situações, personagens alegóricos, espaços, objetos, animais, homens, mulheres, jovens, velhos, médico, mãe, pai, filhas, operários, escritores, pescadores, professores, alunos, prostitutas e bebês recém-nascidos. Lugares e estruturas cenográficas como barca, livros, quartos, espelhos, banquete, banheiro público, enfermaria, deserto, gruta, padaria e telão operam milagres, com mãos vindas do céu, sugerindo recursos de cena da tradição do teatro grego antigo, do tipo “Deus ex machina”, como se tudo que há no mundo – real e imaginário – coubesse no palco. Aqui ele lança mão de ideias inspiradas pelas leituras e estudos sobre o teatro grego e o teatro shakespeariano.

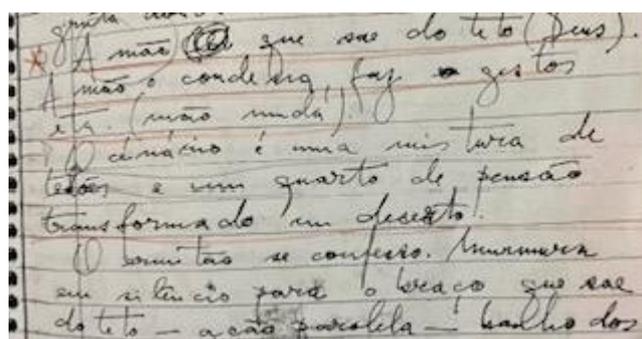


Figura 32: Fragmento, p.76/Diário de José Agrippino de Paula,1964. Foto: Sidnei Cruz.

Ao fim da lista com 16 “cenas para o teatro simultâneo”, ainda na página 110, ele traça um x entre dois travessões e inicia anotações sobre “o infinito no pensamento antigo”: “os enormes poderes de extermínio da natureza, que o transcende infinitamente”.

A divisão dos espaços infinitos: O etéreo – o céu/ abissal – o abismo da terra, o inferno/ o oceânico – mar, água, o número infinito. A potência incomensurável das forças da natureza. Sentimentos humanos perante isso: estupor, assombro, angústia, espanto, pavor, horror, medo. (PAULA, 1964, p. 110)

Na página 112, ele escreve: “Teatro simultâneo: cenas”:

- 1° Um bar. Dançam e bebem. Brigas.
- 2° Uma espécie de ringue aonde lutam dois anjos. Alguns espectadores. Luta livre entre os dois anjos.
- 3° O laboratório de um cientista. Faíscas elétricas, explosões, experiências, vidros etc.
- 4° Uma fábrica de manequins.
- 5° Uma reunião de animais, ou uma jaula. Leões, cães, cavalos (homens vestidos de animais).
- 6° Um fotógrafo. Fotografia de casamentos. Famílias, grupo de soldados.

Dividindo a página 112, ele traça um travessão, um x, outro travessão e escreve, iniciando uma descrição de cenas:

Teatro simultâneo. 4 cenas simultâneas. **1ª cena da esquerda no alto:** Um ermitão de barbas longas. Ao fundo um telão representando o deserto. Os seus companheiros: Um leão, uma águia, uma cobra. O leão e a águia são pessoas existentes fantasiadas de leão e águia. A cobra

E continua na página 113:

sempre dorme. O ermitão conversa com a águia e o leão, vaidosos das possibilidades de seu corpo. Agudez de vista, rapidez, resistência. O ermitão se alimenta de gafanhotos, ou ratos, ou baratas. O ermitão se confessa com uma mão que sai do teto.

mão condena, faz gestos etc. (mão muda). O cenário é uma mistura de telões e um quarto de pensão transformado em deserto. O ermitão se confessa. Murmura em silêncio para o braço que sai do teto – ação paralela – banho dos três sapateiros. Ermitão: (ideia) o estático na vida religiosa. Os três sapateiros: a regularidade da vida. As batidas do martelo.

Passa para a página 114: “No andar logo abaixo do Ermitão: uma guerra de pedras, espadas, lanças, escudos, tiros entre duas facções – 6 de cada lado num quarto pequeno. Guerra de chicotes e tiros, lanças e espadas, armaduras, gases etc. (pó de talco) pastelões. Etc.”.

Até aqui lemos essa profusão de ações com curiosidade e aturdimento, tentamos acompanhar essa multiplicidade de gestos, movimentos e comunicações transversais entre personagens e coisas (animais, humanos, máquinas, fantasias), imaginamos as impossíveis conexões entre os planos alto, baixo, esquerda, direita, os deslocamentos e ações paralelas, a estridente sinfonia de sons (tiros, explosões, estalidos de chicotes). Há uma atmosfera enevoadada envolvendo o palco com pó de talco e gases. Agrippino segue escrevendo, ainda na página 114, ampliando o detalhamento da sua feérica constelação de simultaneidades que envolvem e desenvolvem agenciamentos para todos os lados e alturas do espaço cênico apontando para um atordoante conjunto de características estéticas do Barroco. Conforme Deleuze diz: “O Barroco inventa a obra infinita ou a operação infinita. O problema é não como findar uma dobra mas como continuá-la, fazê-la atravessar o teto, levá-la ao infinito” (DELEUZE, 1991, p. 66). Ele continua detalhando, segmentando as cenas que transcorrem simultaneamente:

Os três sapateiros dormem em tigelas fazendo barulho, bebem, urinam etc. Debaxo da sapataria uma sala de aula. O professor ensina uma série de coisas. Um quarto minúsculo. Os alunos, homens maduros de barba e bigode, enchem pouco a pouco a sala. A sala vai se tornando lotada. Em pouco tempo, professor e alunos estão juntos, lado a lado. Uma confusão de corpos. (PAULA, 1964, p. 114)

O que percebemos é a fusão de corpos materiais e imateriais, líquidos e gasosos, de ruídos, barulhos e texturas superpondo-se como mercadorias amontoadas num depósito

apertado e sufocante. As alusões são muitas: os sapateiros remetem a Diógenes²²⁹, o cão, vivendo, blasfemando e fazendo suas necessidades numa tina à porta da entrada de Atenas. É instigante a associação conectiva do plano do alto (sapataria) com o plano embaixo (sala de aula), homens maduros amontoados e sendo reeducados.

A dobra infinita passa, portanto, entre dois andares. Mas, diferenciando-se, ela se dissemina para os dois lados: a dobra diferencia-se em dobras que se insinuam no interior e que transbordam para o exterior, articulando, desse modo, como o alto e o baixo. (DELEUZE, 1991, p. 67)

E, então, Agrippino parte para a conclusão:

Cena final: O chão do Ermitão desaba caindo sobre a guerra. O Ermitão é fuzilado. A mão aponta para baixo e desce um anjo pendurado por uma corda trazendo outra corda. O anjo prende o Ermitão e este sobe para o céu. Gestos de caridade e amor do anjo: ternura, amor cristão, gesto evangelista. (PAULA, 1964, p. 114-115)

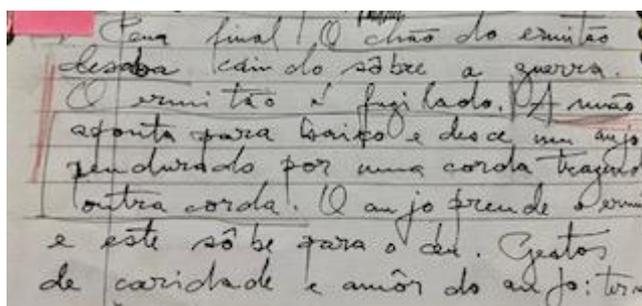


Figura 33: Fragmento, p.78/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

Agrippino traça um travessão, um “X” e outro travessão e continua (não sabemos se no mesmo dia ou horas depois) na página 115: “O professor fala e ensina várias coisas. Ex: fala da cidade: esgotos, construções, pontes, vias de acesso etc. População, do corpo, veias, vísceras etc. Transforma-se num sindicato. Aplausos, vaias, reivindicações. Misturar tudo”.

Mais uma vez, ele utiliza os travessões e o “X” para demarcar o fim de uma série de ideias cênicas e continuando (não sabemos se logo em seguida ou se bem depois) suas anotações: “Som: serra e prensa. Uma pequena fábrica: três operários, prensa que determina o ritmo”.

No final da página 115, do caderno manuscrito, José Agrippino de Paula anota as “noções para a simultaneidade”: haveria uma “simultaneidade de ações”, ou seja, as cenas

²²⁹ “Diógenes (400-325 a.C.), chamado de ‘o cão’. De cínico – do grego *kynikos*, “canino”. Contemporâneo de Platão e Aristóteles. Era natural de Sinope, na Ásia Menor. Tornou-se refugiado, sem amigos e sem finanças. Fez da necessária miséria uma virtude filosófica. Afirmava que todas as convenções humanas são tolices sem sentido e esforçou-se para contrariá-las. Andava coberto de andrajos, sem moradia fixa; na maior parte do tempo, dormia dentro de um grande vaso de cerâmica em uma calçada” (BOTELHO, 2015, p. 122).

transcorreriam visualmente ao mesmo tempo, em espaços diferentes; são produzidos sons, porém sem “discurso de palavra”. Quando acontece de uma cena ter diálogo, as outras continuam apenas com gestos e movimentos, mas sem som. Podem ocorrer momentos em que todos falam ao mesmo tempo, com textos improvisados. Os limites entre as cenas são borrados a todo instante. A dinâmica entre as cenas distintas, contrastantes, entre os atores-personagens, entre os corpos dos *performers*, entre as coreografias, cria um ambiente de imagens com uma complexidade de significados no conjunto, gerando espanto e exigindo um ver e um ouvir mais atentos do espectador. “Assim, o teatro seria uma heterotopia, onde é possível compartilhar experiências de natureza múltipla, onde podem conviver diferentes tempos e histórias, onde as percepções podem ser diversas e provocar deslocamentos” (PEREZ, 2022, p. 45).

Não só a espacialidade importa para Agrippino, mas a ocupação dela. Nas páginas seguintes, 116 e 117, Agrippino anota mais de uma centena de “objetos do século XX” como estratégia para uso dramático no teatro simultâneo, coisas e acontecimentos que deveriam ser performados em cena:

Trens, trilhos, trens de carga, sinaleiros, desvios, locomotivas, vagões-tanques, carvão, ferramentas, limas, serras, chaves de fenda, telefones, telefones automáticos, caminhões, carros, pneus, cilindros, presunto, queijo, leite, uísque, gravadores, transatlânticos, antenas de rádio, aspirador de pó, ar condicionado, elefante, criança, foguete estratosférico, aviões a jato, geradores, chaminés, central termoeletrica, astronauta, automóvel, bulbo de televisão, geleia de morango, alimento em lata para cães, a avenida, as estatísticas, a vela de automóvel, os carros de corrida, os operários, os tanques de gás, a seta indicando o caminho, máquina de escrever, guarda-chuva, guindaste, microfone, provetas, tubo de ensaio, compasso, privada, bidê, trator, marcadores elétricos, esteiras rolantes, dínamo, fios elétricos, óculos, cafeteira, lâmpada, cabos de aço, homem de pasta, depósitos, navio petroleiro, sapato, bola de futebol, isqueiro, suicídio, [...] vitrola, bicicleta, anticoncepcionais, máquina fotográfica, gravata, caneta, aspirador de pó, ferro elétrico, coca-cola, inseminação artificial, revistas coloridas, rádio transistor, submarino, Marilyn Monroe, motocicleta, microfone, televisão, astronauta, patins de gelo, banquete de burgueses, luneta, [...] comprimidos, sabonete, paraquedas, manteiga [...] (PAULA, 1964, p. 116-117)

A lista impressionante vai de “pão envolto em plástico”, alimentos, refrigerantes, eletrodomésticos até “monumentos de bronze” numa abundância acumulativa inusitada de objetos, atividades humanas rotineiras e coisas industrializadas despejadas no dia a dia da vida nas cidades, que se amontoam, se misturam e interferem no cotidiano da vida consumista moderna. As coisas ocupam tanto os espaços públicos quanto os espaços domésticos na forma de pastas de dentes, revistas coloridas, vasos sanitários e anúncios luminosos, flertando com os artistas da *Pop Art* americana:

A sordidez do exuberante, do vistoso, do impiedoso, do comum, o mundo dos detritos visuais que todos habitamos – do anúncio comercial e do entretenimento – vieram a

ser reconhecidos como um gênero de cultura, como uma espécie de arte com personalidade. Então os artistas começaram a mostrar seriamente que podiam produzir uma nova arte a partir da representação disso. (WILSON, 1975)

Nesse caso, pela variedade insólita da lista de Agrippino, a aproximação com Claes Oldenburg é inevitável. Como vimos na sua retrospectiva “The 60s”²³⁰, o artista “transmuta objetos de produção em massa literalmente transpondo-os para outro conceito” (WILSON, 1975). Podemos considerar que a extensa, heterogênea e inusitada lista que inclui pessoas-mitos, objetos, eletrodomésticos, alimentos comestíveis sólidos ou líquidos, coisas materiais e imateriais, máquinas tecnológicas de informação e de comunicação, máquinas-veículos de transporte e de locomoção nos leva a pensar a simultaneidade na criação cênica de José Agrippino de Paula. Podemos considerá-la como uma espécie de agenciamento²³¹ de enunciação funcionando como a exposição de um desejo de segmentação, de proliferação, de vontade de instauração de conexões possíveis e imprevisíveis (porém mais aleatórias do que planejadas), vislumbrando para a encenação uma vibrante máquina infernal de expressão e de conteúdo. Um bloco de sensações caóticas, díspares, “um arranjo de conexões entre várias entidades incorporais e materiais heterogêneos que faz com que sejam o que são por conta das conexões” (LIMA, 2024, p. 202).

Neste sentido, a simultaneidade acontece numa sucessão ininterrupta de dobras, desdobras²³² e redobras de unidades cênicas, como múltiplas²³³ séries potenciais de envolvimento e desenvolvimento, de encaixes e desencaixes de ações paralelas e interpenetráveis, num fluxo incessante de *insights* coreográficos, apontando para um derramamento barroco – “O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (DELEUZE, 1991, p. 13) – que espalha-se por todos os lados, saltos, choques, giros, braços para o alto, quedas, rolamentos, aproximações, solos, duos, trios, multidão, um infinita multiplicidade labiríntica de corpos em festa. “Diz-se que um labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras” (DELEUZE, 1991, p. 14).

²³⁰ CLAES OLDENBURG: THE 60s: folder da Exposição da coleção de cerca de 385 objetos, miniaturas, vídeos, estudos e projetos. Curadoria de Achim Hochdörfer: info@mumok.at. www.mumok.at. Museum MUMOK, Viena/Áustria, de 04 de fevereiro a 28 de maio de 2012.

²³¹ Analisando a obra de Kafka, Deleuze e Guattari dizem que “um agenciamento pode ter uma segmentaridade leve e proliferante, e no entanto ser tanto mais opressivo e exercer um poder tanto maior na medida em que não é mais sequer despótico, mas realmente maquínico” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 127).

²³² “A desdobra, portanto, não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até outra dobra” (DELEUZE, 1991, p. 18).

²³³ “[...] o múltiplo é inseparável das dobras que ele faz quando envolvido e das desdobras que faz quando desenvolvido” (DELEUZE, 1991, p. 46).

Toda plasticidade ou molabilidade²³⁴ que resulta do engendramento da simultaneidade, com suas dobras, como um origami de carne viva em movimento, é sustentada por molas, que são as noções operacionais de “improvisação”, de “mixagem” e de “desgaste” (vocabulário agenciado por Agrippino e descrito na parte 2 do capítulo 4) funcionando como agentes das conexões do caos cênico que surge diante dos olhos do espectador, tanto nas criações²³⁵ literárias e musicais quanto nas criações teatrais e cinematográficas. “O caos não é desordem, mas uma possibilidade infinita de algo se conectar com outro algo, sem a garantia que a conexão vá acontecer e vá se manter, sendo, portanto, um esboço de conexão” (LIMA, 2024, p. 205).

Na particular visão do teatro simultâneo de José Agrippino de Paula, o acaso, o imprevisto e o acidente são fenômenos intrínsecos à performance total do acontecimento cênico. A improvisação e o acidental, tanto no teatro (*Tarzan Terceiro Mundo*, *Planeta dos Mutantes* e *Rito do Amor Selvagem*) como no cinema, sobretudo em *Hitler Terceiro Mundo*, são operadores em permanente combustão no processo criativo de Agrippino.

Na página 120 do *Diário de 1964* podemos ler o seguinte:

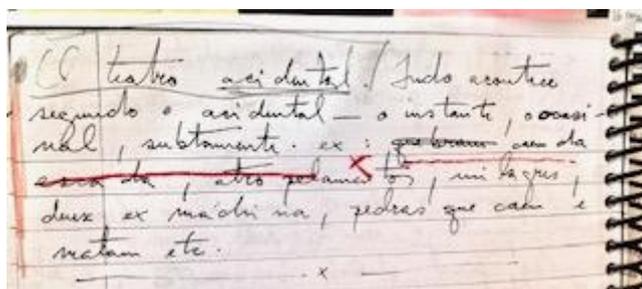


Figura 34: Fragmento, p.120/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

“O teatro acidental. Tudo acontece segundo o acidental – o instante, o ocasional, subitamente. Ex: caem da escada, atropelamentos, milagres, deus ex machina, pedras que caem e matam etc.” (PAULA, 1964, p. 120).

1968-1969 foram dois anos de pura adrenalina criativa para José Agrippino de Paula, Maria Esther Stockler e o grupo Sonda. 1968, com “*Tarzan Terceiro Mundo: o Mustang*

²³⁴ “[...] o mecanismo da matéria é a mola. Se o mundo é infinitamente cavernoso, se há mundo nos menores corpos, é porque há ‘molabilidade por toda parte na matéria’, o que dá testemunho não só da divisão infinita das partes, mas também da progressividade na aquisição e na perda do movimento, realizando-se, ao mesmo tempo, a conservação da força. A matéria-dobra é uma matéria-tempo, cujos fenômenos são como a descarga contínua de uma “infinitude de arcabuzes ao vento”. Aí também se adivinha a afinidade da matéria com a vida, uma vez que é quase uma concepção muscular que põe a molabilidade em toda parte” (DELEUZE, 1991, p. 18).

²³⁵ “O modo pelo qual Guattari concebe um ato de criação passa por aí: um mergulho no caos, capaz de extrair virtualidades e possibilidades existenciais que tornem a riqueza infinita e evanescente do caos consistente e experimentável” (LIMA, 2024, p. 205).

hibernado” e “*Hitler Terceiro Mundo*”; e, 1969, com “*Planeta dos Mutantes*” e “*Rito do Amor Selvagem*”. Como vimos, no Ranking da Revista *Palco & Plateia*, “*Rito do Amor Selvagem*” só perdeu para “*O Balcão*” de Victor Garcia²³⁶, deixando para trás “*Hair*”, “*Navalha na Carne*”, “*Hamlet*” e outros.

Estou apenas situando sobre como seria possível o apagamento, um certo silêncio sobre o “tríptico”²³⁷ teatral de José Agrippino de Paula, composto por três espetáculos independentes, três painéis móveis vibrantes que lembram as pinceladas vigorosas e acidentais de Jackson Pollock²³⁸, mas que se complementam, formando uma sequência “estrondosa” de imagens gestuais, verbais, visuais e sonoras, ligados pelas dobradiças de fogo dos anos loucos do final da década de 70?

²³⁶ Sobre a montagem de “*O Balcão*” e suas atividades no Brasil, ver “*O teatro de Victor Garcia: a vida sempre em jogo*”, de Jefferson Del Rios (2012).

²³⁷ Tríptico: uma definição operacional e simples diz que “é, geralmente, um conjunto de três pinturas unidas por uma moldura tríplice (dando o aspecto de serem uma obra), ou somente três pinturas juntas formando uma única imagem” (<https://pt.wikipédia.org>). No “Oxford Languages and Google” (languages.oup.com): “1. Biologia/História. código feito de três placas enceradas, sobre as quais se escrevia com um estilete, na Antiguidade; 2. Obra de pintura, desenho ou escultura, composta de três painéis: um central e fixo, e os outros dois laterais e móveis, ligados ao primeiro por dobradiças ou gonzos (As partes laterais podem ser dobradas sobre a parte central).

²³⁸ Jackson Pollock (1912-1956), pintor norte-americano, referência do movimento expressionista abstrato. Tornou-se conhecido por seu estilo de pintura por gotejamento, pelo gestualismo, pela espacialidade. Ele disse: “quando estou na pintura, não tenho consciência do que estou fazendo”. *In*: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: wikimedia Foudantion, 2024. Disponível em https://pt.wikipeidia.org/w/index.php?Title=Jackson_Pollock&oldid=68414261. Acesso em: 11 ago. 2024.

5.15 PARTE 2: DRAMATURGIA E CENA

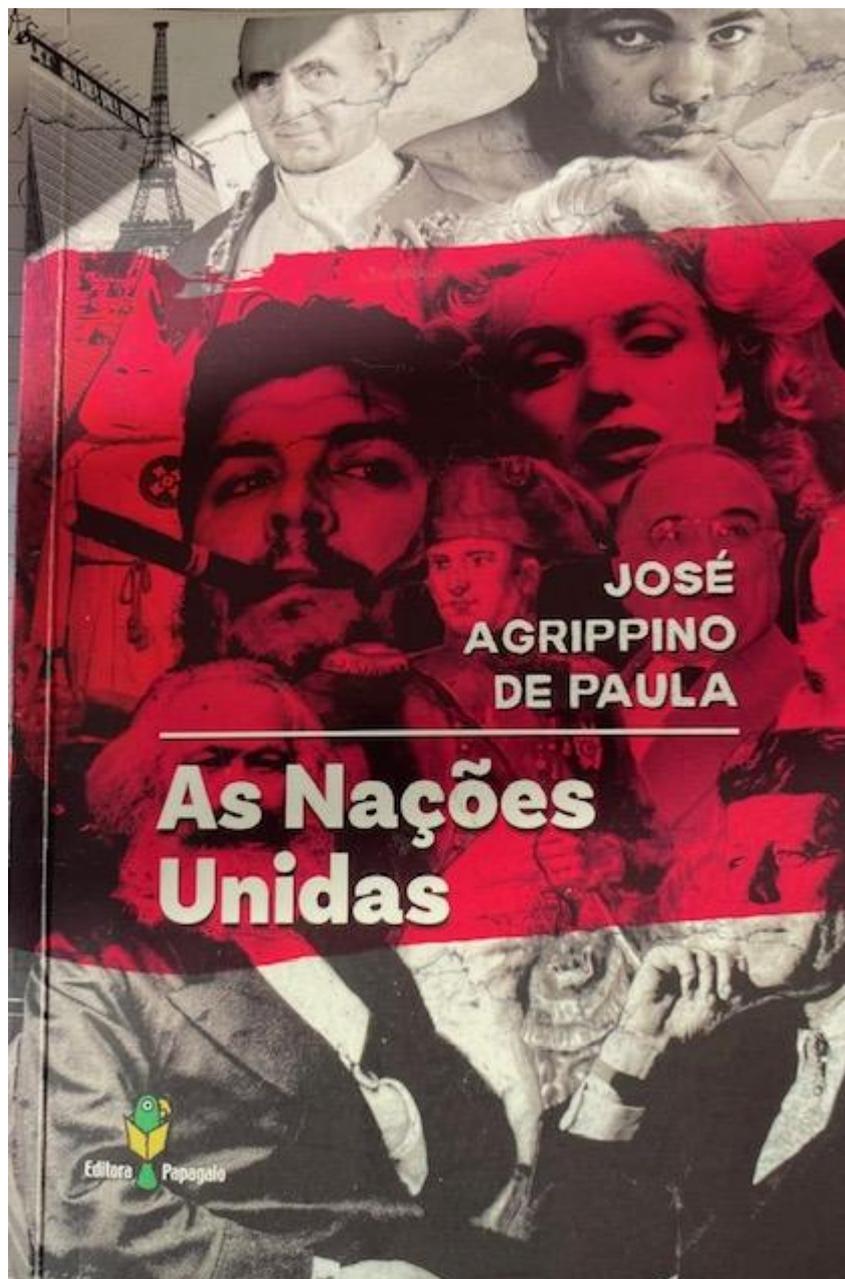


Figura 35: Capa do livro *As Nações Unidas*. Bruno Brum, 2019.

5.16 A DRAMATURGIA: ORIGEM

Rito do Amor Selvagem, é o título do espetáculo de 1969, encenado pelo grupo Sonda sob a direção de Agrippino e Maria Esther, protagonizado por Stênio Garcia, mas que na verdade deveria se chamar *As Nações Unidas*²³⁹, pois a espinha dorsal do espetáculo é

²³⁹ A Editora Papagaio, que já havia editado *PanAmérica* (2001) e *Lugar Público* (2004), publica o texto em 2019, complementando uma tríade importante para a compreensão da obra literária do autor.

estruturada a partir de duas grandes cenas do livro homônimo escrito em 1966, posteriormente publicado artesanalmente pelo autor em 1968²⁴⁰. Maria Esther Stockler, companheira onipresente, imprescindível parceira de criação e diretora de movimento dos três espetáculos encenados pelo grupo Sonda, disse, numa entrevista feita por Maria Thereza Vargas, o seguinte: “[...] o José levou anos selecionando essas cenas, mas muitos anos para chegar a uma estrutura” (STOCKLER, 1979, p. 9).

De fato, voltando ao *Diário de 1964*, ele escreve: “Ideia para outra peça. As personagens são as peças de um jogo de xadrez. Reis, rainhas, súditos etc.” (PAULA, 1964, p. 76).

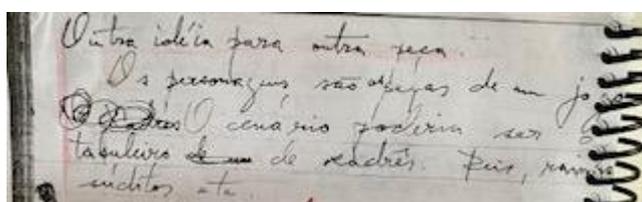


Figura 36: Fragmento, p.76/Diário de José Agrippino de Paula, 1964. Foto: Sidnei Cruz.

Esta pequena anotação-ideia seria desenvolvida posteriormente, em 1966, e transformada numa cena do roteiro teatral “*As Nações Unidas*”, ganhando novos personagens, além das tradicionais peças do jogo de tabuleiro, como o Papa Paulo VI, Che Guevara, Karl Marx, além de uma banda militar e o Exército da Salvação (PAULA, 2019, p. 99). Note como uma simples ideia de 1964 se transporta para 1969: de duas linhas anotadas no diário, passou a ser uma cena de uma peça e, finalmente, acabou no centro de um espetáculo, evidentemente sofrendo acréscimos e transformações pertinentes ao processo criativo do artista que sempre estava em movimento de mudança. Aliás, muitas ideias para peças, anotadas no *Diário*, são reelaboradas e inseridas como quadros ou cenas no roteiro teatral *As Nações Unidas*. Veja outro exemplo:

O edifício – marteladas fracas num dos apartamentos. Pouco a pouco aumenta. O primeiro dono de um apartamento percebe, depois todo o edifício está ouvindo as

²⁴⁰ Em 1968, Agrippino publica o roteiro teatral com tradução para o inglês, numa edição independente, artesanal, mimeografada, com pequena tiragem que circulou entre amigos. Fez questão de marcar com um carimbo na quarta capa uma mensagem do autor, informando que a peça estava censurada no país. A denúncia carimbada se espalha como uma mensagem dentro de uma garrafa jogada ao mar. Aqui não resisto em roubar e associar à argumentação metafórica o que diz os autores de *Mil platôs* sobre o mar que, “como espaço liso é claramente um problema específico da máquina de guerra” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 29). Uma máquina de guerra criando sua linha de fuga, passando de mão em mão, continuamente, multiplicando-se, aos saltos, afirmando-se como uma escrita flutuante, menor, pirata, marginal. Ora, se a censura imposta pela ditadura brasileira, em 1968, era um obstáculo para o acesso à peça escrita, então a circulação em segredo, clandestina, da edição independente da peça escrita passa a ser uma forma de “ultrapassagem do obstáculo, uma pro-jecção, isto é, uma máquina de guerra” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 27).

batida

s. Uma só batida poderosíssima. Pára alguns instantes. A batida transforma-se em milhões de batidas. Retorna a batida única etc etc. (PAULA, 1964, p. 76)

Mais tarde, essa ideia – que, originalmente no diário de 1964 já era interessante, pois era uma cena-sonora, percussiva, uma orquestra de marteladas (batidas), executadas nos apartamentos de um edifício e que se transforma em uma “interrupção”²⁴¹ de cena, na peça de 1966, *As Nações Unidas*:

INTERRUPÇÃO

Marteladas fracas transmitidas por dois alto-falantes em lados opostos. Os personagens não percebem as marteladas. Marteladas aumentam gradativamente e parecem dialogar. Os personagens passam a se irritar com as marteladas. O número de marteladas e de martelos aumenta de um e de outro lado, e o ruído aumenta de intensidade. As marteladas batem todas num só ritmo e depois se multiplicam desordenadamente. Alguns personagens tomam providências para terminar as marteladas, reclamam com o zelador da privada, apontam para os dois lados, discutem. Chega um policial gordo e forte e promete tomar providências. O policial parte e instantes depois as marteladas cessam. Os personagens se sentem alegres e retomam suas cenas. Silêncio alguns instantes; e subitamente um estrondo grave e altíssimo se repete. É uma só martelada gigantesca e grave que retumba sacudindo os cenários e colocando os personagens em pânico com as mãos nos ouvidos. Subitamente a gigantesca martelada desaparece. Personagens aliviados. Subitamente três gigantescas marteladas. Pausa de silêncio. Retomam as várias marteladas agudas de todos os lados com rapidez frenética de um grande número de martelos. As marteladas agudas vão parando gradativamente pela diminuição dos martelos e pela gradativa diminuição da velocidade das marteladas até se extinguir. (PAULA, 2019, p. 51-52)

“*As Nações Unidas*” é um texto que aglutina uma multiplicidade de situações, inspiradas em discursos políticos, fatos históricos, lembranças de sessões de tortura, relatos de perseguição política, manipulação de objetos e bonecos disformes e desproporcionais e cenas clássicas de teatro e cinema. Trata-se de uma escrita experimental em consonância com a noção contemporânea de dramaturgia expandida, considerando o campo ampliado de conexões, convergências e atritos entre linguagens artísticas e meios de expressão. Dramaturgia de tensões, dilatações, com proliferações de associações, ampliação das relações entre os elementos da cena, apontando para uma maleabilidade de conexões de atração, retração e contração entre imagens e palavras, presenciais e virtuais, entre sons e sentidos, entre cores e luzes, “que se expandem a definições ainda a serem ditas, mesmo que já ouvidas e, ainda, sendo

²⁴¹ “Chamo [...] de Interrupção, a ação acidental, vinda do exterior, que perturba, confunde, destrói e desintegra a cena” (PAULA, 2019, p. 17) que está se desenrolando no palco.

experimentadas” (ARAÚJO; DIDONET, 2021, p. 34-50). José Agrippino organiza a cena e introduz a desordem, em um moto-contínuo, agregando a transgressão. Como ele é um arquiteto de formação e instinto, possui um senso e uma sensibilidade de cálculo, estruturação/desestruturação, formação/deformação, repouso/esforço, que o aproxima da ideia de forma-formante imaginada pelo poeta, dramaturgo e engenheiro Joaquim Cardozo para ler/ver a pintura de Pancetti, conforme análise do poeta e professor Manoel Ricardo de Lima:

A expressão *foma-formante* é um conceito que Joaquim Cardozo lança sobre um pensamento para a arte através da teoria do cálculo estrutural: o que pode se abrir por meio de um “esforço”. Esforço é aquilo que vem num engendramento (e engendramento é aquilo que se concebe na imaginação, tem a ver com imaginar, engenhar, inventar) da teoria da deformação, porque no cálculo estrutural tudo é feito para que não se deforme nem deforme o “real” daquilo que constrói; para ele isto é “um estágio de experimentação em que o corpo se deformando começa a deformar, por sua vez, o corpo deformador”. Daí, deste procedimento chamado de esforço, ele retira a sua ideia de “forma-formante”, que não é senão, também, a imagem movente da expressão água sem dono, retirada, por sua vez, da pintura de Pancetti. (LIMA, 2014, p. 66)

Em *As Nações Unidas*, José Agrippino divide o roteiro ou o arranjo estrutural dramaturgicamente em duas unidades (cena e interrupção) que se alternam ao longo do desenvolvimento do espetáculo. O roteiro é estruturado como um *show* ou Teatro de Revista, com quadros e entreatos que se sucedem. Maria Esther Stockler, em entrevista para Maria Thereza Vargas, procura clarear para a entrevistadora como é que se dava o jogo entre simultaneidade e interrupções:

No Rito, havia uma cena do Hitler de um lado, a do bacanal do outro. De repente, as cenas se desmanchavam através de uma interrupção, nas duas cenas os atores de um lado e os bailarinos do outro, largavam a cena e todos viravam carneirinhos e iam de quatro para a plateia, cheirando o público e voltavam como carneirinhos. Quando chegavam ao palco, todos se juntavam e faziam com as mãos e com o corpo uma árvore; da árvore o Hitler saía e falava e, voltava a cena anterior. (STOCKLER, 1979, p. 7)

Como complemento, cabe aqui apresentar o que diz Valeria Flores sobre a “interrupção” enquanto processo de desvio, de desbaratamento da ordem linear do discurso:

[...] forma poética de cortar uma conversa para a qual você não foi convidado, mas que é objeto de sua dicção. Procedimento afetivo de desconexão do circuito do sofrimento infinito. Prática política de dismantelar as convenções do ouvinte. Indisciplina de um saber que irrompe nas coordenadas do corpus hegemônico de saberes, falha na serialização subjetiva em que múltiplas vidas exigem passagem perfurando a língua do poder. Desejo de perturbar todo o universo hierárquico de crenças. Reversão do olhar, volta do discurso, intervalo causado pela implantação de um piquete de problemas na reiteração de um hábito perceptivo ou mental. (FLORES,

2013, p. 2, tradução nossa)²⁴²

Como na teoria “cosmogônico-atomística” dos pré-socráticos, na qual nascimento e desaparecimento fazem parte da criação do mundo, aproximando-se da física moderna que vê o mundo feito por entrechoques de átomos, que são acidentais, o roteiro cênico *As Nações Unidas* é um arranjo cartográfico que aglutina acidentes numa teia de linhas de ação irregulares, como as previstas “interrupções” que ligam-desligam-ligam o espetáculo.

Talvez tenha sido essa engenhosidade do sistema dramaturgico de José Agrippino de Paula que tenha inspirado o poeta maranhense Reuben da Rocha a afirmar com uma certa empolgação que ele é o Leonardo Da Vinci da contracultura brasileira:

Agrippino de Paula era um erudito e exímio artesão, passeador incansável e meticuloso dos mais diferentes campos expressivos, portador da lamparina da curiosidade inventiva. Ou talvez seja o São Francisco de Assis da contracultura brasileira, capaz de ouvir a voz secreta e animal das mídias eletrônicas, chamando-as de irmãs, retirando-as de sua mudez, sem medo de pôr as mãos nos farrapos das linguagens periféricas. Místico e tecnólogo de uma vanguarda primitiva, artista braçal e conceitual, havendo experimentado todas as mídias e linguagens disponíveis, Agrippino inventou possibilidades ousadas de cruzar e sobreposição entre elas. (REUBEN, 2020)

O roteiro, com um ritmo intenso e movimentos abruptos, é uma colcha de retalhos, desarmônico e heterogêneo, um arranjo escrito como algo próximo do que vemos no “*crazy patchwork* que ajusta vários pedaços de tamanho, forma e cor variáveis, e que joga com a textura dos tecidos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 194). A escrita faz um percurso sem um ponto de chegada, é um roteiro – de cenas e interrupções – escrito em forma de manual de dramaturgia para cinema, circo, dança, *show* e teatro de variedades, com estrutura fragmentária, contendo instruções sobre o “modo de usar²⁴³, montar, mixar, desmontar e jogar. Cabe lembrar o que diz Caetano Veloso, em “Verdade Tropical”, sobre quando Rogério Duarte o apresentou a José Agrippino de Paula, em 1966:

Agrippino não era eloquente como Rogério e jamais explicava ou justificava suas

²⁴² Tradução minha do original: “*Interrupción: modo poético de cortar una conversación a la que no fuiste invitado pero de la que se es objeto de su dicción. Procedimiento afectivo de desconectar el circuito del sufrimiento infinito. Práctica política de desmontar las convecciones de lo escuchable. Indisciplina de un saber que irrumpe en las coordenadas del corpus hegemónico del conocimiento. Falla en la serialización subjetiva en la que múltiples vidas exigen pasaje perforando la lengua del poder. Deseo de molestar todo universo jerárquico de creencias. Inversión de la mirada, giro del habla. Intervalo provocado por la implantación de un piquete de problemas en la reiteración de un hábito perceptivo o mental*” (FLORES, 2013, p. 2).

²⁴³ Faço alusão ao livro “A Vida: modo de usar: romances”, de Georges Perec (1936-1982) e ao que dele diz Italo Calvino, e que cabe perfeitamente para *As nações unidas*, de Agrippino: “[...] construído com muitas histórias que se cruzam (não é por nada que no subtítulo traz romances no plural), [...] a novidade do estilo literário; [...] a suma enciclopédica de saberes que dão forma a uma imagem do mundo; o sentido de hoje que é igualmente feito com acumulações do passado e com a vertigem do vácuo; a contínua simultaneidade de ironia e angústia;” (CALVINO, 1991).

posições: ele impunha sua presença pétrea e deixava suas conclusões caírem como tijolos no meio de uma roda de conversa. Com um olhar, ele desancava o nível baixo da competitividade brasileira em todas as áreas, destruía a tradição funcionária pública, destroçava as glórias nascidas das relações pessoais – e exemplificava a força do chamado irracionalismo perante os espasmos do pensamento sistemático (VELOSO, 1997, p. 108).

Essa irracionalidade como modo de pensar na contramão do pensamento sistemático é percebida no arranjo de cenas e orientações da peça *As Nações Unidas*. Antes de iniciar a peça propriamente dita, o autor faz a advertência geral:

O show foi dividido em duas unidades que formam a estrutura livre: a cena e a interrupção. Chamo de cena as unidades de cenário, personagens e situação; e de interrupção, a ação acidental, vinda do exterior, que perturba, confunde, destrói e desintegra a cena. A interrupção poderá ser parcial ou total; será parcial quando interferir na ordem de uma cena ou duas cenas simultâneas; será total quando interferir na totalidade da cena simultânea. (PAULA, 2019, p. 17)

Não se deve ignorar os termos usados pelo autor para designar o espaço operacional e a própria estruturação da obra dramatúrgica em questão, sob pena de perder a dimensão da complexidade de intenções cênicas em jogo. A própria estratégia de definir a peça como um *show*, remetendo à ideia de musical e de variedades, compreendendo números circenses (equilíbrio com bola, cama elástica e pirâmide humana), coreografias (dança moderna e rituais) e cenas improvisadas, já lança pistas sobre o gênero de escrita que temos pela frente. Ao definir o roteiro teatral como *show* e não como uma peça teatral, Agrippino indica o quanto a estrutura é flexível e dinâmica ao apresentar um diagrama de possibilidades de uso dos elementos em jogo. E segue com uma longa lista de orientações que na verdade são como as regras de um “jogo de armar”²⁴⁴, de montar, apontando passo a passo os movimentos dos jogadores, dos usos dos elementos como espaço e traje, da duração do jogo. Os detalhes são apresentados numa longa lista que compreende “Os atores”, “O entendimento do texto”, “A engenharia”, “A reação dos atores e do público às interrupções”, “A duração do show”, “A continuidade”, “Os figurinos”, “Da participação do público”, “Cenário” e “A mudança dos cenários”, e a orientação principal cabe àquele que será o maestro, o mestre de cerimônias dessa experiência surreal. Vejamos o que diz Agrippino sobre o “Procedimento do diretor de cena”:

- 1) O diretor de cena escolhe o número de cenas que deverá levar para o palco.
- 2) O diretor monta com marcações, cenários e personagens precariamente construídos, as cenas de sua preferência.
- 3) O diretor experimenta o funcionamento simultâneo das cenas escolhidas em grupos de três cenas simultâneas (mínimo), quatro ou mais.
- 4) O diretor de cena define o grupo de cenas simultâneas e a ordem entre grupos de cenas.
- 5) Definida a ordem dos grupos, o diretor passa a introduzir as interrupções em

²⁴⁴ JOGO DE ARMAR: *PUZZLE*. Volto a fazer alusão ao livro de Perec (*A Vida: modo de usar: romances*), agora lembrando o fragmento do texto de apresentação de João Alexandre Barbosa: “É a estrutura do *puzzle*, do jogo de armar, que suporta a construção [...]” (BARBOSA, 1991, orelha de capa).

qualquer instante do transcorrer de uma cena ou de um grupo de cenas. Durante a retomada da cena, depois da interrupção, os atores repetem quatro ou cinco falas antes do instante definido como o início da interrupção. 6) Definida a ordem entre os grupos, os grupos de cenas simultâneas, o instante da interferência das interrupções, o show está montado naquela ordem definida experimentalmente pelo diretor de cena. (PAULA, 2019, p. 17-18)

As instruções são objetivas e sem rodeios como as dadas para as alas de um desfile de carnaval, e aqui se torna irresistível a comparação do diretor de cena com o carnavalesco Joãozinho Trinta: “E aí é que vem o trabalho do carnavalesco, de saber dosar as chamadas alas” (TRINTA, 1985, p. 30). Jogo, *happening*, festa ou terreiro eletrônico, o fato é que no horizonte do roteiro expandido de Agrippino podemos vislumbrar a noção de multimídia, ou *mixed media* como ele diz, em voga nos anos 60, que procura “integrar a imagem, o som, o texto, a tecnologia informática em um mesmo projeto” (PAVIS, 2017, p. 202).

Trata-se de uma busca de fusão, de coexistência de meios, mesclagem de técnicas, envolvendo cinema, teatro, artes plásticas, dança, vídeo, projeções e computadores, mixando tudo que for necessário para a encenação. E, claro, sempre perto do carnaval: “Ora, a escola de samba tem um comportamento que é próprio, é aquele comportamento de ópera de rua, onde você tem o enredo, a cenografia, uma parte musical, ela é um espetáculo. Ela tem toda a estrutura do teatro mesmo” (TRINTA, 1985, p. 29).

José Agrippino de Paula escreve um roteiro para a realização de um rito psicodélico, um *happening*, prevendo o imprevisível, ou seja, o acaso e a improvisação; borrando os limites entre instalação, *happening* e performance, e, indo mais além, entre arte e vida, com seus acidentes e imprevistos, lançando mão do emprego de colagem no melhor estilo de Allan Kaprow: “um artista preocupado por uma arte que surja da vida é um artista que faz e ao mesmo tempo não faz arte” (KAPROW, 2013, p. 101)²⁴⁵. A confusão caótica gerada pelo choque entre as unidades de cena e ruptura, instaurando a simultaneidade como elemento estruturante de atrito e desgaste, cria uma atmosfera comparada por ele a uma “grande feira do povo”:

A simultaneidade das cenas também tem o objetivo de confundir os vários diálogos que seriam ditos com a mesma intensidade e com o mesmo desejo de serem ouvidas pelo público; como uma grande feira do povo em que os comerciantes anunciam aos gritos os seus produtos. Se o diretor de cena julgar uma das cenas ou um trecho de cena de especial importância, esta cena ou este trecho serão repetidos quantas vezes for necessário, em outros momentos da encenação, para que o público possa reter, dentro da confusão caótica, a imagem inicialmente confundida entre as outras cenas simultâneas. Para entender o que um dos atores diz, o público é obrigado a se transportar para o interior da cena e ali permanecer atento. No caso de pretender ouvir o texto de todas as cenas, o público deverá assistir ao show várias vezes, introduzindo-

²⁴⁵ Tradução minha do original: “*un artista preocupado por un arte que surja de la vida es un artista que hace y al mismo tiempo no hace arte*” (KAPROW, 2013, p. 101).

se no interior de cada uma das cenas. (PAULA, 2019, p. 18-19)

A engenhosidade do roteiro surpreende a crítica, tanto que ao fazer um recorte no panorama literário compreendido entre os anos de 1964-1969, Evelina Hoisel, em 1980, no seu pioneiro estudo *Supercaos: os estilhaços da cultura em Panamérica e Nações Unidas*, considerou os dois textos escritos por Agrippino, pela posição periférica que ocupavam, como “bastardos da literatura brasileira” (HOISEL, 1980, p. 13). *As Nações Unidas* é um roteiro-show apocalíptico no qual José Agrippino desenvolve sua obsessão crítica pelo “mitos-ícones difundidos pela indústria cultural a partir dos Estados Unidos” (HOISEL, 1980, p. 20) em fase crescente no Brasil em plena ditadura como sustentação ideológica do lema positivista da ordem e do progresso. O roteiro apropria-se das mitologias cotidianas da indústria cultural em acelerada expansão capitalista, reciclando ícones da História e do cinema *hollywoodiano*, abraçando criticamente a *pop art* e injetando, tanto em *As Nações Unidas* quanto em *PanAmérica*, um viés político terceiro-mundista que, por meio de um processo de saturação e desgaste das imagens, alinhava descontinuamente blocos narrativos impregnados de sonho e delírio, instaurando uma atmosfera *pop* fantástica.

O panorama caótico atravessa avassaladoramente tempos, espaços, histórias, ideologias e uma infinita quantidade de materiais, revelando um mosaico *nonsense* envolvendo personagens como Kennedy, Hitler, Goebbels, Eva Braun, Papai Noel, Karl Marx, Mussolini, Napoleão, Cristo, Pato Donald, Lyndon Johnson, Eisenhower, Vargas, Che Guevara, Papa Paulo VI, Voltaire, Marilyn Monroe e Alexandre, o grande. O tom de escárnio, cinismo e deboche das situações e diálogos assume declaradamente um papel de denúncia do poder e do autoritarismo reinante na época em que o texto foi escrito, compreendendo e embaralhando corrosivamente a história desde a Antiguidade, atravessando as duas Grandes Guerras, a Guerra Fria e os conturbados anos 60. Tal pano de fundo com suas apocalípticas figuras revela uma situação política explosiva, exigindo que Agrippino, tanto em *PanAmérica* quanto em *As Nações Unidas*, desenvolva uma escrita inovadora com recursos de colagem, desgaste, mixagem e sampleamento de discursos que, na leitura de Evelina Hoisel,

Tomam, estrategicamente, para a sua elaboração, resíduos de material mitológico que circula e se impõe através do *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. (HOISEL, 1980, p. 20)

Realizando uma autêntica deglutição antropofágica, José Agrippino de Paula agia diferentemente, à margem do espírito de época, ou seja, diferia da orientação nacional-popular

do pensamento de esquerda alojado nos Centros Populares de Cultura, o que faz com que João Valentino, organizador da edição do texto, ressalte:

Acontecimentos desconexos preenchem o teatro de formas, cores, sons, burburinhos, ações múltiplas e falas simultâneas, distribuídos em cenas autônomas e apresentadas em fluxo hemorrágico. [...] A peça incorpora recursos de meios como jornal, pintura, foto, cartaz, caricatura, cinema, rádio, tevê, quadrinhos e “computador eletrônico”. (ALFREDO, 2019, p. 9)

O iconoclasta roteiro teatral *As Nações Unidas* é uma delirante estrutura de teatro de massas, como sonhava Oswald de Andrade para a apresentação de *O Homem e o Cavalo* (1934)²⁴⁶, peça que esteve nos planos de montagem de Flávio de Carvalho junto ao seu Teatro de Experiência em 1933 e, também, de José Agrippino de Paula, por volta de 1967, ano em que *O Rei da Vela*²⁴⁷ foi encenado por Zé Celso. Além de Oswald de Andrade com seu Teatro antropofágico, composto pelas suas três peças *A Morta*, *O Rei da Vela* e *o Homem e o Cavalo*, vejo proximidades de projetos entre Agrippino e Flávio de Carvalho. Ele é o modernista que mais se aproxima da busca estética de *Rito do Amor Selvagem*, tanto por sua *performance-happening* sobre a psicologia das multidões, denominada *Experiência n°2*²⁴⁸ (realizada sobre uma procissão de *Corpus Christi*, em 1931, quando quase foi linchado) quanto por seu Teatro de Experiência e o *Bailado do deus morto*²⁴⁹, uma performance cultural que dispõe em cena, numa garagem – antecipando em 40 anos a estratégia ocupacional do movimento *punk-rock* –, a “orquestra ritual de grandes atabaques” (SIMAS, 2021, p. 12), numa gira de palmas, lamentos e movimentos com figuras dançantes vestindo máscaras de alumínio numa cerimônia teofágica, experimento que provocou o fechamento pela polícia paulista do seu Teatro da Experiência. Ambos, Oswald e Flávio, são referências possíveis e aproximativas para o projeto artístico de José Agrippino.

O roteiro teatral *As Nações Unidas*, mesclando recursos de ficção científica e histórias em quadrinhos com instruções para montagem que admitiam inserção e exclusão de cenas, além de orientações para rupturas e improvisações, serviu, também, como base para cenas e ideias do filme *Hitler Terceiro Mundo* (1968). Das vinte e quatro cenas e vinte e quatro interrupções que constituem a estrutura dramaturgica original de *As Nações Unidas* (PAULA,

²⁴⁶ *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade, escrita em 1933 e publicada em 1934, é um texto de tese e combate, composto por nove quadros, e que traça um panorama do capitalismo, condenando o fascismo e discutindo o socialismo.

²⁴⁷ O curioso é que aqui e ali contam que *O Rei da vela* figurasse, também, entre os planos de montagens de José Agrippino de Paula, bem antes do Luiz Carlos Maciel ter dado a dica de releitura ao Teatro Oficina.

²⁴⁸ *Experiência n°2*: realizada sobre uma procissão de *Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência*. Flávio de Carvalho. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

²⁴⁹ “A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto”. Flávio de Carvalho. Rio de Janeiro: Difel, 1973.

2019), apenas quatro cenas foram usadas no roteiro de montagem da encenação lendária de *Rito do Amor Selvagem*, que foram somadas aos textos de desgastes e aos textos surgidos dos sonhos relatados e improvisados pelos atores e dançarinos nos laboratórios do Sonda. Sobre esses processos falaremos mais adiante, mas que só se foi possível desenvolver após a decisão de Agrippino e Maria Esther de reunirem gente divertida e diversa que topasse fazer parte de um grupo e juntos seguirem viagem.

5.17 A CENA: VOLTAGEM MÁXIMA

“A vida não tinha divisão, era arte e vida, as duas coisas juntas. Ninguém pode compreender hoje o que foi o *Rito do Amor Selvagem* sem cair dentro dos anos 60”.

(José Roberto Aguillar, 2019)

Em novembro de 1969, o Grupo Sonda, liderado por José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler, impactou o público no Teatro São Pedro, em São Paulo, com a montagem de *Rito do Amor Selvagem*. José Agrippino, Esther e o grupo Sonda mergulharam na experimentação de linguagem, fundindo gêneros, indo fundo na colagem, na superposição e na mixagem. Mixagem, como vimos, foi o termo usado por Agrippino para dar conta do processo de criação com o grupo Sonda, no qual a confluência entre som, palavra, imagem, corpo e objeto formavam um mundo fantástico. Era visível que a sucessão e a superposição de cenas, bem como o volume e a movimentação, pediam um outro espaço que não aquele do Teatro São Pedro. José Agrippino estava consciente das limitações espaciais e lembra:

[...] eu e Maria Esther não tivemos oportunidade de montar um espaço cênico novo para cada montagem. Por razões de produção sempre trabalhamos no palco italiano. No *Rito*, o Teatro São Pedro nos assustou nos primeiros dias de ensaio; uma distância infinita entre os atores e o público como nos grandes teatros de ópera, reduzia a voz, o gesto e o movimento. (PAULA, 1979b)

Por questões de produção e de convites, o casal não conseguiu em nenhuma das três montagens evitar a arquitetura tradicional da configuração do palco italiano, embora a encenação sempre se insurgisse sobre essas limitações, invadindo outras áreas do teatro; as cenas transbordavam do palco para a plateia, do *hall* para os corredores. Apesar de a configuração do palco ser à italiana,

A gente quis fazer o *Rito*, na verdade era feito pra um circo que ia ser no Ibirapuera, as cenas ao mesmo tempo como um circo, aí ia facilitar a comunicação; como no Rio foi num teatro improvisado e o público era... e o público no Rio também é mais quente – entrava mais, entende? [...] no Teatro São Pedro o espetáculo ficou até muito mais bonito até do que no Rio por causa da iluminação, do palco antigo, tal, mas fica mais... é difícil, a gente tem que fazer rampas, daí você tem que descer pelas rampas, como é

que o público vai entrar no espetáculo? (STOCKLER, 1979, p. 21)

Foi nessa onda da livre experimentação, mixada com novas mídias e novos procedimentos, na expansão da experiência sensível passando pelo corpo que José Agrippino de Paula surfou e plasmou sua curtição, ou sua “estética da curtição” como pensou Silviano Santiago sobre o termo, significando “novas regras de apreensão do objeto artístico, [...] inaugura um novo reino de gozo, de deleite, de fruição, de prazer estético” (SANTIAGO, 2019, p. 361). *Rito do Amor Selvagem* tinha como protagonista o ator Stênio Garcia em vigorosa atuação, numa atmosfera de criação coletiva, improvisação, onirismo, experimentalismo, hibridismo e exacerbação sensorial corporal. O corpo cresce, aparece, entra em ebulição, ferve. “O corpo efervescente é um símbolo profundamente político”, conforme escreve a crítica de arte Sally Banes: “Num período em que o corpo se foi tornando cada vez mais livre das restrições sociais em terrenos da cultura americana em geral, como a atividade sexual, a dança social e a moda, os artistas tomaram uma posição de vanguarda em acentuar a primazia da experiência corporal” (BANES, 1999, p. 253).

As artes plásticas, visuais, do movimento, da *performance* e dos *happenings*, nas décadas de 60 e 70, principalmente nos Estados Unidos, elegem o nu, a sensualidade, a anatomia humana, o erótico, o grotesco, a beleza, a carne, o prazer e o corpo festivo como o primado da exaltação libertária. O corpo politiza-se. Este ponto de vista da crítica americana é corroborado por André Masseno quando analisa o romance *PanAmérica*, situando-o no “contexto das corporeidades e(m) devorações” no seu livro *A trama tropical: capítulos da (contra)cultura brasileira*:

O estatuto social do corpo era retomado sob uma dimensão público-política, assim como os debates sobre a sexualidade e a problemática étnica vigente seriam fundamentais para a afirmação de uma fisicalidade “em estado alterado”, fora da perspectiva de normatização e de controle presente na sociedade ocidental. (MASSENO, 2022, p. 211)

Uma historiografia teatral registra que *Rito do Amor Selvagem* é um marco nas rupturas estéticas das linguagens da cena brasileira dos anos 60 e 70. O depoimento de Stênio Garcia, que participou do espetáculo, aponta para as vibrações do êxtase proporcionado pela experiência cênica de *Rito do Amor Selvagem*:

José Agrippino de Paula me levou além do espaço material, transgredir a todas as limitações do corpo. [...]. Encabeçados pelo Zé, os espetáculos baseavam-se nos sonhos contados pelos atores ao autor. Em “*Rito do Amor Selvagem*” as interpretações dinamizavam o espetáculo com movimentos orgânicos através de gestos e palavras. Fazíamos do palco um grande tabuleiro de xadrez. Posso me ver agora com indumentária de época, no papel de um Marlon Brando todo meu, que se expressava através da dança com uma bola gigantesca que quebrava as barreiras do palco e

interagia com o público. Um show de vida plural e multifacetado eram as temporadas dirigidas pelo Zé, e na plateia, cativos, eram os jovens Caetano, Gil... Prova da total liberdade instituída é uma das minhas doces lembranças ao ver a menina Rita Lee subir ao palco e assumir a bateria, que ficava junto a outros instrumentos formando uma banda interativa. Era mais um momento de interpretação e vivência de sonhos exaltados pelo público como parte do mesmo movimento de confraternização, todos ali tinham um propósito: contestar tudo o que impedia a manifestação da liberdade, essa era a postura. (GARCIA, 1988)



Figura 37: A Bola com Stênio Garcia em cima. Foto de ensaio. *Arte em Revista*, nº5, 1981.

Tornou-se emblemática do teatro marginal e desbundado a cena final com Stênio Garcia, em vigorosa atuação, em cima de uma bola transparente de 5 metros celebrando festivamente o jogo entre palco e plateia com a bola sendo jogada de um lado para o outro. E Stênio Garcia lembra que “até sonhava com eles”, com Maria Esther e José Agrippino: “Eu acho que a proposta deles, do Victor Garcia, do Agrippino, deles todos, era não deixar o espectador se acomodar [...]. A gente botava uma bola gigantesca em cena” (GARCIA, 2019). Jorge Bodanzky, companheiro de primeira hora de muitas viagens artísticas, testemunha que “[...] a bola, todo dia tinha que encher, esvaziava, tinha uns furos, remendava furos todo dia, às vezes a bola ficava meio murcha e ele tinha que andar em cima dela, então tinha que ficar bem cheia. Era uma sessão de equilíbrio” (BODANZKY, 2019).

Uma escultura gigante, móvel, uma bola de plástico transparente que virava um brinquedo entre atuantes e participantes, entre palco e plateia. Gerald Thomas diz: “Como eu vi várias vezes eu me lembro daquela bola, um pouco remendada, né? A bola que pode ter os significados que uma bola tem, planeta, a bola mesmo, o universo” (THOMAS, 2019). É preciso levar em consideração que o imaginário da *Pop Art* disseminado pelos Estados Unidos

foi devorado²⁵⁰ por José Agrippino com pulsão crítica oswaldiana²⁵¹, na esteira do que já vinha sendo elaborado desde os anos 60 por Antônio Dias, José Roberto Aguilar, Hélio Oiticica e Lygia Clark, entre outros²⁵². E Agrippino estava ligado na ideia do desproporcional e do monumental introduzida por alguns expoentes da *Arte Pop*. Simon Wilson, quando fala da arte de Claes Oldenburg, afirma que o artista ressalta a busca de uma universalidade dos objetos de rua, as cores e vibrações do cotidiano, as coisas da vida ordinária – do “específico e do familiar na vida diária, ele tem tentado fazer esculturas que representem tudo: esculturas que sejam corporizações e metáforas da totalidade da vida” (WILSON, 1975, p. 22) –, e cita o manifesto escrito por Claes em 1961:

[...] quero uma arte política-erótica-mística, que faça mais que sentar a bunda num museu. Quero uma arte que cresça sem saber se é arte mesmo, uma arte que tenha a oportunidade de partir do zero. Quero uma arte que se misture com a merda cotidiana e que saia, apesar disso, na primeira linha. Quero uma arte que imite o humano, que seja cômica, se necessário, ou violenta, ou o que seja necessário. Quero uma arte que copie as suas formas das linhas da própria vida, que torça e estenda e acumule e cuspa e jorre, e que seja pesada e vulgar e doce e estúpida como a própria vida. (OLDENBURG, 1975, p. 23)

Em *Rito do Amor Selvagem*, a bola descomunal é tomada como uma metáfora comum de um mundo que precisa ser chacoalhado por uma multidão de mãos. Como “As moles e bojudas esculturas de Claes Oldenburg”, a bola louca de *Rito do Amor Selvagem* era enorme, erótica, mística, saltitante e que vista “na contraluz, as pessoas ficavam deformadas, grandes, e se mexendo. O Stênio ficava galopando em cima dela, o pessoal segurando a bola e no final jogavam para o público, e todo mundo pegava a bola” (BODANZKY, 2019). E o próprio Stênio Garcia relembra: “eu subia na bola, e jogava, ia até o público, em cima daquela bola, o público me empurra de volta para o palco novamente. Até que um dia essa bola rasgou e eu fui parar lá dentro, aí eu passei a fazer a representação dentro da bola” (GARCIA, 2019). A bola era uma matéria mole, um dispositivo cênico feito de material plástico derretido, decomposto, feito de refugo, macia, erótica e maleável como os objetos coloridos de Claes Oldenburg, artista

²⁵⁰ “O movimento antropofágico brasileiro tinha como objetivo assimilar outras culturas, partindo também da ideia de um país miscigenado, que possui várias culturas em sua formação. Com isso, a ideia era absorver ou ‘devorar’ técnicas de outras culturas, reelaborando-as e convertendo-as em símbolo nacional”. <https://querobolsa.com.br>

²⁵¹ “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. Ver “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade. Edição fac-símile da *Revista de Antropofagia*, ano 1, número 1, maio de 1928. *Caixa Modernista*. Edusp/Editora UFMG, 2003.

²⁵² A partir das exposições “Opinião 65”, “Opinião 66” e “Nova Objetividade” em 67, com o surgimento do movimento conhecido como “Nova Figuração” esse legado, conforme analisa Ligia Canonga, alargou os procedimentos artísticos e proporcionou novos suportes e atitudes: “No entanto, e também no início da década de 1960, Hélio Oiticica já aparecia com obras desconcertantes para o cenário do Construtivismo, irrompendo com projetos ambientais, *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés*, trabalhos que, vistos na perspectiva atual, parecem muito mais arrojados e produtivos historicamente do que qualquer obra da Nova Figuração. O mesmo pode-se dizer das experiências escultóricas de Lygia Clark, com os *Bichos*, *Obras moles* e *Trepantes*” (CANONGA, 2005, p. 51).

corrosivo que com seu gesto diluidor faz com que a modernidade e o contemporâneo virem sucata, ruínas do mundo derretido da sociedade consumista. Outro aspecto que remete às esculturas maleáveis de Oldenburg é a escala monumental dos objetos e a possibilidade de se metamorfosarem a partir da manipulação do público:

[...] uma escultura mole de Oldenburg nunca se apresenta igual nas sucessivas instalações; e, enquanto permanece instalada, a ação da gravidade produz nela modificações graduais: Oldenburg utiliza uma força natural como parte do processo escultórico. (WILSON, 1975, p. 22)

Ou seja, Claes talvez seja o artista mais surpreendente da *Pop Art* e o mais próximo do universo mágico de José Agrippino, pois ele abre uma fresta para a *Arte Pop* psicodélica. A psicodelia e o *happening* são agenciamentos que possibilitam a singularidade da experiência pulsante e inventiva de José Agrippino de Paula no território híbrido e expandido da cena e da escrita nos anos 60/70. Sobre esse aspecto, volto ao depoimento de Hermano Penna, quando observa que “ele era um artista que teve mais consciência da importância da *Pop Art* no Brasil e dessa mistura de signos, da cultura de massa, que ele fazia, da literatura, dos heróis dos quadrinhos, do cinema que começava, que aparecia, que surgia” (PENNA, 2019).

O ator Stênio Garcia estava à vontade para reconhecer o experimentalismo de *Rito do Amor Selvagem*, no qual espaço, objetos, sonoridades, luz, figurino, corpo e outros elementos do espetáculo formavam uma textura de tensões. Ator bem-preparado, atuando paralelamente em teatro e TV, vinha de um sucesso no ano anterior por ter participado da montagem de *Cemitério de Automóveis* (1968)²⁵³, reunião de quatro textos²⁵⁴ curtos de Fernando Arrabal, sob a direção de Victor Garcia, que marcou época com sua encenação, ao adaptar para a montagem uma garagem na Rua 13 de maio, em São Paulo. E Stênio Garcia em entrevista de 1993 lembra:

O *Cemitério de Automóveis* me deixou disponível, a experimentar, a busca. [...] depois de todo o processo de trabalhar com o Antunes eu estava com isso altamente desenvolvido. Eu era uma cavidade, era um pulmão querendo respirar tudo; e a Maria Esther e o Agrippino representavam naquele momento a coisa mais nova como preocupação, [...] tanto é que fui junto com a Maria Esther e o Agrippino, talvez um elemento de liderança do grupo, de propor, de buscar, de aventurar... mas é um elenco muito assim... disponível, mais disponível do que de repente se eu fosse trabalhar no Arena, no Zé Celso. (GARCIA, 1993, p. 21)

Misturando linguagens e procedimentos multimídia que eram até então uma

²⁵³ Estreou em setembro de 1968, no Teatro 13 de maio, São Paulo. Com adaptação, direção, figurino e cenografia de Victor Garcia. Elenco: Assunta Perez, Ruth Escobar, Carlos Augusto Strazzer, Flávio Porto, Stênio Garcia, Íris Bruzzi, Jonas Mello, Margot Baiard e outros (Enciclopédia Itaú Cultural, 2022).

²⁵⁴ “Oração”, “Cemitério de Automóveis”, “Os dois carrascos” e “A primeira comunhão”. Fernando Arrabal foi um dos criadores do “Teatro Pânico”, importante movimento da década de 1960.

novidade no Brasil, conforme José Agrippino diz: “tudo entrava: dança, teatro, circo. É uma coisa experimental, mas que teve bom resultado” (PAULA, 2008, p. 204). O público, enquanto coletividade e comunidade, vira o alvo da encenação provocadora; busca-se impactar aquele bloco de olhares diante da representação cênica; o palco deseja a participação, o envolvimento da plateia.

José Agrippino e Maria Esther estavam conectados com a ideia de um teatro abrangente, híbrido, expandido, com alargada totalidade simbólica. Um teatro “total” talvez influenciado pela ideia de “obra de arte do futuro” de Richard Wagner (2003) que reverberava na cena mundial dos anos 60 e depois, aprofundada com a proliferação de diversas experiências encetadas por diretores modernos e contemporâneos. Mas eles tinham uma ideia diferente do significado de totalidade na cena, fora da coesão racional, perfeita e dura de Wagner, pois ansiavam por uma totalidade fragmentária que, ao invés de somar, multiplicava. Trabalhavam no seu tempo com uma nova sensibilidade, numa respiração artística por algo abrangente, uma totalidade desbundante, que entendemos que possam corresponder às ideias de multiplicidade e inacabamento deleuziano. Era a atmosfera do momento, do “instante-já”, do “agora-agora”, do espírito de uma época de urgência, que é bem colocado por Paulo Leminski acerca das “vanguardas explícitas”: “vivemos numa época total. Não tem mais essa de passado, presente e futuro. Artisticamente, vivemos a contemporaneidade absoluta” (LEMINSKI, 1999, p. 25).

Rito do Amor Selvagem procurava ampliar os recursos da maquinaria do palco. Com um maquinário engenhoso, que fazia entrar em cena uma mão gigante que descia do alto, bonecos, uma gruta – a boca enorme do presidente Kennedy morto, da qual saltavam braços, pernas, pés, cabeças, bandeiras, facas, revólveres –, um bispo com cabeça de porco e que é carregado nos ombros pela multidão, alto-falantes, telões para projeções. Uma engenharia de luz, mecânica e som que se expandia em atrações com os movimentos de grandes objetos e volume de massas humanas em deslocamento contínuo. Conforme observa a crítica Aracy Amaral:

E no desenvolvimento de seu trabalho Maria Esther Stockler e José Agrippino de Paula têm nos proporcionado pontos altos em beleza e criatividade – como por exemplo na cena orientalizante, com projeções de imagens de ciências naturais, apresentado em 1968, no primeiro festival de dança. Daí porque, para quem acompanha o seu trabalho, este espetáculo não deixa de ser um desdobramento do anterior, com a soma das experiências oriundas do espetáculo levado no Rio em agosto último com os Mutantes. Embora no Rio o conjunto musical tivesse a possibilidade de oferecer uma linha mestra cinético-auditiva de que se ressentia o atual cartaz do Teatro Brasileiro de Comédia. (AMARAL, 1969, p. 10)

Basta ver o roteiro de cenas do espetáculo, que Agrippino denomina “organograma do *Rito do Amor Selvagem*”, ou seja, uma estruturação formal do que deve acontecer ao longo

da apresentação, incluindo as improvisações e os acidentes de percurso:

ABERTURA – No hall do teatro: iniciação e convite ao público. Solo de dança, queda das caixas e enfermeiro arrastando cadáveres. **CENA 1** – Simultaneidade: peças de xadrez, marionetes, Marlon Brando e produtor; **CENA 2** – Discurso de Mussolini. Ruído e perturbação ao discurso: povo e dançarinos na plateia; **CENA 3** – Super Herói. Objeto cênico: bonecas. Conflito: Super Herói contra cientista louco, Super Herói contra totem. Corredor do público. Objeto cênico: latas de óleo e travessieiros de plástico; **CENA 4** – Conselho de segurança da ONU. Interrupções. Luta de roupas, festa, depressão, proteção maternal, discussão, expulsão do representante ocidental, pano, macacos, bolinação, oficial SS, fuzilamento, milagre e aparecimento do monstro-Deus; **CENA 5** – Simultaneidade: Chancelaria III Reich e Bacanal. Interrupções: olfatear, relinchar, rebanho de carneiros e árvore-vento. Retornar chancelaria III Reich: casamento de Hitler-Eva Braun. Interrupções: Strip-tease, Hitler, Pietá, testamento de Hitler, carregar a cruz e procissão; **CENA 6** – Homem-gravador: anti-clímax, cena da bola; **CENA 7** – Relações homem-mundo, coletividade. Objeto cênico fundamental: bola de plástico; **FINAL** – Participação do público. Bola de plástico na plateia. (PAULA, 1969, p. 14-15)

O arranjo aberto do roteiro é um guia para o espetáculo. Em torno do núcleo central de cada cena era possível sempre agregar mais elementos. Havia uma busca pela depuração “alquímica”: quando se atingia um ponto satisfatório, fixava-se e abria-se para novas perspectivas. Uma incansável busca entre desvios, devaneios e deambulações, como diz Artaud (1984, p. 66): “Todos os verdadeiros alquimistas sabem que o símbolo alquímico é uma miragem assim como o teatro é uma miragem”. A confluência entre som, palavra, imagem, corpo e objeto formava um mundo estranho, fantástico. A fusão em alta temperatura dos elementos específicos de cada linguagem ia além de uma colagem, atravessando os momentos de caos e dissolução até alcançar um novo elemento, o ouro, ou seja, a cena transmutada. Mais uma vez recorremos a Artaud que no texto *O teatro alquímico* diz:

Entre a essência do princípio do teatro e a do princípio da alquimia existe uma misteriosa identidade. É que o teatro, assim como a alquimia, quando considerado em seu princípio e subterraneamente, está vinculado a um certo número de bases, que são as mesmas para todas as artes e que visam, no domínio espiritual e imaginário, uma eficácia análoga àquela que, no domínio físico, realmente permite a obtenção do ouro. (ARTAUD, 1984, p. 65)

Neste sentido, cabe dizer que o entrosamento entre dramaturgia, coreografia, iluminação, objetos de cena e direção era um ponto alto da encenação. O ato de conversão de um elemento em outro, a mistura que contrai, expande e faz surgir o novo, é o que Agrippino denomina como mixagem, noção que associamos com a alquimia²⁵⁵ e que abordamos na parte

²⁵⁵ “A hipótese alquímica é outra, é estranha. Nela a mudança e a transformação fazem parte das coisas, são as próprias coisas, o ser é sempre sendo, de maneira que não se pode isolar um ponto inicial ou se falar em pureza, visto que tudo está mesclado, tudo está em tudo, tudo co-labora com tudo. [...] tudo *ex-iste*, como que levitando dentro das águas infinitas do sendo, sem começo nem fim e principalmente sem identidade e sem pureza, pois há somente mescla” (MATOS, 2023, p. 97-98).

1 deste capítulo quando falamos dos vocabulários criados e usados operacionalmente por ele. Para perceber o que poderia ser toda essa operação de mixagem, temos que pensar numa dramaturgia como um processo de manipulação dos vários elementos de linguagens envolvidas, como faixas de sons, diálogos, ruídos e música, aceitando inclusões e exclusões ao acaso, como diz Agrippino: “como outros grupos de vanguarda, já não trabalhamos apoiados no texto, mas o texto é um dos elementos de envolvimento e significação, nem sempre o mais valorizado”²⁵⁶. Trata-se de uma dramaturgia potente, física e corporal gestada no processo de três meses de laboratório do grupo Sonda.

A cena comporta a execução de movimentos desenhados, coreografados, mas é flexível o suficiente para absorver detalhes improvisados, acidentes, formando “uma estrutura orgânica”, um “objeto coletivo” que “surgiu organicamente vivo, fragmentário, ambíguo, perecível, acidental, imperfeito, arbitrário, livre e fundamentado no poder de impacto dos acontecimentos inesperados que surgiam a cada instante” (PAULA, 1969, p. 14). Conforme destaca Julia Corrêa na sua tese quando conta como Carlos Eugênio, ator do Sonda desde o início, descreve uma das cenas, especificamente a CENA 4:

[...] uma reunião da ONU em uma grande mesa, que permitia visão das pernas por debaixo, e faziam uma dança erótica, de pernas se cruzando, enquanto sobre a mesa falavam de questões políticas e, com ar pomposo, discutiam o destino das nações, sendo que os representantes de diversas etnias e interesses vivem uma versão moderna das bacantes, jornalistas seduzindo embaixadores, orientais insinuando-se com enviados do Vaticano, africanos devastando protocolos. (EUGÊNIO, 2015, p. 40-41)

Há uma complexidade de relacionamentos operados entre elementos diversos dentro do espetáculo criado por José Agrippino, Maria Esther e o Grupo Sonda. Como exemplo dessa complexidade, há o jogo de simultaneidade de ações circenses, introdução de máquinas e objetos, cenas coreografadas com figurinos inusitados, truques e virtuosismos. Consideremos o que nos diz Maria Esther em sua entrevista à Maria Thaís:

[...] eram cenas simultâneas, [...] tinha um tabuleiro, tinha atrás do tabuleiro que não se via uma cama elástica com um cara que é o especialista em saltos de cama elástica, vestido de turco como se fosse um figurante de filme, dando pulos, então tinha a dança aqui, com esta cena atrás da cena, e tinha ao lado uma das cenas do Stênio de Marlon Brando, Stênio sendo maquiado pela Doroty Laine, que fazia a maquiadora, para entrar no filme “O Selvagem” com a motocicleta”, com aqueles blusões de couro; [...] aí ele pega a moto e dá a volta por trás do palco e larga a moto e entra na cama elástica atrás e dá o salto, durante os ensaios ele aprendeu a dar uns saltos com um especialista, e os dois ficam fazendo aquilo e aí ele sai, vira Marlon Brando [...]. (STOCKLER, 1993)

As cenas simultâneas e contínuas funcionam como átomos em colisão que

²⁵⁶ Texto do programa do espetáculo, 1969.

dificultam a fruição linear e convencional pelo espectador em busca de respostas ou mensagens, mas que atraem a curiosidade imaginativa e convidam o público para uma festa dos sentidos. O texto dito pelos atores torna-se inaudível, dificultando, propositalmente, a compreensão do que está sendo falado em cena. Os blocos de cenas se formam e se deformam – o fluxo do jogo faz com que as cenas se interpenetrem, interfiram umas nas outras, improvisem novas situações, se transformem e se separem ininterruptamente – ao sabor da invasão do espaço do jogo teatral por cenas de ruptura, inseridas no jogo num dado momento da ação e que imprimem uma tensão, a partir do uso da linguagem da improvisação, provocando a proliferação de multiplicidades de imagens.

Claro que toda essa descontinuidade narrativa e simultaneidade de imagens e sons, revelando “um saudável desprezo pelos códigos de inteligibilidade da arte” (ERBER, 2016, p. 43), se deve ao gesto inaugural de Marcel Duchamp que irreverentemente impactou o mundo oficial da arte com o célebre *ready-made A fonte*, que põe em causa a ideia de arte, provocando o surgimento do minimalismo, das ações múltiplas de experiências operadas pela arte conceitual e, sobretudo, pela irreverência mundana e colorida da *Arte pop*. O músico e escritor Rogério Skylab percebe essa primazia do espaço na produção do artista: “Em Agrippino, desaparece a noção de tempo. Estamos no coração do espaço” (SKYLAB, 2014). Estamos diante de “uma espécie de lugar único”, “sem divisões nem barreiras”. Embora a arquitetura do teatro seja tradicional, palco italiano, os artistas convocam o tempo todo os espectadores, instigando-os a saírem da passividade física e por meio da interatividade instaurando uma desordem comunicativa direta entre palco e plateia, conforme lembra Maria Esther Stockler:

[...] quando os carneirinhos cheiravam o público assim, não era uma coisa... quer dizer, as pessoas fazendo de carneirinho não tinha nada de agressivo. Ou como por exemplo, tinha uma cena nas *Nações Unidas* que não era necessariamente participação. Uma senhora no Rio entrou com um saco de tangerinas, entrou na cena das *Nações Unidas*, ofereceu tangerina – pra cada ator. Mas isso era que ela achava que tinha que participar. Ela já tinha assistido e ela foi procurar as tangerinas, foi uma coisa... porque ela achou que tinha que participar de alguma maneira, então a maneira que ela achou é essa. Mas não tinha muita coisa de agredir o público não. [...] E, depois no final havia a participação de um jogo com a bola... com o cenário que era uma bola de plástico grande que era atirada na plateia toda e havia um jogo com o público. E, ao contrário, era lúdico, era brincadeira, era alegria, não tinha... agressão. (STOCKLER, 1979, p. 23)

Era uma proposta de “teatro de ação”, com participação do público, sem extrapolar para a agressividade. É possível perceber as ideias artaudianas no teatro de Agrippino, ideias contidas no primeiro manifesto de *O teatro da crueldade*, no qual Artaud diz que “há uma ideia de espetáculo integral que devemos fazer renascer. O problema é fazer o espaço falar, alimentá-lo e mobiliá-lo; como minas introduzidas numa muralha de rochas planas que de repente

fizessem nascer gêiseres e buquês” (ARTAUD, 1984, p. 125). Agrippino, em sintonia fina com Artaud, está em “busca de um teatro multissensorial e fragmentado, fundamentado na noção de simultaneidade e na expressão da obra, não em seu significado” (ALMEIDA JUNIOR, 2016, p. 109).

Conforme diz Rogério Skylab, analisando *PanAmérica*, “tudo é só presente. Desaparece, inclusive, a noção de identidade, que de uma certa forma ainda está presente no tropicalismo” (SKYLAB, 2014). Rogério Skylab contribui e corrobora aqui com a ideia, de minha preferência, que é a de desengatar Agrippino do bonde dos baianos. Percebemos no conjunto de intervenções artísticas desse autor ao longo de uma trajetória de inserção nos circuitos de arte entre 1965-72, no arcabouço conceitual dos seus espetáculos – principalmente no projeto de montagem de *Rito do Amor Selvagem* –, ecos da antropofagia, do existencialismo, da *Art Pop*, do surrealismo e do dadaísmo. A tecnologia, o artesanato e a precariedade convivem na harmonia dos atritos. A festa e o ritual fazem parte do centro gravitacional da teatralidade de Zé Agrippino.

5.18 A CRÍTICA E A REPERCUSSÃO

Rito do Amor Selvagem era uma mistura de teatro, dança, circo, cinema, música e carnaval apresentada num vertiginoso fluxo de luzes e cores. Mantinha a marca característica do grupo Sonda que, misturando ingredientes como improvisação, ritual, profusão de cenas curtas apresentadas em simultaneidade, instalando uma atmosfera de sonho, alucinava o público e inquietava a crítica que, desconfiada, como a de Anatol Rosenfeld, dizia: “No esvaziamento, na desarticulação e mesmo na caricatura do verbo acentuam-se certas tendências irracionalistas do momento, as quais estouram no “*Rito Selvagem*”, cena dionisíaca de excepcional força... coreográfica” (ROSENFELD, 1969, p. 10). Os elementos e/ou tendências do espetáculo que o crítico sugere que sejam uma coisa momentânea, algo como uma moda irracionalista, na verdade são as linhas de força atritadas pela busca de uma distinção entre o que seria ainda o moderno e o que já surgia como o contemporâneo. Conforme observa Arthur Danto:

O contemporâneo deixou de ser moderno a não ser no sentido do “mais recente”, e o moderno passou a parecer cada vez mais um estilo que floresceu de aproximadamente 1880 até algum momento da década de 1960. Acho que se poderia mesmo dizer que alguma arte moderna continuava a ser produzida depois disso – uma arte que permanecia sob os imperativos estilísticos do modernismo – mas aquela arte não seria realmente contemporânea, exceto, novamente, no sentido estritamente temporal do termo. Pois quando o perfil estilístico da arte moderna se revelou, ele o fazia porque a própria arte contemporânea revelava um perfil muito diferente da arte moderna. (DANTO, 2006, p. 13)

A desconfiança ideológica²⁵⁷ do crítico impede a percepção do agenciamento de choques entre cenas previamente estruturadas e cenas improvisadas, aproveitando o acaso e o erro, investindo no lúdico e na festa. Um espetáculo dos excessos, deslocando-se entre o *happening*, a performance, a arte do objeto, o teatro de formas animadas e pela permanente explosão do espaço. Percebe-se um fascínio no casal de artistas, Agrippino e Stockler, o gosto pelo arranjo de fragmentos e pela ocupação festiva do espaço cênico. Há, sim, ecos de Erwin Piscator (1893-1966) tanto no que diz respeito ao uso de cenas simultâneas “Em muitos lugares do teatro, simultaneamente, arranjaram-se cenas, antes mesmos de lhes estar determinado o texto” (PISCATOR, 1968, p.80), quanto pelo uso de projeções cinematográficas, pois “pela primeira vez, a fita de cinema se ligaria organicamente aos fatos desenrolados no palco. [...] distribuí o filme por toda a peça, e onde ele não cabia, vali-me de projeções” (PISCATOR, 1968, p. 81). Agrippino deve também a Meyerhold (1874-1940), de quem provavelmente apanhou as ideias do uso de dispositivos móveis utilizados nos seus espetáculos, recursos meyerholdianos conforme descreve Picon-Vallin: “tonéis, tábuas, cordas, letreiros, bambus, tapetes, [...] quebrar a cena, [...] cubos, elevações, declives, biombos, escadas que levem à plateia” (PICON-VALLIN, 2013, p. 97). E, claro, Adolphe Appia, “que sonhou com a ‘catedral do futuro’ na qual as fronteiras palco/plateia se apagariam para dar lugar a um conagraçamento mais ritualístico-festivo do que espetacular” (GADELHA, 2013, p. 225).

A percepção, pela crítica, da modernidade surpreendente do espetáculo fica visível pelo comentário do crítico:

No “Rito” este princípio moderno se manifesta não só na agregação às vezes simultânea de faixas díspares e mesmo conflitantes (diálogo, coreografia, música, acrobacia, ginástica, mímica, pantomima, gravações, ruídos mecânicos-eletrônicos e vocais, iluminação agressiva e ofuscante, objetos característicos das artes plásticas atuais). (ROSENFELD, 1969, p. 9)

O crítico percebe a liberdade e o acaso nos planos da direção do espetáculo e procura contemporizar. “Neste sentido se trata de uma obra extremamente ‘aberta’. Abertura desde logo inserida no projeto, já que de uma série numerosa de cenas ou planos esquematizados pelo autor só um número pequeno foi escolhido” (ROSENFELD, 1969, p. 9). De fato, o *Rito do Amor Selvagem*, enquanto experiência experimental e radical de instalação de simultaneidades no palco, não se oferece para o público como algo possível de ser capturado no seu todo ou como uma totalidade homogênea, coesa, pronta para o consumo imediato da

²⁵⁷ “[...] ideologias são sistemas de crenças e atitudes orientados para a prática e ligados a grupos sociais [...]. Os grupos sociais carregam consigo sistemas de maneiras de ver, frequentemente mais implícitos do que explícitos, sistemas que limitam os horizontes conceituais e que influenciam não apenas as respostas que os homens encontram mas até mesmo as próprias perguntas que tendem a fazer” (CRESPIGNY, 1999, p. 5-6).

compreensão.

A cena é um calidoscópio a ser desvendado pelo olhar e pelos demais sentidos do espectador que na dinâmica pessoal de fruição do espetáculo precisa agir sobre ela, aproximando-se, selecionando e editando o que lhe interessa e o que lhe parece possível capturar. Mais do que estar agindo dentro parâmetros estilísticos estabelecidos pela modernidade, o espetáculo estiliza as ideias de estilo e de período em consonância com a ideia de instantaneidade daquilo é contemporâneo. Como observa Arthur Danto, “[...] da mesma forma que o ‘moderno’ veio a denotar um estilo e mesmo um período, e não apenas arte recente, ‘contemporâneo’ passou a designar algo mais do que simplesmente a arte do momento presente” (DANTO, 2006, p. 12).

Como o crítico Anatol Rosenfeld aponta, *Rito do Amor Selvagem* é uma obra “extremamente” aberta; não sei se ele está desapontado ou é um apenas um sutil comentário irônico, a julgar pelo esculacho e deboche mostrados no artigo sobre o “irracionalismo epidêmico” quando diz que este termo teria sido difundido por Judith Malina e Julian Becker (ROSENFELD, 1993, p. 209). Mas se a alusão à “obra aberta” feita pelo crítico brasileiro deve ser creditada a Umberto Eco, cabe lembrar que o crítico italiano também alerta para o fenômeno da “obra em movimento”, pois no campo das poéticas sempre nos deparamos com problemas novos: “[...] induzindo-nos a reconhecer, no âmbito ‘das obras abertas’, uma categoria mais restrita de obras que, por sua capacidade de assumir diversas estruturas imprevistas, fisicamente irrealizadas, poderíamos definir como ‘obras em movimento’” (ECO, 1991, p. 50-51).

Como todo crítico faz, Anatol Rosenfeld viu o espetáculo *Rito do Amor Selvagem* e também leu o programa, e escreveu a sua resenha crítica com um pouco de perplexidade, equilibrando-se entre o conforto do estabelecido e o desconforto do novo:

Pelo exposto se verifica que é extremamente difícil criticar este objeto coletivo, para usar a expressão de José Agrippino. Em experimento tão novo, que faz a mixagem de tantos gêneros e arte diversos, não há, critérios para criticar, nem sequer o da unidade, visto esta não fazer parte das intenções inerentes à obra. Ademais, pode-se criticar um espetáculo, objeto em face do qual se situa como sujeito, o crítico. Entretanto, evitamos cuidadosamente este termo porque ao menos em algumas partes o “Rito”, visa uma participação outra que a admitida pela estética tradicional do espetáculo (que pressupõe a participação imaginária, e, ao mesmo tempo, certa distância em face do objeto estético). O “Rito”, em vários momentos, bem ao contrário, tenta precisamente anular a relação sujeito/objeto, público/espetáculo. Diante disso, o crítico, vê-se num dilema: ou entrou na coisa, e nesse caso não pode criticar por lhe faltar a distância crítica (ninguém pensaria em criticar um ritual ou happening) ou não entrou, também neste caso não pode criticar, por não ter participado no nível das intenções mais profundas do experimento. Talvez caiba, em face de uma realização experimental, o termo interessante, no caso, aliás, extremamente interessante. Tomamos a palavra no seu sentido latino: interesse, estar com estar entre. Ter estado com ou mesmo entre o grupo SONDA foi uma experiência extremamente interessante. Também a crítica ante obra tão aberta, deve manter-se aberta. (ROSENFELD, 1969, p. 10)

De fato, “sendo uma estrutura orgânica e um produto interior ao trabalho de laboratório do SONDA, o resultado não pode e não deve estar, baseado na unidade clássica. [...] A unidade clássica mais criada pelos críticos do que pelos clássicos só poderia ser algo pobre e monótono” (PAULA, 1981, p. 96). Então, deve ter sido muito difícil mesmo para o crítico acompanhar o esfuziante acontecimento que foi *Rito do Amor Selvagem*, ou melhor, o “objeto coletivo” conforme denominado pelo diretor, já que José Agrippino de Paula estava envolvido com a estratégia de arranjar em cena a multiplicidade e a simultaneidade e não, necessariamente, alguma unidade de tempo, espaço, ação ou de comunicação. Tendo o crítico lido ou não o programa da peça, lá estava o propósito da encenação mais do que explicitado por Agrippino. No programa da peça, embora assinado como se fosse um manifesto do grupo Sonda, é Agrippino quem fala sobre o processo de criação coletiva, a improvisação e a mixagem na montagem de *Rito do Amor Selvagem*:

A este objeto produzido coletivamente e liberado pela direção-autor-coreógrafo são acrescentados os acidentes que nascem do uso dos elementos da cena e do próprio sistema laboratório, ator e dançarino. O objeto coletivo nasce livremente e contém em si todas as manifestações coletivas que historicamente estão integradas em nós: o show, a dança, o teatro, o circo, o happenings, o cinema, os rituais, nas suas formas mais arcaicas, primitivas e contemporâneas. (PAULA, 1981, p. 97)

Como disse Paulo Leminski: “difícil descobrir o novo nas coisas recentes” (LEMINSKI, 1999, p. 10). A crítica foi publicada na revista de teatro *Palco + Plateia*²⁵⁸, que lançava o seu nº1. Para além de toda idiossincrasia da crítica, vale a pena ver o quadro demonstrativo do *ranking* dos espetáculos em cartaz na época, 1969/1970. O quadro revela por si só, se o leitor se der ao trabalho de cruzar as notas por crítico, o quanto é variável e subjetivo o somatório de avaliações para se atingir o cômputo geral classificatório.

²⁵⁸ Além de críticas, artigos, colunas, fotos e cotação dos principais espetáculos do ano de 1969. *Rito do Amor Selvagem* é criticado por Anatol Rosenfeld e Aracy Amaral. A revista ainda apresenta os artigos de José Agrippino de Paula, Timochenco Wehbey (*Teatro e sociedade*), Simão Jardimovsky (*Planchon e o Bread and Puppet*) e Berta Zemel (*Os jardins das delícias*). João Apolinário, Jefferson Del Rios e J. Arantes, cada um com seu estilo, fazem a crítica de “Beijo no Asfalto”, de Nelson Rodrigues, montagem do Teatro Oficina, dirigida por Antônio Pedro, enquanto José Celso estava de férias na Europa. *O Balcão*, de Jean Genet, célebre montagem de Victor Garcia, com produção heroica de Ruth Escobar, recebe as críticas, também, de João Apolinário e Jefferson Del Rios. Complementando a edição da revista: uma cotação de 13 espetáculos em cartaz; uma coluna jurídica assinada por Sergio Lemmer sobre “o artista e a lei”; fotos de *Pena que ela seja uma p...* anunciando o próximo espetáculo a ser debatido no número seguinte.

COTAÇÃO TEATRAL

	SABATO MAGALDI	ANATOL ROSENFELD	SIMÃO JARDANOVSKY	JEFFERSON DEL RIOS	JOÃO APOLINÁRIO	J. ARANTES	IVO ZAMINI	PAULO LARA	ALÍPIO ROCHA	REGINA HELENA	MÉDIA	CLASSIFICAÇÃO
O BALCÃO	10	9	9	10	9	10	10	9	10	8	9,4	1º
O RITO...	6	7	7	8	10	9	6	8	7		7,6	2º
NAVALHA NA CARNE	9		7		10	5	6	7	8	8	7,5	3º
HAMLET	8	8	6	8	7	8	8	5	8	8	7,4	4º
"HAIR"	5	6	7	6	9	2	7		4	10	6,2	5º
A FLOR DA PELE	7	7	4	7	1	6	5	7	6	7	5,7	6º
O BEIJO NO ASFALTO	8	8	4	5	8	6		4	6	1	5,5	7º
OS MISTÉRIOS DO AMOR	5		2	5	7	7		6	6		5,4	8º
INTRIGA E AMOR	4	4	3	4		4		6	6	5	4,5	9º
PLUG	5	6	3			7	4		5	1	4,4	10º
LA CELESTINA	4	4	2	5	1		5	4	4	6	3,8	11º
AS MÃOS DE EURIDICE	3										3,0	12º
A GATA TARRADA	1				0			0	0		0,2	13º

Figura 38: Ranking/cotação dos espetáculos em cartaz em São Paulo, 1969.

A cotação feita por 10 críticos atuantes em São Paulo, entre eles Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld e Jefferson Del Rios, classifica *O Balcão* em 1º lugar e *Rito do Amor Selvagem* em 2º lugar, numa lista que contém 13 espetáculos, entre os quais *Navalha na Carne*, *Hamlet*, *Hair*, *À Flor da Pele*, *o Beijo no Asfalto* e *La Celestina*. Outra curiosidade é que José Agrippino de Paula aparece assinando a dramaturgia de um espetáculo, bastante autoral e diferencial, com propostas inovadoras no âmbito dos cânones narrativos, encabeçando um quadro privilegiado em que aparecem autores do porte de Jean Genet, Plínio Marcos, Shakespeare, Consuelo de Castro, Nelson Rodrigues, Fernando de Rojas, entre outros.

O crítico Anatol Rosenfeld era bastante atuante e publicou na imprensa de 1964 a 1973 uma série de reflexões sobre importantes experiências cênicas realizadas no Brasil, mais especificamente em São Paulo, reunidas postumamente e editadas pela Editora Perspectiva sob o sugestivo título *Prismas do Teatro*²⁵⁹, em 1983. Pelos nomes e temas elencados no livro de Anatol Rosenfeld, percebe-se qual era a atmosfera artística panorâmica e competitiva da qual fazia parte José Agrippino de Paula. Classificado por Anatol Rosenfeld como “polêmico, radical e quase incompreensível” e que primava por uma certa incomunicabilidade, seguiremos uma pista para perceber o limite entre o lugar da crítica assumido por Anatol Rosenfeld e o lugar de um artista da estirpe de Agrippino.

A pista pode ser desentranhada da seguinte insinuação feita por ele em um dos textos do livro acima citado, no qual resenha o “ano teatral de 1970”: “A comunicação é de fato um problema, sobretudo desde as criações de Ionesco e desde a criação das faculdades de comunicação” (ROSELFELD, 1983, p. 181). Ora, o crítico estaria por acaso sugerindo que a comunicação é uma fórmula composta por intenções claras, homogêneas e que necessariamente mira o compreensível? Neste sentido, preferimos considerar que “para haver comunicação, é preciso haver diferenças” (PIGNATARI, 2004, p. 12) conforme diz Décio Pignatari em *Contracomunicação*, que arrematando diz: “As diferenças são o incomunicável, diversos graus. Há graus de incomunicação, assim como há graus de comunicação [...]. Sem o incomunicável, não há comunicação” (PIGNATARI, 2004, p. 12-13). Mas voltemos ao que fala o crítico Anatol Rosenfeld no mesmo livro citado acima, mas em outro texto – *Osman Lins e o teatro atual* –, em que diz “[...] o interessante experimento de Agrippino de Paula, em *Rito do Amor Selvagem*, em que a ‘unidade estrutural personalidade-objeto’ é fortemente acentuada, num contexto, porém, que dificilmente pode ser chamado de teatro” (ROSELFELD, 1993, p. 195-196). Vale a pena lembrar a crítica oficial de *Rito do Amor Selvagem* feita pelo ilustre crítico Anatol Rosenfeld:

[...] resulta numa realização que [...] não pode ser classificada segundo nenhum dos gêneros ou artes conhecidos [...] tampouco é teatro declamado ou musical; nem circo ou show, nem happening e nem pantomima, embora apresente elementos de todas essas formas artísticas ou extra-artísticas. [...] sucessão de quadros sem continuidade, sem sequência narrativa, sem unidade de ação, nem de personagens, nem de situações

²⁵⁹ No livro, algumas

análises são dedicadas aos temas gerais, como dramaturgia brasileira (Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Boal, Zé Vicente, Antonio Bivar, Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Isabel Câmara, Hilda Hilst), misticismo e fanatismo religioso, irracionalismo epidêmico etc.; e outras sobre experiências teatrais, entre elas destacam-se *Andorra* (Oficina/Zé Celso), *Navalha na Carne* (Plínio Marcos), *O Balcão* (Genet/Victor Garcia), *O Living Theatre* e o grupo *Lobos*, *O Terceiro Demônio*, do TUCA, e o mais polêmico e radical e quase incompreensível” *Rito do Amor Selvagem*, de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler.

ou atmosfera e nem sequer, aparentemente, de uma ideia discernível que servisse de centro organizador da montagem. (ROSENFELD, 1969, p. 9)

Tudo que é intencionalmente apresentado no espetáculo de José Agrippino de Paula é tomado pelo crítico como negatividade, como algo que não se enquadra nos padrões de espetáculo “discernível”. Nos deparamos com alguns problemas historiográficos; para ficar com o menor deles, com a inadequação da crítica na recepção da obra de arte quando ela vaticina que a obra em questão não se enquadra no cânone da peça bem-feita ou, quando muito, não se enquadra no cânone da novidade que pode vir a ser absorvida pela tradição. No particularíssimo linguajar do crítico não percebemos o real significado de “interessante”, a não ser o sentido óbvio de não ser entediante, além de outra obviedade que é a de apontar que ele não está nem um pouco interessado em ir além do que convencionalmente se considerava teatro naquele momento. Apenas ressaltando aqui que as questões fronteiriças entre as linguagens artísticas já estavam demasiadamente problematizadas pelas vanguardas históricas. A estratégica e elegante sinceridade do crítico revela uma tendência de preferência para a adesão às experiências teatrais consideradas modernas que, antes de tudo, procuravam resguardar uma clara linha assertiva de comunicação entre palco e plateia. Não cabia no escopo da crítica exercida nos periódicos da época (hoje é diferente?) analisar, para além da superfície, um espetáculo que no seu processo permanente de “obra inacabada” não tinha nenhum compromisso com a unidade ou a linearidade e que assumidamente debochava ou avacalhava com toda e qualquer hierarquia entre gêneros. A curadora e cineasta Lucila Meirelles, no documentário *Rito do Amor Selvagem*, diz que:

A performance inovou o teatro brasileiro ao misturar diferentes vertentes da arte, como dança e arte multimídia. [...] Usava uma linguagem estilizada e fragmentada, em que as partes são ao mesmo tempo complementares, mas não têm a obrigação de fechar questões e nem expressam julgamentos morais. [...] Todos os dias a plateia lotava. As pessoas ficaram excitadas com o acontecimento. (MEIRELLES, 2019)

De fato, pelo que descreve Lucila Meirelles no seu filme, *Rito do Amor Selvagem* não se deixa capturar por nenhum rótulo de gênero, seja teatro, ou dança, ou peça, ou circo, ou musical, ou *happening*; mas, enquanto acontecimento artístico híbrido, continha algo de tudo isso e mais um pouco, daí ela se referir ao espetáculo ora como performance, ora como acontecimento.

Do comentário de Lucila Meirelles, três aspectos me chamam a atenção: a mistura de vertentes da arte, a linguagem estilizada e fragmentada e a resposta excitada do público. Aliás, a excitação do público já era estimulada antes mesmo de o espetáculo propriamente iniciar. *No foyer* do teatro, Agrippino soltou duas dezenas de galinhas para recepcionarem o

público. É o que diz Gerald Thomas no documentário sobre o espetáculo realizado por Lucila Meirelles:

Esse espetáculo, *Rito do amor selvagem*, é um dos 5 espetáculos que me fizeram ser o que eu sou hoje. Ou seja, um autor e um diretor. Já começava no foyer, com galinhas, com ritos do amor selvagem, [...] um espetáculo corajosíssimo, baseado talvez no happening do Jean-Jacques Lebel, um pouco influenciado pelo Julian Beck, ou não, uma coisa muito brasileira, de ritualística brasileira, incluindo todos os rituais de esquina do Brasil. (THOMAS, 2019)

O depoimento de Gerald Thomas, que tinha 15 anos na época, é importante por pontuar uma possível influência do grupo norte-americano *Living Theatre*, “ou não”, como que deixando em aberto a questão da influência. Afinal, influências são como vírus, propagam-se veloz e inesperadamente, a ponto de em um determinado momento ninguém saber, na origem, quem influenciou quem²⁶⁰. Mas a coragem e a ritualística de *Rito do Amor Selvagem* são qualidades reconhecidas por Thomas e que não foram muito bem digeridas tanto pela historiografia teatral acadêmica quanto pela crítica canônica da época. O depoimento de Gerald Thomas nos ajuda a imaginar o que foi, ou pode ter sido, a recepção, a fruição do espetáculo, a relação estabelecida entre a obra e os seus receptores, a prospectar o modo de usar “os eixos comunicativos”²⁶¹ envolvidos no espetáculo e perceber o impacto causado pela exacerbada representação cênica.

Stênio Garcia dá seu testemunho, revelando as intencionalidades da pesquisa de José Agrippino, Maria Esther e do Grupo Sonda no que se refere à representação cênica:

A proposta do espetáculo dele, do grupo dele, era essa. Pesquisar a representação. [...] extrapolar a representação. De repente, eu encontrei vozes que saíam do meu cotovelo. A gente, de repente, saía do tempo da representação e ia representar com a estrela. Todo mundo andava lento em cena, fora do tempo da representação, fora da representação normal, fora do cotidiano. Aquilo me fascinou. (GARCIA, 2019)

Essa questão da representação foi uma das marcas do ideário da cultura marginal, como diz Fernão Ramos: “esta negação da representação do ‘nobre’ (em termos das ‘intenções da ação’ dos personagens no universo ficcional que lhes cerca) é uma das características centrais da estética marginal” (RAMOS, 1987, p. 114). Voltamos ao crítico e à bola, à representação e aos significados implícitos e explícitos. Para o crítico de teatro Anatol Rosenfeld,

²⁶⁰ O certo é que Maria Esther tinha assistido o *Living* em Nova Iorque, mas o contato entre os dois grupos, Sonda e *Living*, só aconteceu em 1970, quando da passagem dos norte-americanos pelo Brasil.

²⁶¹ “[...] pois o que importa não são os significados apresentados, mas quais dinâmicas são capazes de criar associações ou provocações. A procura dos deslocamentos de lógicas usuais e da criação de imagens desestabilizadoras”, conforme diz Shirlei Torres Perez em *Crise e pensamento crítico: o teatro em comunicação com o público* (PEREZ, 2022, p. 30).

A gigantesca bola de material plástico, manipulada no fim, tanto pode ser interpretada como um símbolo, por exemplo do mundo que é enfrentado por personagens representados por atores (e neste caso ficaríamos dentro do campo da ficção) como também pode ser concedida como objeto mágico, espécie de “*objet trouvé*”, manipulado por acrobatas (princípio circense) que nada representam e neste caso ficaríamos numa zona indeterminada entre ficção teatral, circo, happening, este último se acentuando pela participação física do público (que neste momento deixa de ser público) no jogo com o globo. (ROSENFELD, 1969, p. 9)

No caso, não há representação de personagens. Os atadores performam uma situação de jogo com o público, usam suas habilidades circenses, são acrobatas como quer Rosenfeld, mas são antes de tudo potencialmente *performers*, conforme discute Eduardo de Paula, em seu artigo sobre a relação entre *performer* e jogo, quando ressalta e situa o trabalho do *performer* como o de um praticante de agenciamentos de memórias, vividas e inventadas:

O termo “performer” é utilizado em vez de “ator” devido ao fato deste último parecer sempre dependente das ideias de personagem e texto dramáticos, ao passo que o outro revela a potência de um ser da experiência mais aberto para o jogo e seus imprevistos, acidentes e riscos, bem como para a construção de uma linha de ação criativa que não se limita apenas a se apoiar em tais noções. (DE PAULA, 2016, p. 71)

O que a crítica não alcançava é que, nesse teatro-soma, o ator é mais uma faixa da “mixagem” do espetáculo e não o protagonista. José Agrippino explica que “[...] os atores e os dançarinos [...] constroem tipos somente exteriores, não dotados de nenhuma forma de interioridade; constroem tipos universais e coletivos definidos política, social, econômica, temporal e fisicamente” (PAULA, 1969, p. 13-15).

Quanto ao fato de tal situação criar uma “zona indeterminada”, só reforça o clima feérico de hibridização de elementos de linguagens artísticas diversas, no sentido de concorrer para uma atmosfera de multiplicidade, de envolvimento entre obra e receptor. Mas nunca se trata de uma totalidade, de algo que forma um todo que se explique ou justifique. Neste sentido, a relação com o público é um campo aberto para a interação aleatória, que pode derivar de uma cena a outra, ao acaso, ao mesmo tempo que é um jogo de quebra-cabeça impossível de ser completad

o por qualquer lógica ou coerência. Aliás, para José Agrippino, diz Bodanzky que “a lógica era, por exemplo, não permitir que o espectador percebesse uma lógica”. O crítico e cineasta Hermano Penna, em seu depoimento, afirma: “O primeiro espetáculo que eu vi a plateia participar daquele jeito. [...] A própria participação da plateia eu acho que era um ato político. Era uma coisa, havia uma mensagem... de rompimento da ordem... então, era um espetáculo perigoso, naquela época” (PENNA, 2019).

Rito do Amor Selvagem não correspondia aos moldes canônicos da crítica bem pensante da época que postulava, conforme a posição crítica assumida por Anatol Rosenfeld (In ARTE EM REVISTA, 1981, p. 106), “a ideia de um teatro lúcido e atuante, orientado segundo princípios adequados à realidade atual”. Hermano Penna continua dando as suas impressões sobre o espetáculo: “Eu não saberia reproduzir um texto do espetáculo, não saberia dizer uma frase. Porque para mim era uma sensação aquilo tudo” (PENNA, 2019). Estamos diante de um teatro de sensações. Um agenciamento cênico que insere o espectador, a partir da sedução e atração da percepção sensorial, no contexto da teatralidade contemporânea. O espectador é convidado a “experimentar um leque de informações abstraídas do plano simbólico e amparadas pelo cruzamento de sensações e sentidos” (ROSSETO; PLUSCHAT, 2019, p. 57-73).

O artista plástico Antônio Peticov, em depoimento para o documentário de Lucília Meirelles, diz que “Já na entrada o pessoal ficava esperando e não abria... e tinha uma parede de caixas de papelão e cai do alto caixas de papelão. Era uma coisa inovadora, era uma celebração” (PETICOV, 2019). Esse impacto inicial, no saguão do teatro, preparado como um rito de iniciação para o público, é mais bem detalhado por Julia Corrêa Gianetti a partir de uma reportagem do jornal *Folha de S.Paulo*, de 1970: “Os atores entram no saguão e o público é surpreendido por caixas de papelão vazias que desabam pelas escadas, e os atores começam a jogá-las para o alto, iniciando um jogo de basquete com as caixas” (GIANNETTI, 2015, p. 41). Julia Corrêa Gianetti, ainda na mesma página da sua dissertação, diz que “no espetáculo estão presentes imagens recortadas de forma inusitada, fazendo jus às ideias surrealistas”. E cita que o poeta e crítico literário Claudio Willer, em um encontro sobre o Surrealismo no Brasil, “relata que assistiu *Rito do Amor Selvagem* e acredita que se pode dizer que tinha uma estética que se aproxima de um conceito surrealista”.

Para complementar o panorama artístico, amplo de influências heterogêneas, no qual *Rito do Amor Selvagem* com certeza se inseria, vale lembrar o que disse Miriam Chaiderman, psicanalista e documentarista:

A Maria Esther e o Zé eram absolutamente conectados com o que havia de mais vanguarda no mundo. Eu lembro que eram esquetes, malucos, cada um com situações esdrúxulas, provocava uma estranheza e uma perplexidade. Havia uma dificuldade de estabelecer uma narrativa linear e isso é que era interessante. Era o *Rito do amor selvagem*, né? Então do amor que se esparrama. Eu me lembro de frestas, de passagens, de claro e de escuro. (CHNAIDERMAN, 2006)

De fato, a dinâmica cênica do *Rito do Amor Selvagem*, orquestrada pela dupla, Agrippino e Stockler, a partir da infiltração de procedimentos de mixagem, rupturas e

simultaneidade, assemelha-se aos meios técnico-estéticos utilizados por artistas díspares como Tadeus Kantor, com seus objetos e aparatos animados, e Robert Wilson, com suas encenações de paisagens, caracterizados como pós-dramáticos por Hans-Thies Lehmann (2007, p. 96), conforme observa Silvia Fernandes:

Ainda que não tenha ação no sentido de desenvolvimento de uma fábula, o teatro desses artistas ativa sua dinâmica cênica por meio da mutação das situações, espécies de quadros em movimento e instalações provisórias que viabilizam o encadeamento do espetáculo. (FERNANDES, 2010, p. 20)

Finalmente, deixo que as palavras de José Agrippino de Paula, no documentário de Lucília Meirelles, testemunhem o que me parecem os pontos definidores do que significou o *Rito do Amor Selvagem*, pelos menos para ele, que foi um dos seus principais criadores: “Catarse coletiva, que terminava com aquela bola que para mim era um símbolo, vamos dizer assim, dos dois planetas se encontrando, palco e plateia”. E continua:

Há quem diga que eu apresento a vida urbana muito trágica, mas se não fosse assim a sociedade moderna não seria narrada. Era um espetáculo muito requintado, entende? Muito requintado. Que pouca gente viu, mas ele tinha certos requintes, de misturas de expressão, de tecnologia com o teatro, com beleza visual, entende? Quer dizer, como movimentação, com muita coisa. [...] Então lotou todos os dias, ficou muito assim excitante, sabe, as pessoas ficavam excitadas com o acontecimento. [...] no final a gente jogava a bola para a plateia. [...] No último dia quebraram uma cerca. Era um tapume que cercava o teatro, então derrubaram o tapume e entrou todo mundo, sabe? (PAULA, 2019)

Rito do Amor Selvagem foi uma experiência cênica que se aproximou de um daqueles cenários privilegiados apontados por Foucault quando no escrito *Theatrum Philosophicum*, falando de duas obras de Deleuze, *Lógica do sentido* e *Diferença e Repetição*, chama atenção para o “*fantasma-físico*” que habita o teatro metafísico de Antonin Artaud, o “teatro multiplicado, policênico, simultaneado, fragmentado em cenas que se ignoram e se fazem sinais e onde sem se representar nada (copiar, imitar) dançam máscaras, gritam corpos, gesticulam mãos e dedos”. (FOUCAULT, 1997, p. 52).

Ao propor uma nova dramaturgia estruturada e mixada em faixas superpostas, ancorada, suponho, nos princípios de montagem de atrações de Eisenstein – “aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial” (EISENSTEIN,

1983, p. 189) –, Agrippino compõe uma *ópera-rock*, um *happening* politicamente poético e anárquico que o coloca como um artista chave da cultura marginal dos anos 60 e 70. É o primeiro e talvez único encenador brasileiro a colocar a simultaneidade como centralidade do espetáculo.

Todo esse desbunde experimentalista atraía o público jovem. Segundo vários depoimentos, a plateia lotava todos os dias e as pessoas ficavam excitadas com o acontecimento, que misturava diferentes vertentes da arte, como dança e arte multimídia, uma atmosfera de criação coletiva, improvisação, onirismo, experimentalismo, hibridismo e exacerbação sensorial e corporal. A crítica tentava acompanhar um tanto ou quanto aturdida com a ousadia do grupo Sonda:

A volta ao elementar e primitivo, aliás, através de recursos sofisticados, com uso de melos técnicos avançados, é característica de muitas vanguardas. Essa mistura envenenada é fascinante, mas suscita reservas. Nada mais antigo e romântico do que o namoro de intelectuais com o arcaico. As cavernas primevas dotadas de luz neon e gravações eletrônicas: essa montagem provoca leves arrepios. É com a clava que combinam as cavernas. A mixagem conflitante com a bomba de hidrogênio – eis que um princípio estilístico arrebatador e arrebatador. (ROSENFELD, 1969, p. 10)

O corpo nu e erotizado, a dança sagrada e profana do caos, as danças dos orixás, os sonhos, as bizarras figuras das histórias em quadrinhos e da ficção científica, a proliferação de sons e imagens produzidas num fluxo descontínuo e simultâneo, os improvisados e interrompidos diálogos sobrepostos e incompreensíveis caindo como uma colorida chuva de ácido sobre o palco e a plateia. Uma máquina de guerra na transitoriedade do sujeito normal para o âmbito da vida criativa, desregrada e expandida.

Neste sentido, com a montagem de *Rito do Amor Selvagem*, José Agrippino de Paula alargou as margens experimentais para a prática das artes cênicas hoje, situando-o em paralelo com as experiências de outros artistas nacionais e internacionais dos anos 20 aos anos 60. José Agrippino de Paula ampliou o vocabulário de noções operacionais aplicadas à construção da cena; sua prática processual no campo das invenções nas artes cênicas colaborou para o recurso usual dos hibridismos artísticos na cena atual.

6 CONCLUSÃO: ÚLTIMA CARTA, para começar tudo de novo

Novembro 29 de 2024.

José Agrippino de Paula:

Esta carta, você perceberá, possui um tom mais do tipo acadêmico, com pretensões e ares de conclusão, mas é só uma tentativa de amarrar as pontas do percurso da pesquisa. Ao mergulhar na pesquisa sobre a sua trajetória artística, me senti na pele de um cachorro que brinca de morder o próprio rabo, numa dança-giro²⁶² feito um dervixe²⁶³ rodopiante, num vaivém sem fim. Por isso, volto ao início da pesquisa, circulando, girando porque “somos da circularidade: começo, meio e começo”, como nos ensina Antônio Bispo dos Santos²⁶⁴ em *A terra dá, a terra quer*.

Mencionei no início que as perguntas são como molas propulsoras da pesquisa, meio que como uma “conversa infinita”, interrogações, elaboração de questões, porém “não sabemos se as questões formam um todo, nem se a questão de tudo, aquela que compreende o conjunto das questões é a questão última” (BLANCHONT, 2001, p. 42). “A questão é o desejo do pensamento”; toda questão é movimento, voo sem retorno, dispersão. Dispersão no sentido empregado por você, Agrippino. Lembra? “Eu tenho a impressão que se eu permanecer neste estado de tensão mais alguns dias eu vou explodir a minha loucura pelas ruas. Mas eu devo continuar mordendo obsessivamente. Não devo esquecer que o que me amedronta é a

²⁶² “O rodopio configura-se como o giro que desloca os eixos referenciais, fazendo com que aqueles princípios que comumente são compreendidos como objetos a serem investigados e que por uma série de relações de saber/poder são mantidos sobre uma espécie de regulação discursiva sejam credibilizados como potências emergentes e transgressivas” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 35).

²⁶³ Os Mevlévî ou Dervixes rodopiantes, confraria muçulmana, século XIII, Turquia: “A ordem dos Mevlévî é uma ordem sufista [...] seguidores de Rumí. [...] Rodopiantes pelo fato destes rodarem por horas a fio durante as cerimônias, espiritualizando a mente e buscando a comunhão com Deus. [...] expressando uma renúncia absoluta ao ego” (ACHCAR, 2012, p. 170). Ao girar, continuamente, eles estendem suas mãos, a palma da mão direita virada pra cima (para obter a graça de Deus) e a palma da mão esquerda voltada para baixo (para passar esta graça para o mundo). Enquanto os músicos estão tocando os seus instrumentos, eles giram cada vez mais rápido.

²⁶⁴ (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 102). Antônio Bispo dos Santos, o Nêgo Bispo (1959-2023). Poeta, filósofo, ativista, liderança quilombola, foi professor convidado do Encontro de Saberes da UNB/INCTI e da Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG. Publicou: *Modos quilombolas* (2016), *Somos da terra* (2018), *Colonização, quilombos: modos e significações* (2022), *A terra dá, a terra quer* (2023).

dispersão".²⁶⁵

Você, Agrippino, sabia que devia continuar mordendo. Talvez por isso, pelo conjunto da obra, tenha na época sido colocado na galeria dos "infames"²⁶⁶, e décadas depois chamado de "o Bruxo de Embu das Artes" e até de "o guru do Tropicalismo". Neste momento até que lhe cairia bem a homenagem por ter sido um dos que cumpriram o papel de "medula e osso"²⁶⁷ na geleia geral da cultura brasileira daqueles anos loucos. A metáfora da "medula e osso" inventada por Décio Pignatari é pertinente para quem durante os anos 60/70 esteve em renovação contínua, envolvendo-se numa pluralidade de ações estéticas, numa multiplicação celular intensa, interagindo e relacionando-se com vários núcleos artísticos e segmentos da produção cultural de invenção.

É preciso, Zé, sempre "escavar e recordar"²⁶⁸, para usar termos benjaminianos e dizer que você foi um criador que se movimentou por diversas fronteiras artísticas procurando ampliar as possibilidades de intervenção e criação para campos que iam além dos hábitos mentais relacionados à produção e fruição de arte, metamorfoseando-se em múltiplas funções. Seu agir se fez num contexto histórico no qual a tensão posta entre uma posição política engajada e uma outra de radicalidade experimental exigia uma reavaliação do papel da arte enquanto "força de mobilização, esclarecimento e denúncia social"²⁶⁹, jogando os artistas atuantes na segunda metade da década de 60 num campo minado entre a participação e o comportamental, entre o protesto e o desbunde, elegendo o corpo erotizado como instrumento estético da linguagem de agressão e violência.

Foi a partir desse lugar histórico, em movimento espiralado²⁷⁰, expandindo o

²⁶⁵ PAULA, 1964, p. 68-69.

²⁶⁶ "Vidas que são como se não tivessem existido, vidas que só sobrevivem do choque com um poder que não quis senão aniquilá-las, ou pelo menos apagá-las, vidas que só nos retornam pelo efeito de múltiplos acasos, eis aí as infâmias das quais eu quis, aqui, juntar alguns restos" (FOUCAULT, 2006b, p. 210).

²⁶⁷ Foi na *Revista Invenção*, São Paulo: Nº 3, 1963, na qual Décio Pignatari formulou: "na geleia geral da arte brasileira, alguém ou algo tem de fazer a função de medula e osso" (PIGNATARI *apud* COHN, 2011, p. 94-95). Ou, conforme o próprio autor: "Na geleia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e osso" (PIGNATARI, 2004, p. 29).

²⁶⁸ Recordar: "A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a prospecção do passado; é, antes, o meio". [...] Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. [...] uma verdadeira recordação deve, portanto, também, fornecer uma imagem daquele que se recorda, da mesma forma que um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram penetradas anteriormente". (BENJAMIN, 2012, p. 146).

²⁶⁹ Conforme análise de Celso Favaretto (2019, p. 106).

²⁷⁰ "Espiralado": "Tempo que se refaz em outros tempos, como o tempo de disseminar e o tempo de recolher. Tempo também é *Tanga*, escrever e dançar. Escrever é assim inscrever no corpo que dança, vozeia, canta e tamborila,

tempo de ontem, enovelado e pulsante ainda hoje, que fui buscar o seu projeto artístico, meu caro Zé. Mirando sua trajetória, produzindo perguntas sobre quais seriam as possíveis ações de “insurgências poéticas”²⁷¹ no presente atual, a partir do seu legado, e do legado da cultura marginal, do desbunde, do experimental e da contracultura, provocando assim um gesto exusíaco²⁷² de lançar a flecha hoje para acertar o ontem. Percebemos o campo da cultura como território de Exu e abraçamos o ensinamento de Exu que diz que as “coisas passadas podem ser reinventadas e reinauguradas a qualquer momento” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 113).

Portanto, Agríppino, experimentalismo e marginalidade são categorias ou noções que se aproximam:

[...] ações táticas que chamamos de cruzos. São essas táticas, fundamentadas na culturas de síncope, que operam esculhambando as normatizações. Os cruzos demarcam e atravessam zonas de fronteiras. [...] A encruzilhada, afinal, é o lugar das incertezas, das veredas e do espanto de se perceber que viver pressupõe o risco das escolhas. (SIMAS, 2018, p. 22-24). O cruzo alude para as ambivalências, interstícios, complexidades, imprevisibilidades e inacabamentos envoltos a todo e qualquer processo criativo. (SIMAS, 2018, p. 116)

Você bem sabe do que estou falando, pois conviveu e acompanhou Oyá Quéreçí²⁷³ nas andanças pelo terreiro²⁷⁴ de Vila Madalena²⁷⁵. E, também, porque em 1971, antes de

o tempo constituinte das espirais” (MARTINS, 2021, p. 203). E “As composições, como se fossem células-síntese das ideias ressurgentes, podem ser lidas em uma sintaxe consecutiva ou como condensações cumulativas e acumulativas complementares que, como nos respostas, mantêm o tema, mas com ele também improvisam, como o próprio tempo espiralar que as inspira”. (MARTINS, 2021, p. 17)

²⁷¹ Sobre “insurgências poéticas”, ver o livro homônimo de André Mesquita, que trata da relação entre arte e ativismo e sobre a importância das ações coletivas desenvolvidas em vários países entre os anos de 1990 e 2000. MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas: Arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

²⁷² Exusíaco: Que diz respeito a Exu, “aquele que fuma o cachimbo e toca a flauta. Ele fuma o cachimbo como metáfora da absorção das oferendas e toca a flauta como ato de restituição do axé, a energia vital” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 113). É a potência subversiva do fuzuê das ruas, que pode ser invocada e encarnada nas mais diferentes instâncias, que desorganiza, embriaga e interage gerando novas possibilidades brincantes.

²⁷³ Ator negro, dançarino, ogã e mestre de facas do candomblé. Importante mestre de dança-afro e componente fundador do grupo Sonda.

²⁷⁴ Terreiro: “Na perspectiva da epistemologia das macumbas a noção de terreiro configura-se como tempo/espaco onde o saber é praticado. Assim, todo espaco em que se rísca o ritual é terreiro firmado. Nesse sentido, esta noção alarga-se, não se fixando somente nos referenciais centrados no que se compreende como contextos religiosos” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 42).

²⁷⁵ É bom lembrar que José Agríppino, que nutria grande interesse por filosofia, mitologia e religião, também frequentava um terreiro de candomblé na Vila Madalena, em São Paulo, e acompanhava Oyá Quéreçí nas suas práticas religiosas, e foi essa convivência que aguçou o interesse dele, no sentido de desenvolver um olhar mais abrangente, com viés antropológico, voltado para as suas pesquisas espirituais e estéticas. Pode-se dizer que foi Oyá Quéreçí quem fez a cabeça do Zé.

partir para a África, você compôs um conjunto de dez músicas para o qual deu o título de “Exu 7 encruzilhadas”²⁷⁶. Foi o teu espírito inquieto e livre que te colocou ao lado de alguns dos protagonistas das frentes culturais de luta pela ampliação de lugares de invenção e produção de fatos e “artefatos”. Inquietação que te situou na contramão da ideia hegemônica de autenticidade e de cultura nacional, orientações videntes nos meios intelectuais e estudantis no final dos anos 60 e 70. Eu entendo que, enquanto andarilho solitário, você tenha se mantido sempre nas margens dos cânones artísticos e culturais do país. Distanciando-se tanto do campo da legitimação crítica do nacional-popular com ênfase na esquerda hegemônica quanto do campo da aceitação dos porra-loucas esquerdistas tropicalistas. Mas, mesmo assim, não escapou à criação de um contra-cânone marginal, tanto é que estamos aqui debruçados sobre os seus percursos, enigmas e lugares de afirmação estética e existencial.

Olha, sei que não estou dizendo novidade para você, mas preciso lembrar que você criou uma linguagem própria, um “modus operandi”, um processo pessoal de criação no qual a inteligência anárquica guiava os caminhos da criação, superpondo ideias, justapondo imagens, bordando beleza e caos e dificultando intencionalmente para o espectador-leitor a captura de todo sentido produzido pelo acontecimento artístico. Porém, estava longe de pretender construir um sistema, no sentido nietzscheano, um filósofo que você tanto admirava: “Desconfio de todos os sistemáticos e afasto-me do seu caminho. A vontade de sistema é uma falta de probidade”.²⁷⁷

Você, Zé Agrippino, abraçava um procedimento técnico-estético de escrita (cênica, literária e fílmica) iniciática²⁷⁸. Sua busca por formas próprias de comunicação se instaura no seu período literário e se adensa com a aproximação de elementos sensualistas

²⁷⁶ José Agrippino de Paula: Caixa comemorativa “EXU 7 ENCRUZILHADAS”. Contendo: CD com 10 faixas musicais + depoimento de Caetano Veloso e DVD com 2 curtas/super 8 + entrevistas (mini-dv), além de depoimentos de Tom Zé, Arnaldo Antunes, Carlos Reichnbach, Jô Soares, Jorge Bodanzky, Jotabê Medeiros, Mário Prata, Jorge Mautner, Stênio Garcia e Lucila Meirelles (curadora). São Paulo: SESC, 1988.

²⁷⁷ NIETZSCHE, 1988, p. 17.

²⁷⁸ Tal qual Roberto Piva (1937-2010) na poesia, conforme observa Alcir Pécora: “O procedimento é básico em toda experiência iniciática: é preciso despojar-se dos sentidos, para acumular energia suficiente para a percepção de outros sentidos, que rompam brutalmente as soleiras usuais do conhecimento. A dificuldade da leitura é aqui elemento estruturante do sentido” (PÉCORA, 2005, p. 13). Piva participou da Antologia dos novíssimos (Massao Ohno, 1961), destacando-se com *Paranóia*, 1963. Adepto do surrealismo e influenciado pela geração beat, escreve poemas com alta dosagem de erotismo, descrevendo experiências com alucinógenos, cujo exemplo é *Praça da República dos meus sonhos*. Em 1976, foi incluído na *Antologia 26 poetas hoje*, de Heloísa Teixeira (ex-Buarque de Holanda). Em 2005, a Editora Globo publicou as obras reunidas, organizadas por Alcir Pécora.

no cinema e ritualísticos na fase teatral. Agenciou o grupo Sonda e no curto espaço de tempo (68-69) realizou a trilogia cênica – *Tarzan Terceiro Mundo: O Mustang Hibernado, O Planeta dos Mutantes e Rito do Amor Selvagem*. Com esse tríptico movente, você gerou no domínio do teatro “profissional” uma inquietação, e uma tensão na fronteira tênue estendida entre o teatro “empresarial” e o teatro “não empresarial”, ou seja, entre estabelecidos e *outsiders*²⁷⁹.

Você há de recordar que, voluntária ou involuntariamente, construiu um perfil *outsider* comum a muitos dos artistas e pensadores que atrimam o mundo com seus cânticos estranhos. Você faz parte dessa gente que engrossa os entrudos, lendários e históricos, que colore a “contracultura através dos tempos”, pois “o espírito contracultural fundamental se reinventa perpetuamente de formas imprevisíveis, estilos chocantes e novos modelos” (GOFFMAN, 2007, p. 47).

Você não facilitava as coisas. Com sua pele morena, barba negra e cheia, tipo homem das cavernas, criou fama de cara esquisito, conforme observa Caetano em *Verdade Tropical*.²⁸⁰ A observação²⁸¹ me faz pensar em alguém movido por uma inquietação ambulante característica de um “homem solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens”²⁸², realizando ruminações de um homem que busca – entre a razão e a loucura – “inventar-se a si mesmo”.

Você me faz pensar num artista transeunte “que está continuamente em devir e se impõe como ato de resistência face aos modos de pensamento dominante, pensamento régio ou burocrático” (LINS, 1999, p. 274), um pensamento móvel, pensamento de improviso, na trilha da filosofia de Nietzsche²⁸³. Olha, veja uma questão delicada, perceba que procurei

²⁷⁹ Alusão ao clássico da sociologia *Os estabelecidos e Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*, de Norbert Elias e John Scotson. “A exclusão e a estigmatização dos *outsiders* pelo grupo estabelecido eram armas poderosas para que este último preservasse a sua identidade e afirmasse a sua superioridade, mantendo os outros firmemente em seu lugar” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 22).

²⁸⁰ “Ele nunca correspondia aos sorrisos convencionais que todos trocam entre si quando se olham casualmente, o que me deixava muitas vezes constrangido. [...] não era descortês ou grosseiro e quando um sorriso a florava em seu rosto não vinha apenas valorizado pela raridade, mas sobretudo adensado pela verdade e inevitabilidade” (VELOSO, 1997, p. 109).

²⁸¹ A observação de Caetano sobre a personalidade de Agripino, mais do que revelar um aspecto idiossincrático do artista, me faz pensar sobre uma pessoa mergulhada em dimensões psíquicas, em constante clima de teimosia e insubordinação, num estado de rebeldia permanente.

²⁸² FOUCAULT, 2005, p. 343.

²⁸³ “Quem alcançou em alguma medida a liberdade de razão, não pode se sentir mais do que um andarilho sobre a Terra – e não um viajante que se dirige a uma meta final: pois esta não existe. Mas ele observará e terá olhos abertos para tudo quanto realmente sucede no mundo; por isso não pode atrelar o coração com muita

pavimentar as pistas sobre o mundo conturbado, estética e psiquicamente, de um artista que se fez lendário por suas recusas²⁸⁴, escolhas, atitudes, comportamentos e turbulências mentais, ou em outras palavras, que atravessou, foi atravessado e se fez atravessar por singularidades que só a um corpo sem órgãos²⁸⁵ é dado vibrar. Uma vida é feita de percursos, caminhos, acidentes, saltos, impossibilidades, surpresas, trajetórias, viagens, uma sucessão de acasos, encruzilhadas. “Mas a vida não é algo que o ser vivo tem ‘dentro de si’. É, ao invés disso, a inscrição de certo ser num contexto de vida – num tempo e espaço de vida” (GROYS, 2015, p. 87). Em um fragmento poético de *Para acabar com o julgamento de Deus*, ouvimos/lemos de Antonín Artaud (1983, p. 154) “a palavra soprada²⁸⁶”, o sussurro: “O que é grave é sabermos que atrás da ordem deste mundo existe uma outra”. A partir do poema cujo título é “A questão que se coloca”, em que Artaud nos convoca para a “abertura da nossa consciência diante da possibilidade desmedida, inesgotável” das coisas do mundo, diante dos atos de escritas e gestos de invenção, é que poderemos aproximar os “verbos roubados²⁸⁷” do visionário artista francês ao seu projeto de arte e vida. “A questão que se coloca”, então, é que por trás da ordem, do outro lado da razão, há uma loucura que espreita, há um pensamento fragmentário, “uma necessidade urgente e explosiva de dilatar o corpo” (ARTAUD, 1983, p. 156-157), há “a possibilidade do projeto, que pertence ao arriscar, coincide com o ser” (PAULA, 1964, p.17-18).

Então, Zé Agrippino de Paula, entro agora em um assunto muito delicado, sobre certas singularidades que remetem às inflexões produzidas por você, quando em seu diário parece descrever os sintomas primários da esquizofrenia, os distúrbios do pensamento,

firmeza a nada em particular; nele deve existir algo de errante, que tenha alegria na mudança e na passagem” (NIETZSCHE, 2000, p. 306).

²⁸⁴ “Recusa” no sentido marcuseano: “[...]é uma recusa a continuar aceitando e a se conformar com a cultura da sociedade estabelecida, não só com as condições econômicas, não só com as instituições políticas, mas com todo o sistema de valores que eles sentem estar apodrecendo no âmago. [...] pode-se de fato falar também de uma revolução cultural. Revolução cultural porque é dirigida contra todo o *establishment* cultural, incluindo a moralidade da sociedade existente” (MARCUSE, 1999, p. 64).

²⁸⁵ O corpo sem órgãos de Antonín Artaud “é feito só de osso e de sangue” (DELEUZE, 1974, p. 91, nota nº8). “Osso e sangue que são também para Artaud alimentos da inteligência” (LINS, 1999, p. 47).

²⁸⁶ Referência ao título homônimo do ensaio de Jacques Derrida sobre Antonín Artaud no livro *A escritura e a diferença* (1971). “Soprada: entendamos furtada por um comentador possível que a reconheceria para a alinhar numa ordem, ordem da verdade, essencial ou de uma estrutura real, psicológica ou de outra natureza. [...] Artaud sabia que toda a palavra caída do corpo, oferecendo-se para ser ouvida ou recebida, oferecendo-se em espetáculo, se torna imediatamente em palavra roubada” (DERRIDA, 1971, p. 116).

²⁸⁷ Alusão ao texto de Artaud (Rodez, abril de 1946): “Quando escrevo só existe aquilo que escrevo. O que senti diversamente daquilo que pude dizer e que me escapou são idéias ou um verbo roubado e que destruirei para substituir por outra coisa” (DERRIDA, 1971, p. 107).

delírio e alucinações e uma inclinação a divorciar-se da realidade²⁸⁸ quando diz: “O projeto ou é uma loucura, ou é posterior ao conhecimento” (PAULA, 1964, p. 19). Tomei essas inquietações, esse mergulhar em si mesmo, como tentativas de disciplinar a loucura. Ou trata-se de libertar a loucura²⁸⁹ para exercê-la na escrita? Parece que as perguntas são pássaros livres que voam sempre para bem longe das respostas, deixando no ar as interrogações, pois como afirma Sartre: “toda interrogação é um risco, é uma abertura para a indeterminação”²⁹⁰. Ou ainda como disse Maurice Blanchot: “interrogar-se de modo profundo, portanto, não é interrogar-se profundamente, é, igualmente, fugir (acolher o atalho da impossível fuga). Não obstante, essa fuga talvez nos ponha em contato com algo essencial” (BLANCHOT, 2001, p. 52.).

Luíz Carlos Maciel escreveu em 1970 o seguinte: “já reparaste que toda resposta também é uma pergunta, não é? Repara, agora, que toda pergunta também é uma resposta” (MACIEL, 2018, p. 15). Neste sentido, as perguntas que fiz procuraram abrir ao máximo possível a pesquisa sobre um artista singular e que, pontualmente, ao longo da sua existência, produziu obras artísticas únicas e diversas entre si: literatura, música, teatro e cinema.

Não pretendi situá-lo como gênio, herói, mártir ou alguém acima ou além do seu tempo. Me interessou a trajetória e a possibilidade de enxergar um gesto diferenciado produzido por um artista construtor de atos radicais num contexto político de ditadura militar, num país subdesenvolvido, terceiro-mundista, no continente latino-americano. Busquei colocar em diálogo, ou melhor, em contraponto, olhares e atitudes divergentes quanto às possíveis maneiras de agir contra o sufocamento das subjetividades imposto, por um lado, pelo Estado autoritário, golpista, que perseguia, torturava e matava seus opositores, impondo a censura e uma política reacionária de costumes sociais, e, por outro lado, pela hegemonia da militância de esquerda com seus paradigmas teóricos priorizando a luta de

²⁸⁸ Conforme o “Ensaio de ordenação sintomatológica” in *Esquizofrenia* (PAIM, 1973, p. 31-33).

²⁸⁹ Ou, ainda, como que confirmando as especulações freudianas que consideram que o processo criativo se assemelha ao processo neurótico, você continua a escrever no manuscrito datado de 17 de julho de 1964: “Estou quase enlouquecendo para terminar o meu primeiro livro. O esforço que eu realizo para me concentrar em mim mesmo me coloca fora do mundo dos vivos, percebo o que me envolve e raramente ouço o que os outros dizem. Eu devo me concentrar em mim mesmo. Mas eu sinto a sufocação que este esforço superior às minhas possibilidades realiza em mim” (1964, p. 69). Ver sobre a relação entre neurose e criação, arte, literatura: Plaza (1986); Freud (2013, 2015); Mango (2013).

²⁹⁰ Anotações a partir de aulas do professor Marcelo Norberto no Curso “O Ser e o Nada de Sartre”. Rio de Janeiro: curso virtual. 2021.

classes e a luta pelo poder. Coisa semelhante se deu em vários países da América Latina.²⁹¹

Nos anos 60/70, hordas de rebeldes visionários inundaram as cidades e os campos, e você, em vários momentos, esteve entre eles: *híppies*, desbundados, experimentalistas lísergícos, orientalistas, guerrilheiros utópicos, poetas errantes, místicos, independentes, jardineiros do universo, *hare krísnas*, ambientalistas radicais, ativistas do sexo livre, gays, lésbicas, bissexuais, adoradores da santa *cannabis*, ludistas, comunitaristas, militância negra, militância indígena, terceiro-mundistas, feminismo e uma infinita turba colorida do *underground* nacional e internacional. De resto, uma legião de criadores contraculturais identificados com outros valores políticos e com uma outra sensibilidade e novas relações com mundos e espécies para além das racionalidades dominantes na emergente sociedade de consumo.

Muitos como você, Zé, viram o brilho da inovação na dramaturgia dos sonhos e viajaram no vagão dos loucos como integrantes da comunidade dos insanos, infames, marginais, desses que surgem, desafinam o coro dos contentes e desaparecem, para reaparecerem em outro ponto ou lugar, dentro da noite escura dos trilhos da história, como fazem os vaga-lumes que com os seus intermitentes brilhos de contestação sempre reaparecem e “formam belas comunidades luminosas”²⁹².

Por isso, creio que vale, ainda, uma última pergunta, feita no início e que retomo por meio dessa inconclusão em círculos: seria possível perceber os lampejos – como os dos vaga-lumes, de Didi-Huberman – de algo parecido com aquele tríptico teatral criado por vocês nos passados finais dos anos 60, agora, no complexo tecido do presente? Claro que aqui sigo a linha benjaminiana de desconfiança e denúncia²⁹³ para escapar das armadilhas da

²⁹¹ Como descreve Cecília Palmeiro no seu instigante livro *Desbunde e felicidade*: “Essa incipiente crise das interpretações dos anos 1970 do marxismo, que acatavam a ideia de uma subjetividade subordinada às necessidades do coletivo (à luta de classes), produziu uma nova gramática das lutas políticas de vanguarda como lutas culturais em que se evidenciava que a injustiça social e a opressão não só se gestavam como desigualdade de classe, mas também como diferenças culturais que, simultaneamente, produziam outras formas de desigualdade” (PALMEIRO, 2021, p. 10).

²⁹² “É preciso saber que, apesar de tudo, os vaga-lumes formaram em outros lugares suas belas comunidades luminosas (lembro-me, então, por associação de ideias, de algumas imagens do final de *Fahrenheit 451*, quando o personagem ultrapassa os limites da cidade e se encontra na comunidade dos homens-livros)” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 50).

²⁹³ “Poderíamos dizer que se trata mais de um método de denúncia que de explicação. Benjamin quer denunciar não somente os limites histórico-sociais que presidem à gênese das obras, mas também e sobretudo as deformações a que são obrigadas a se submeter pelo processo de transmissão cultural” (GAGNEBIN, 1982, p. 58).

historiografia vigente. Sendo assim, eu arriscaria uma quase-resposta, entre a possibilidade e a profecia, de que seria possível, sim. Mas na condição de que, desta vez, para que o espectador possa ver o brilho deles, tenha que se deslocar do seu lugar de conforto que não era o (e ainda não seria?) o melhor lugar para vê-los²⁹⁴.

A cena do desbunde, o *underground*²⁹⁵, a curtidão, o teatro marginal e o experimentalismo cênico não encontram lugar de acolhimento e reflexão nos cursos, escolas e universidades onde se ensina Artes Cênicas. A historiografia teatral perde consistência e fôlego ao deixar de lado um legado importante, profícuo e diverso de produções criadas por artistas, grupos, comunidades e movimentos que nos anos 60/70, do século XX, abalaram as estruturas convencionais do modo de criar e “fazer” artes cênicas, ou “não-fazer”, conforme disse Luiz Carlos Maciel quando esteve envolvido, em 1974, com a feitura do jornal *Kaos*, juntamente com Caetano, Mautner e Rogério Duarte: “Na perspectiva da contracultura, o não-fazer é tão ou mais importante do que o fazer, nosso verdadeiro propósito era uma espécie de espontaneísmo taoísta, a que permanecemos fiéis” (MACIEL, 1996, p. 251).

O objetivo principal, Zé Agrippino, perseguido ao longo da pesquisa foi o de contribuir com argumentos extraídos dos fatos históricos, por meio da análise dos documentos existentes, para reposicionar o seu lugar na historiografia do teatro brasileiro de invenção. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987a, p.224). A pesquisa é uma pequena contribuição à luta contra o esquecimento, por meio da ação de juntar os cacos da história, os fragmentos do real, guiada pela alegoria-alegria de um anjo torto que sabe ou sonha saber “que a história é algo que poderia ter sido diferente”²⁹⁶.

Não se aborreça, Zé. Trata-se, sim, de uma proposição de reparação historiográfica teatral brasileira. Não se trata de monumentalizar nada, nem ninguém, ainda que saibamos com Benjamin que “nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie” (BENJAMIN, 1987a, p. 225). Levanto questões

²⁹⁴ Conforme diz Didi-Huberman (2011, p. 47).

²⁹⁵ Sobre a história do movimento *underground*, vale a pena ver o filme *A Technicolor Dream*, de Stephen Gammond, 156 min, Eagle Rock Entertainment, 2008. www.eaglerockent.com

²⁹⁶ Conforme exposto em “Walter Benjamin: os cacos da história”, de Jeanne Marie Gagnebin: Brasiliense, 1982.

que são denúncias em forma de perguntas sobre as “falhas” do jogo de inclusão e exclusão do mercado cultural, “falhas” acompanhadas, registradas e corroboradas pelo sistema historiográfico dominante, aquela velha história de contar o presente e o passado sempre a partir do ponto de vista dos vencedores, como fez a crítica oficial da época, excludente e ortodoxa, sempre intelectualmente preguiçosa em relação ao novo, sempre conivente com “o trabalho do poder sobre as vidas, e o discurso que dele nasce” (FOUCAULT, 2006a, p.222). São as “falhas” que você mesmo sentiu na pele e comentou numa entrevista²⁹⁷, aquela entrevista na revista *Planeta*, em 1981, aos 44 anos, lembra? Foi um ano após você ter sido diagnosticado como esquizofrênico. Você, então, cansado, faz um balanço da sua trajetória chegando à conclusão de que sua “vida artística era meio falhada”, que esteve perambulando por várias coisas, não conseguindo concentrar-se em nada. “Não tive incentivo para continuar escrevendo, e não dá mais para continuar escrevendo por puro idealismo, ainda mais porque aquela chama da juventude desapareceu” (PAULA, 1981).

A reparação não diz respeito apenas a você, mas se estende também ao grupo Sonda e, principalmente, à sua companheira, Maria Esther Stockler. Parceiros na arte e no amor, vocês foram mais longe na aventura de romper com os limites estabelecidos pelas convenções e limites da sociedade dominante, sociedade da espetacularidade, ao fazer da trilogia cênica *Tarzan Terceiro Mundo: O Mustang Hibernado, O Planeta dos Mutantes e Rito do Amor Selvagem* uma “máquina de guerra”²⁹⁸ deslizando em busca da vida criativa, desregrada e expandida, compondo linhas de fuga e enfrentando às condições adversas da ditadura.

E, Zé, sabemos que vocês fizeram mais. O segundo ciclo, compreendido pelos

²⁹⁷ ARARIPE, Flaminio de Alencar. “O homem na história/ 44 anos de estrada. Agríppino de Paula faz o balanço do caos da época”. Rio de Janeiro: Revista *Planeta*, 1981.

²⁹⁸ “Definimos ‘máquina de guerra’ como um agenciamento linear sobre linhas de fuga. [...] a máquina de guerra não tem [...] a guerra como objeto; tem como objeto um espaço muito especial, espaço liso, que ela compõe, ocupa e propaga. O nomadismo é precisamente essa combinação máquina de guerra-espaço liso” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 64). “Quanto à máquina de guerra em si mesma, parece efetivamente irreduzível ao aparelho de Estado, exterior a sua soberania, anterior a seu direito: ela vem de outra parte. [...] Seria antes como a multiplicidade pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose. Desata o liame assim como trai o pacto. Faz valer um furor contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 12-13).

períodos africano (1971-1972)²⁹⁹ e baiano (1972-1979)³⁰⁰; e o terceiro ciclo em Embu das Artes (1980-2007)³⁰¹. Mas essas aventuras ficam para serem narradas em outras cartas-teses. Acredito então, Zé, que o legado dos anos 60 e 70 foi fundamental para a instauração do espírito contemporâneo, reverberando procedimentos e invenções essenciais para o experimentalismo, na vida e na arte, em que alguns modos se firmaram e outros tantos foram obstruídos ou descontinuados nas décadas seguintes. Neste sentido, procurei ressaltar a necessidade de abrir a pesquisa para investigar em que medida a arte e a revolução comportamental dos anos 60/70 ainda podem apontar e desvelar possibilidades e caminhos para o tempo presente, alimentando, assim, com suas tempestades de ideias, as possíveis inquietações das novas gerações de rebeldes que virão, sempre, recomeçando, em devir permanente.

No Brasil, os caminhos que levavam à encruzilhada entre, por um lado, o marginal e, por outro, o experimental passavam necessariamente pelo repúdio ao comercialismo trazido pela novidade da crescente indústria cultural e pelo “desrespeito aos princípios do projeto estético das esquerdas, dito nacional-popular”, conforme assinalou Caetano Veloso (2012, p. 8). O combate vinha desde a antropofagia oswaldiana de “ver com os olhos livres” e a “geleia geral” dos concretos da “Noigandres”³⁰², engrossando o coro dos descontentes entoando paródias carnavalescas, inventivas-constructivistas “sempre

²⁹⁹ Neste período africano, visitou várias aldeias, entrando em contato com a cultura dos ritos e cerimônias de candomblé, ampliando e radicalizando suas experiências na direção de uma antropologia das vivências, dos ritos e das religiões, resultando em três filmes de curta-metragem, em Super-8: *Candomblé no Dahomey*, 1972; *Candomblé no Togo*, 1972; *Maria Esther: Danças na África*, 1972. E, no Marrocos, Tânger, 20 de outubro de 1972, José Agrippino escreveu o conto *Roteiro de viagem do diário oficial das drogas do ocidente*.

³⁰⁰ Após passar por Londres (onde experimentou a mescalina), Nova York e Lima, Zé Agrippino volta ao Brasil e vive o período baiano (1972-1979) no qual realizou várias experiências marginais, como encenar o *Fausto*, de Goethe, com crianças do candomblé numa praia de Salvador. Há um filme perdido, desta montagem, feito provavelmente em 1976, reza a lenda. Realizou em duas etapas o filme em Super-8 *Céu sobre água* (1972-78), criou uma comunidade hippie em Arembépe, uma Orquestra de Percussão com Pescadores, além de publicação de contos em revistas alternativas.

³⁰¹ O terceiro ciclo criativo de José Agrippino de Paula começa logo após ele ser diagnosticado como esquizofrênico no início dos anos 80. Ele se isolou numa casa em Embu das Artes, na qual morou com sua mãe, Dona Claudemira. Após a morte da mãe, em 1988, José Agrippino de Paula permaneceu sozinho na casa de Embu por mais dezoito anos, completando vinte e sete anos de isolamento, no seu retiro espiritual, espécie de ateliê do absoluto, escrevendo seus cadernos que uns dizem totalizarem 100 cadernos, outros que passavam de 200 cadernos, outros ainda estimam que o espólio contava com muito mais material escrito, rabiscado, desenhado, páginas e mais páginas, algumas com letras indecifráveis.

³⁰² Noigandres: Grupo de poetas formado em 1952, em São Paulo, integrado por Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e, posteriormente, por Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald. O grupo deu origem ao movimento da Poesia Concreta. Toda a teoria dos concretos era veiculada pelas revistas *Noigandres* e *Invenção* (1952-1962). http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/omar.pdf (KHOURI, 2006).

mantendo a ênfase no experimentalismo como um contrapeso do conformismo mediocrizante" (VELOSO, 2012, p. 29).

Zé, gosto de destacar a sua atitude experimental diante da realidade política brasileira daquele momento conturbado. Sua postura radical diante dos fatos sedimentou a sua recusa ao tropicalismo como sendo um movimento ainda contaminado por uma ideia de nacional. Apresentado a Caetano Veloso por Rogério Duarte, por volta de 1966, você andava com alguns tropicalistas, mas era, na verdade, um autonomista plural e compulsivo, do tipo que sabe o quanto é importante o rito coletivo do encontro. Era do tipo que escolhe a sua amizade³⁰³, a sua própria festa, o próprio bando, a "própria regra, o próprio ritmo musical e a própria casa".³⁰⁴ Quando perguntei para a Lucila Meirelles, numa entrevista, se ela achava que você era um tropicalista, ela me respondeu contextualizando e fazendo ressalvas que "sim".³⁰⁵

Você, Zé Agrippino, era leitor de Homero; aprendeu com Ulisses que os cantos são ardilosos e não se deixou seduzir pelas sereias tropicais. Andou com os tropicalistas, mas não era efetivamente da família. "Seu legado não é o tropicalismo", como bem disse Rogério Skylab, mas qual seria então o seu legado"? Entendo a necessidade, por parte dos seus admiradores, de alinhá-lo ao tropicalismo, sobretudo pela proximidade temática, de certos procedimentos estéticos e de estilo, principalmente quando a referência é o romance *PanAmérica*, escrito e publicado em 1967, no mesmo ano de *Terra em transe*, de Glauber, da exposição *Tropicália*, de Oiticica, da canção *Alegria, alegria*, de Caetano, e da encenação de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, por Zé Celso. Há um parentesco entre estas distintas obras no que diz respeito à mistura de elementos da indústria cultural internacional com elementos da cultura brasileira, resultando em características alegorizantes e postura crítica

³⁰³ "[...] é a amizade que vem primeiro [...]. É a amizade que cria o espaço da organização revolucionária e é ainda a amizade que permite correr alegremente aquele risco de destruição que é congênito a qualquer empresa revolucionária. E com a amizade vem o justo sentimento do jogo, da festa, do amor e também da violência, ou seja, da própria vida" (TARÍ, 2019, p. 16).

³⁰⁴ TARÍ, 2019, p. 17.

³⁰⁵ "Se a gente considerar que o Tropicalismo teve a influência da vanguarda cultural pop nacional e estrangeira, que trouxe inovações estéticas radicais, que misturou manifestações tradicionais da cultura brasileira com influências estrangeiras, que carregou o anarquismo para dentro da sua obra, que trouxe novas atitudes e comportamentos para discussão e reflexão podemos dizer sim que o Zé Agrippino foi um tropicalista. E segundo Mário Schenberg, o Agrippino com o seu livro *Panamérica*, representou o tropicalismo escrito na década de 60, onde rompeu os padrões da narrativa convencional" (MEIRELLES, 2021). Ver a entrevista nos anexos: As respostas de Lucila Meirelles dadas em uma entrevista por escrito, elaborada por mim em 2021.

de deboche, o que motivou você, Agrippino, a dizer que “se a cultura brasileira é um festival folclórico, não é cultura”. Talvez seja por ter tal posição sobre a relação entre o nacional e o internacional é que tenha ficado de fora da lista de referências do ano de 1967, pois você “optou por uma posição mais contundente em relação ao trato com a cultura massiva e industrial, conferindo-lhe uma centralidade simbólica em *Panamérica*”.³⁰⁶

Então, concordando com Masseno, tenho minhas dúvidas sobre essa tentativa de ajustar a sua importância artística ao movimento tropicalista musical, pela sua trajetória e obra e pelos depoimentos dos que conviveram com ele. Você, José Agrippino de Paula, estava à frente e fora – talvez ao lado – do movimento tropicalista musical, sempre arredio e desconfiado. Prefiro pensar que o seu vínculo possível era com uma certa “trama tropical”³⁰⁷, como bem disse Masseno³⁰⁸.

Você, Zé Agrippino, foi um autonomista, agia com independência em relação às táticas de inserção no mercado que eram postas pelos grupos tropicalistas, e sendo um atento leitor de Sartre movimentava-se no melhor espírito existencialista, pois sabia que “o homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo” (SARTRE, 1987, p. 6). Distanciava-se dos que andam em banda ou em bando, antes se fazia mais próximo dos lobos solitários, do “sníper” ou do franco-atirador³⁰⁹. Na verdade, Zé, suas ações expandiram-se para além das

³⁰⁶ MASSENO, 2024, p. 180.

³⁰⁷ “A trama tropical resulta de uma mirada sobre as peculiaridades locais elaborada por meio de apropriações, de diálogos enviesados com substratos (artísticos, culturais e sociopolíticos) considerados alheios; ela é a consequência do anseio, nem sempre deliberado, por soluções ímpares para a complexa convivência entre noções e contextos (locais e globais) aparentemente díspares. A trama tropical, dotada de uma mirada ansiosa pela demarcação do particular, é formada tanto pelas narrativas oficiais como por contranarrativas, cada uma delas assinalando, a seu modo, o âmbito brasileiro com uma original disparidade. A nosso ver, a discursividade sobre o tropical jamais foi constituída por um trajeto retilíneo e unívoco, mas por visões múltiplas, composta por questões abandonadas ou pontuais, ou então comumente pouco mencionada, tornando a sua abordagem infundável e inconclusa. A discussão sobre os trópicos surge em períodos distintos da história brasileira, sendo uma espécie de “bumerangue”, de incansável retorno e que adquire contornos plurais de acordo com a apropriação e a problematização suscitadas no correr dos tempos” (MASSENO, 2024, p. 21-22).

³⁰⁸ André Masseno ainda arremata apontando caminhos para uma revisão historiográfica contracultural brasileira ao analisar e localizar o lugar estético de *Panamérica*: “Em relação ao plano estético, *Panamérica* é uma obra dissidente inclusive no rol das produções consideradas tropicalistas, já que ela prenuncia um novo estágio da espacialidade tropical, marcado por processos irreversíveis de globalização protagonizados pela indústria cultural estadunidense e nos quais o substrato cultural brasileiro está praticamente fora de cena (MASSENO, 2024, p. 287). E continua: “uma ficção escrita e publicada em 1967 [...], e que, a nosso ver, é a obra-chave na proposição de novos paradigmas de representação da espacialidade tropical. A importância de *Panamérica* decorre de sua visão desviante dos trópicos, que antecipa aspectos estéticos pertencentes às manifestações artísticas da Tropicália, e que surgiriam quase que simultaneamente ou logo após à época do lançamento do livro” (MASSENO, 2024, p. 24).

³⁰⁹ Trilhando o caminho da autonomia, poderia muito bem fazer parte da lista de escritores latino-americanos, descritos por Ieda Magrí, em artigo sobre Roberto Bolaño e o tema em questão: “Bolaño, na leitura de Dunia

margens da própria ideia binária – tanto de vida quanto de arte – que reduz a contracultura a um dispositivo monolítico que se opõe ao conceito tradicional de cultura como centralidade histórica e identitária de um país, povo ou nação.

O teatro simultâneo vislumbrado e praticado por você vai além do recurso estrutural de dispor numa dinâmica de movimentos um jogo de cenas diferentes acontecendo ao mesmo tempo num mesmo espaço. A simultaneidade é um elemento estrutural e intrínseco da montagem cênica, que dispõe e superpõe blocos de cenas com cargas expressivas diferenciadas, sustentando pontos de vista complementares, às vezes contraditórios, na composição do discurso narrativo do conjunto da cena. A associação da noção de simultaneidade com as noções de cena-soma, mixagem e desgaste formava o complexo tecido poético dos espetáculos do grupo Sonda.

A performance ampla, aberta e múltipla do acontecimento cênico é orientada pelo uso comum de um vocabulário operacional próprio norteador da experiência artística. Toda a festa cênica é uma multiplicidade de sensações e sentidos, uma festa incendiada pela espontaneidade e pela técnica do uso da improvisação teatral enquanto processo na criação do espetáculo e também como recurso de linguagem intrínseca à estrutura da montagem, produzindo vizinhanças e semelhanças com a noção de teatro improvisacional.

Ou seja, sustento a tese de que a sua noção de “teatro simultâneo”, posta em prática como centralidade da encenação em *Rito do Amor Selvagem*, numa dimensão nunca³¹⁰ até então experimentada, creio ser, ainda hoje, uma questão não investigada com profundidade ou adotada estruturalmente de forma intensa e radical pelo teatro contemporâneo. Ao sistematizar a aplicabilidade da técnica de “mixagem”³¹¹ na montagem do espetáculo *Rito do Amor Selvagem*, alargando as margens de um conceito operacional para a prática das artes cênicas hoje, você elevou a encenação para um novo patamar, estruturando faixas superpostas, ancorado, suponho, nos princípios de montagem de

Gras Miravet, se encontra no segundo grupo de forças, aquele em luta simbólica por escalar posições, o que é facilmente detectável. Mas aí se encontra uma subdivisão em “banda” e snipers (franco-atiradores), ou seja, grupos de autores que se juntam na luta pelo reconhecimento, que podem receber uma “etiqueta” geracional mais vendável, e escritores que afirmam sua independência em relação aos grupos” (MAGRI, 2013).

³¹⁰ É preciso citar que, conforme depoimento de Miroel Silveira: “Nós tivemos a exceção na encenação de *Amor*. Oduvaldo Vianna foi um precursor, viajou pelos Estados Unidos logo no início da década de 30 e foi ele e não Nelson Rodrigues (com *Vestido de Noiva*, em 1946) quem fez o primeiro cenário com cenas múltiplas: *Amor* data de 1934 e já usava cenas simultâneas” (SILVEIRA, 1977, p. 136).

³¹¹ A noção de mixagem, enquanto técnica e procedimento operacional de encenação, foi descrita no capítulo 3 quando me refiro ao “vocabulário criado por José Agrippino de Paula”.

atrações de Eisenstein. Transitando entre a *ópera-rock* e o *happening*, politicamente poético e anárquico que o coloca como um artista-chave da contracultura dos anos 60/70.

Finalmente, mas sempre para começo de conversa, procurei apontar uma reflexão sobre o processo e a técnica pertinentes à montagem do espetáculo *Rito do Amor Selvagem*. Ao inserir a justaposição e o paralelismo de cenas, seja como imagens complementares ou antagônicas e, até mesmo, outras aleatórias, sempre no sentido de recurso contínuo e simultâneo da narrativa cênica, você contribuiu para o alargamento das margens das noções envolvidas nas práticas das artes cênicas do seu tempo, sempre dialogando com as experiências de outros artistas nacionais e internacionais dos anos 20 aos anos 70, mostrando que com a sua prática artística você, José Agrippino de Paula, ampliou o vocabulário operacional das artes cênicas, alargou o campo das invenções nas artes cênicas e colaborou para o recurso usual dos híbridos artísticos na cena atual. Você abriu um campo inexplorado nas artes cênicas brasileiras com a sua prática contínua, aberta e livre, de experimentação na direção de um teatro simultâneo, indo além da simultaneidade cubista.

É isso, José Agrippino de Paula:

Grande abraço.

Sidnei.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PRODUÇÃO ARTÍSTICA: ARTIGOS E ENTREVISTAS DE JOSÉ AGRIPPINO

PAULA, José Agrippino de. **Crime e Castigo**. Adaptação para teatro do romance homônimo de Dostoiévski. Registrada na SBAT, 1961.

PAULA, José Agrippino de. **Diário 1964**. Manuscrito, *fac-símile*, cópia, inédito, 1964.

PAULA, José Agrippino de. **Lugar Público**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

PAULA, José Agrippino de. Entrevista dada ao escritor João Antônio. Inquérito: o romance urbano. **Revista Civilização Brasileira**, n. 7, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 220, maio de 1966.

PAULA, José Agrippino de. Entrevista concedida ao jornalista Carlos Freire. **Diário de Notícias**, São Paulo, p. 52, 03 de agosto de 1967.

PAULA, José Agrippino de. “*Rito do amor selvagem*”. **Revista Palco + Plateia**, São Paulo: J. Arantes & Cia Ltda. p. 13-15, 1969.

PAULA, José Agrippino de. “*Rito do amor selvagem*”. *Arte em Revista*, São Paulo, n. 5, p. 95-97, 1981.

PAULA, José Agrippino de. **O Balcão**. Vídeo, 2 m, P&B, cena da montagem de Victor Garcia. São Paulo: Teatro Ruth Escobar, 1969. “trechos do espetáculo teatral “O Balcão”, de Jean Genet, filmado por José Agrippino de Paula. YouTube: Instrumental Sesc Brasil. Facebook: B.A. Banco de atores. Linktr.ee/bancodeatores. 2012.

PAULA, José Agrippino de. **Céu sobre água**. Filme super-8, colorido, 20’, com Maria Esther Stockler, filmado em Arembepe, 1978. Disponível em: <https://filmow.com>; <https://m.youtube.com/watch?v=8eoZulLTgGL> . Acesso em: 10/11/2022.

PAULA, José Agrippino de. **Diário/caderno capa “Farol”**. Manuscrito, *fac-símile*, cópia, inédito, 1979a.

PAULA, José Agrippino de. “**Entrevista**” [inédita, original, integral, realizada por Claudia Alencar, em 20 de maio de 1979, no restaurante macrobiótico *Arroz de Ouro*, no Largo do Arouche, São Paulo. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, Divisão de pesquisas, Área de artes cênicas. 41 páginas transcritas das fitas 1 e 2: lados A e B]. 1979b.

PAULA, José Agrippino de. *In*: ARARIPE, Flaminio de Alencar. O homem na história: 44 anos de estrada. Agrippino de Paula faz o balanço do caos da época. **Revista Planeta**, Rio de Janeiro, 1981.

PAULA, José Agrippino de. “*Rito do amor selvagem*”. **Arte em Revista**, ano 3, n. 5, p. 95-97, 1981.

PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. Rio de Janeiro: Max Limonad, 1988a.

PAULA, José Agrippino de. Caixa comemorativa “**EXU 7 ENCRUZILHADAS**”. Contendo:

CD com 10 faixas musicais + depoimento de Caetano Veloso e DVD com 2 curtas/super 8 + entrevistas (mini-dv), além de depoimentos de Tom Zé, Arnaldo Antunes, Carlos Reichnbach, Jô Soares, Jorge Bodanzky, Jotabê Medeiros, Mario Prata, Jorge Mautner, Stênio Garcia e Lucila Meirelles (curadora). São Paulo: SESC, 1988b.

PAULA, José Agrippino de. **Entrevista para Maria Thaís Lima Santos**. São Paulo, 27 de maio de 1993.

PAULA, José Agrippino de. Entrevista/depoimento. LIMA, Marisa Alvarez. **Marginália: Arte & Cultura na idade da pedrada**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

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

PAULA, José Agrippino de. “Roteiro de viagem do Diário Oficial das drogas do Ocidente”, escrita no Tanger, Marrocos, em 20 de outubro de 1972. Publicada na **Revista Anima** n.1 em 1976 e republicada na **Revista Azougue**, n. 8 em abril de 2003.

PAULA, José Agrippino de. **O Mundo da Literatura. José Agrippino de Paula: Lugar Reservado**. Programa dirigido por Ricardo Soares. São Paulo: Documenta Vídeo Brasil, 2005. 24 min.

PAULA, José Agrippino de. “Um Depoimento”. Fragmentos de uma entrevista inédita, realizada por Claudia Alencar, em 20 de maio de 1979, no restaurante macrobiótico *Arroz de Ouro*, no Largo do Arouche, São Paulo. In: COELHO, Frederico; COHN, Sergio (Orgs). **Tropicália/Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 200-209.

PAULA, José Agrippino de. **Hitler no Terceiro Mundo** (Longa-metragem, 16mm, p&b, 90 min), **Maria Esther: Danças na África, Céu sobre Água**. São Paulo: Lume Filmes / Heco Produções/Cinema Marginal Brasileiro, DVD, n. 6, 2010.

ARTIGOS/ ENTREVISTAS/ LIVROS/ FILMES E DOCUMENTÁRIOS/ DEPOIMENTOS SOBRE JOSÉ AGRIPPINO/GRUPO SONDA E SUA PRODUÇÃO

ALFREDO, João Valentino. Uma grande feira do povo. Apresentação. In: PAULA, José Agrippino de. **As Nações Unidas**. São Paulo, SP: Papagaio, 2019. p. 9-12.

AGUILLAR, José Roberto. Depoimento”. In: **Rito do Amor Selvagem**. Documentário. São Paulo: Sesc TV, 2019.

ANTUNES, Arnaldo. Texto para o Encarte da Caixa Comemorativa. In: PAULA, José Agrippino de. **Exu 7 Encruzilhadas**. São Paulo: SESC, 1988. BOX (CD e DVD).

AMARAL, Aracy. “Observações de um espectador: a propósito do “Rito”. **Revista Palco + Plateia**, Crítica. São Paulo: J. Arantes & Cia Ltda., p. 10-12, 1969.

ARARIPE, Oscar. “Rito, o espaço “difícil”. Rio de Janeiro: Jornal do Correio da Manhã, 7/6/1970.

BODANZKY, Jorge. “Depoimento”. In: **Rito do Amor Selvagem**. Documentário. São Paulo:

Sesc TV, 2019.

BODANZKY, Jorge. “Agrippino: Gura da contracultura” *In*: MATTOS, Carlos Alberto. **Jorge Bodanzky: O Homem com câmera**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Coleção Aplauso, 2007. p. 82-93.

BODANZKY, Jorge. *In*: PUPPO, Eugênio (Dir.). **Jorge Bodanzky conta Agrippino**. Vídeo.Doc. São Paulo: Heco Filmes Prod., 2010.

CHNAIDERMAN, Miriam. **Passeios no Recanto Silvestre**. Vídeo/documentário, 35mm, 16 minutos, colorido. São Paulo: Produção da autora, 2006.

CONY, Carlos Heitor. Orelha de capa do romance. *In*: PAULA, José Agrippino de. **Lugar Público**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

CRUZ, Sidnei. Grupo Sonda: um laboratório de improvisação, simultaneidade e criação coletiva na cena teatral marginal dos 60/70. **Revista SBAT**, Rio de Janeiro, n. 532, novembro/dezembro, 2023.

CRUZ, Sidnei. Hitler Terceiro Mundo: o cinema-happening de José Agrippino de Paula. **Revista Cavalo Louco – Revista de teatro Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Travéiz**, Porto Alegre/RS, ano 18, n. 21, agosto 2023.

EUGÊNIO, Carlos. “Depoimento”. *In*: GIANNETTI, Julia Corrêa. **A dança marginal de Maria Esther Stockler: um dançar imagético**. 2015. 239 p. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – PPGAC/Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2015.

FAVARETTO, Celso. Panamérica: comentário sobre o livro de José Agrippino de Paula. **Jornal de Resenhas**, n. 75, 09/06/2001.

GARCIA, Stênio. “Depoimento”. *In*: **EXU 7 ENCRUZILHADAS**. Caixa comemorativa contendo: CD com 10 faixas musicais + DVD com 2 curtas/super 8 + entrevistas. São Paulo: SESC, 1988.

GARCIA, Stênio. “Depoimento”. *In*: MEIRELLES, Lucila. **Rito do Amor Selvagem**. Documentário. São Paulo: Sesc TV, 2019.

GARCIA, Stênio. “**Entrevista**”. Realizada por Maria Thaís Lima Santos, 07 de abril de 1993.

HOISEL, Evelina. **Supercaos: Os Estilhaços da Cultura em PanAmérica e Nações Unidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

JAJA, Van. “*Planeta dos Mutantes*”. **Jornal Correio da Manhã**, segundo caderno, Rio de Janeiro, 21 de agosto 1969 (1969a).

JAJA, Van. “*O algo mais do Planeta dos Mutantes*”. **Jornal do Comércio**, Recife, 14/10/1969b.

LEVI, Clóvis. “O Planeta dos Mutantes: uma travessura talentosa”. *Jornal O Dia*, Rio de Janeiro, 27 de julho de 1969.

MAMBERTI, Sergio. “Depoimento”. *In*: MEIRELLES, Lucila. **Rito do Amor Selvagem**.

Documentário. São Paulo: Sesc TV, 2019. Disponível em: www.youtube.com/@SESCTV. Acesso em: 20/10/2020.

MASSENO, André. “*Bioescrevendo uma vida: apontamentos sobre uma foto de José Agrippino de Paula*”. In: MASSENO, André; FORTUNA, Daniele Ribeiro; SANTOS, Marcelo dos (Orgs.). **Bioescritas/Biopoéticas**: pensamento em trânsito. Volume 1. São Paulo: Pontocom, 2018. p. 27-40.

MASSENO, André. **A trama tropical**: capítulos da (contra)cultura brasileira. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

MEIRELLES, Lucila. **José Agrippino de Paula**: artista POP Tropicalista. São Paulo: ARS (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo), v. 7, n. 14, 2009.

MEIRELLES, Lucila. Rito do Amor Selvagem. Documentário. São Paulo: Sesc TV, 2019.

MEIRELLES, Lucila. “**Entrevista**” por escrito, elaborada por Sidnei Cruz. Consta dos anexos no corpo da tese, 2021.

MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. **A fonte e a forma**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

NOGUEIRA, Cyntia. A cor do sagrado em *Céu sobre água* (1978), de José Agrippino de Paula. **Visualidades**, Salvador, Bahia, v. 1, 2019.

PALUMBO, Danielle. “Entrevista” concedida à Lucila Meirelles. In: “A humanidade de Zé Agrippino de Paula”. **Revista Palau**. Bauru, São Paulo: LABIDIC – Laboratório de Pesquisa em Identidade e Diversidade Cultural, CNPq/UNESP. <https://revistapalau.wixsite.com/revistapalau/single-post/06/10/2017>. Acesso em: 20/11/2023.

PENNA, Hermano. “Depoimento”. In: MEIRELLES, Lucila. **Rito do Amor Selvagem**. Documentário. São Paulo: Sesc TV, 2019.

PETICOV, Antônio. “Depoimento”. In: MEIRELLES, Lucila. **Rito do Amor Selvagem**. Documentário. São Paulo: Sesc TV, 2019.

PETICOV, Antônio. “Citações/depoimentos”. In: DELMANTO, Júlio. **História social do LSD no Brasil**: os primeiros usos medicinais e o começo da repressão. São Paulo: Elefante, 2020.

PUPPO, Eugênio (Dir.). **Jorge Bodanzky conta Agrippino**. Vídeo. Doc. S.P: Heco Filmes Prod., 2010.

REUBEN. Agrippino. In: BARROS, Patrícia Marcondes de; ROST, Isis (Orgs.). **Transas da cultura brasileira**. São Luís: Passagens, 2020. p. 184-185.

ROSENFELD, Anatol. “O RITO DO AMOR SELVAGEM”. **Revista Palco + Plateia**. Crítica. São Paulo: J. Arantes & Cia Ltda., p. 9-10, 1969.

ROSENFELD, Anatol. O rito do amor selvagem. In: ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 231-235.

SCHENBERG, Mário. “Depoimento”. In: MUNIZ, Eike Lopes. **Especial sobre criador da**

Tropicália. Embu da Artes, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura de Embu das Artes, 25/10/2010.

SCHENBERG, Mário. Orelha de apresentação do romance. PAULA, de José Agrippino de. **PanAmérica.** Rio de Janeiro: Tridente, 1967.

SCHENBERG, Mário. **A representação Brasileira na IX Bienal de São Paulo.** [Artigo publicado no jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1967. Ver arquivo do Centro Mario Schenberg de documentação da pesquisa em artes, ECA/USP, 1969].

SCHENBERG, Mário. Prefácio da 1ª edição. PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica.** São Paulo: Editora Papagaio, 2001. p. 11-12.

SCHENBERG, Mário. “Entrevista”. In: BARROS FILHO, Omar L. de. **Versus:** páginas da utopia: uma seleção de reportagens, entrevistas, ensaios e artigos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

SANTOS, Maria Thaís Lima. **Entrevista “Maria Esther Stockler”.** 43 páginas, datilografadas, transcritas duas fitas (1: lado A/B; 2. Lado C/D). Realizada em São Paulo, 07/05/93.

SOARES, Jô; SUZUKI JR, Matias. **O livro de Jô:** uma autobiografia desautorizada. Vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

STOCKLER, Maria Esther. “Entrevista”. In: LIMA, Marisa Alvarez. **Marginália:** Arte & Cultura na Idade da Pedrada. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

STOCKLER, Maria Esther. “Entrevista” concedida a: VARGAS, Maria Thereza. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo/ Divisão de Pesquisas/Equipe técnica de pesquisas de artes cênicas. Fita 1 (Lado a: 1 a 17 e Lado B: 17 a 33); Fita 2 (Lado A: 1 a 15 e Lado B: 15 a 17), 1º de junho de 1979.

STOCKLER, Maria Esther. “Entrevista”. In: SANTOS, Maria Thaís Lima. **Entrevista “Maria Esther Stockler”.** 43 páginas, datilografadas, transcritas duas fitas (1: lado A/B; 2. Lado C/D). Realizada em São Paulo, 07/05/93.

SÜSSEKIND, Flora. **Coros, contrários, massa.** Recife, PE: Cepe, 2022.

THOMAS, Gerald. “Depoimento”. In: MEIRELLES, Lucila. **Rito do Amor Selvagem.** Documentário. São Paulo: Sesc TV, 2019.

VARGAS, Maria Thereza. **“Entrevista feita com Maria Esther Stockler”.** São Paulo: Centro Cultural de São Paulo/ Divisão de Pesquisas/Equipe técnica de pesquisas de artes cênicas. Fita 1 (Lado a: 1 a 17 e Lado B: 17 a 33); Fita 2 (Lado A: 1 a 15 e Lado B: 15 a 17), 1º de junho de 1979.

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

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical.** São Paulo: Cia das Letras, 1997.

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

ARRUDA, Vinicius Galera de. **Fora do lugar** – a ficção de José Agrippino de Paula. 2016. 143p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – USP, São Paulo, 2016.

BRAGA, Paula Priscilla. **A trama da terra que treme: multiplicidades em Hélio Oiticica**. Tese (Doutorado em Filosofia) – USP, São Paulo, 2007.

BRESSANE JUNIOR, José Ronaldo. **Maura, Agrippino, Rodrigo: visões da loucura na literatura**. 2021. 256p. Dissertação (Mestrado em Letras) – UNIFESP, São Paulo, 2021.

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

CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. **Teatro Experimental (1967/1978): Pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda**. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2012.

CUNHA, Juliana. A. **Sujeito e cultura na virada dos anos 60: a contribuição para o debate a partir de PanAmérica, epopeia de José Agrippino de Paula**. 2007. p. 137. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

FARIA, Bernardo de Paola Bortolotti. **José Agrippino de Paula, malabarista de sonhos e possibilidades**. 2016. 105p. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – PUC, Rio de Janeiro, 2016.

FREITAS, Arthur. **CONTRA-ARTE: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973**. 2007. 360p. Tese (Doutorado em História) – UFPR, Curitiba, PR, 2007.

GIANNETTI, Julia Corrêa. **A dança marginal de Maria Esther Stockler: Um dançar imagético**. 2015. 168 p. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – PPGAC/Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2015.

MADAZZIO, Irlainy Regina. **O voo da borboleta: a obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler**. 2005. 181 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – USP, São Paulo, 2005.

MENEZES, Adriano Marcos de. **Marcuse Boys: Recepções de Herbert Marcuse no Brasil**. 2019. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2019.

MORAES, Felipe Augusto de. **A arte-soma de José Agrippino de Paula**. 2011. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – ECA-USP, São Paulo, 2011.

NARDIM, Thaise Luciane. **Allan Kaprow, performance e colaboração: estratégias para abraçar a vida como potência criativa**. 2009. 152p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo/Campinas, 2009.

SANTOS, Maria Thaís Lima. **Interpretação no Brasil**: a linguagem corporal e os novos procedimentos cênicos – 1970-1971. Dissertação (Mestrado em Artes) – USP, São Paulo, Campinas, 1999.

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

LIVROS: ENSAIOS E ARTIGOS: CONCEITOS/TEORIAS – ARRASTÃO TEÓRICO³¹²

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó/SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia de prosa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

AGRA, Lucio. **Monstrutivismo**: reta e curva das vanguardas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ALMEIDA, João Flávio de. **Epistemologia da errância**: erro, hiância e ciência em discurso. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019.

ALMEIDA, Rodrigo Davi. **Sartre no Brasil**: expectativas e repercussões. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

ALMEIDA JUNIOR, José Simões de. Artaud e a criação do espaço teatral da modernidade. *In*: ALEIXO, Fernando; LEAL, Maria Lúcia. **Teatro, ensino, teoria e prática**: processos de criação: experiências contemporâneas. Uberlândia, MG: EDUFU, 2016.

ARTAUD, Antonin. Jato de sangue. **O Tablado/cadernos de teatro**, Rio de Janeiro, n. 95, 1982.

ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e o seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.

ARTAUD, Antonin. **Textos surrealistas**. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARBOSA, João Alexandre. Texto de orelha do livro. *In*: PEREC, Georges. **A Vida Modo de usar**: romances. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

BARNES, Jonathan. **Filósofos Pré-socráticos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARRENTO, João. Prefácio. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Ideia de prosa**. Belo Horizonte:

³¹² “Arrastão teórico”: expressão roubada amorosamente de Peter Pál Pelbart (2016).

Autêntica, 2016.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Russel, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984a.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura***. Obras Escolhidas. v. I. São Paulo: Brasiliense, 1987a.

BENJAMIN, Walter. Brinquedo e brincadeira, observações sobre uma obra monumental. *In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura***. Obras Escolhidas. v. I. São Paulo: Brasiliense, 1987b.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. Walter Benjamin está morto. Gustavo Racy (Org.). São Paulo: Sobinfluência Edições, 2020.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: Gênese e estrutura do Campo Literário**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BORGES, Jorge Luis. **Sobre os sonhos e outros diálogos – Diálogos com Oswaldo Ferrari**. São Paulo: Hedra, 2009.

BOTELHO, José Francisco. **A odisseia da filosofia: uma breve história da filosofia**. São Paulo: Abril, 2015.

BRETON, André. **Manifestos surrealistas**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BRITO, Adriano Naves de. **Nomes próprios: semântica e ontologia**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

BROWN, Norman O. **Vida contra a morte**. Petrópolis: Vozes, 1972.

CALVINO, Italo. Texto de contracapa do livro. *In: PEREC, Georges. **A Vida Modo de usar: romances***. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. poesia concreta-linguagem-comunicação. *In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960***. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 105-132.

CARTLEDGE, Paul. **Demócrito e a política atomista**. São Paulo: Unesp, 2001.

COLLETTE, Jacques. **Existencialismo**. Porto Alegre, RS: LP&M, 2019.

CRESPIGNY, Anthony de. (editor) **Ideologias políticas**. Brasília/DF: Editora Universidade de Brasília, 1999.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e subjetividade**: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. São Paulo: Editora 34, 2001.

DELEUZE, Gilles. **O abecedário de Gilles Deleuze**. s/d³¹³

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Rizoma**. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia, 2, v. 4. São Paulo: Editora 34, 2012a.

DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia, 2, v. 5. São Paulo: Editora 34, 2012b.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DEL RIOS, Jefferson. A função da Crítica. *In*: HELIODORA, Bárbara; DEL RIOS, Jefferson; MAGALDI, Sábado. **A função da Crítica**. São Paulo: Giostri, 2014. p. 42-63.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2011.

DOWBOR, Ladislau. **A formação do 3º Mundo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

³¹³ Série de entrevistas, feita por Claire Parnet, foi filmada nos anos 1988-89. O acordo, com Deleuze, era que o filme só seria apresentado após a sua morte. O filme acabou sendo apresentado, entretanto, com o assentimento de Deleuze, entre novembro de 1994 e maio de 1995, no canal franco-alemão de TV Arte. Deleuze morreu em 4 de novembro de 1995. A transcrição integral do vídeo, para fins didáticos, no Brasil, foi feita e divulgada pela TV Escola, Ministério da Educação. s/d.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

ELIAS, Nobert; SCOTSON, John. **Os estabelecidos e Outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: WVA, 2000.

ENDO, Paulo; SOUSA, Edson. Itinerário para uma leitura de Freud [Apresentação]. *In*: FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Vol. 1. Porto Alegre, RS: LP&M, 2012. p. VIII-XVI.

FANON, Franz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FAUSTINO, Deivison. **Frantz Fanon e as encruzilhadas**: teoria, política e subjetividade. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Seleção e comentários). “Escritos de artistas: anos 60/70”. Rio de Janeiro Zahar, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, Freud e Marx. *Theatrum Philosophicum*”. São Paulo: Princípio Editora, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Theatrum Philosophicum*. *In*: **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Ditos e Escritos II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 230-254.

FOUCAULT, Michel. O que são as luzes? *In*: **Arqueologia das Ciências e História dos Sentimentos de Pensamento**. Ditos e Escritos II. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, p.335-351, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Estratégia, Poder-Saber**. Ditos e escritos. v. 4. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a.

FOUCAULT, Michel. **A vida dos homens infames**. Ditos e escritos. v. 4. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b.

FOUCAULT, Michel. **Os intelectuais e o poder**. Ditos e escritos. v. 4. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006c.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2**: O uso dos prazeres. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**. Porto Alegre: LP&M, 2013.

FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Vols. 1 e 2. Porto Alegre, RS: LP&M, 2012.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin, os cacos da história**. São Paulo: Brasiliense, 1982. Coleção Encanto Radical.
- GIL, José. **Monstros**. Lisboa, Portugal: Relógio d`água, 2006.
- GROYS, Boris. **Arte e poder**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2015.
- GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular: Pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. 19a ed. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- JAPIASSÚ, Hilton. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. 2a ed. São Paulo: N-1 edições, 2017.
- LE CORBUSIER. **A carta de Atenas**. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- LIMA, Manoel Ricardo de. **A forma-formante: ensaios com Joaquim Cardozo**. Florianópolis/SC: Editora UFSC, 2014.
- LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o Artesão do Corpo sem Órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- LINS, Daniel (Org.). **Nietzsche e Deleuze: Arte, resistência**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MALINA, Judith. **Notas sobre Piscator: Teatro político e arte inclusiva**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- MANGO, Edmundo Gómez; PONTALIS, J. B. **Freud com os escritores**. São Paulo: Três Estrelas, 2013.
- MARCUSE, Herbert. **A grande recusa hoje**. Organizado por Isabel Loureiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de

Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

MOLES, Abraham. **O kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MONDZAIN, Marie-José. **Confiscação das palavras, das imagens e do tempo: por uma outra radicalidade**. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2022.

NICOLA, Ubaldo. **Antologia ilustrada da filosofia: das origens à idade moderna**. São Paulo: Globo, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Hemus, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo: de como a gente se torna o que a gente é**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

NOBERTO, Marcelo. **O Ser e o Nada de SARTRE, Jean-Paul (1905-1980)**. Anotações de aulas do professor Marcelo Norberto no Curso “O Ser e o Nada”. Rio de Janeiro: curso virtual. 2021.

NOËL, Emile. **O acaso, hoje**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1993.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. 3a ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.

PAIM, Isaias. **Esquizofrenia**. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1973.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Monique. **A escrita e a loucura**. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1990.

RIVERA, Tania. “O sonho e o século”. [prefácio]. In: FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Vol. 1. Porto Alegre, RS: LP&M, 2012. p. XVII-XXVII.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método**. São Paulo: Nova Cultura, 1987.

SCHERER, Rebeca. Apresentação. In: LE CORBUSIER. **A carta de Atenas**. São Paulo:

Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

SEDLMAYER, Sabrina. [Texto de orelha de capa do livro]. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Ideia de prosa**. Belo Horizonte/MG: Autêntica Editora, 2016.

SIMAS, Luiz Antônio. **Umbandas**: uma história do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo: Cia das Letras, 2020.

TARÌ, Marcello. **Um piano nas barricadas**: por uma história da autonomia, Itália 1970. São Paulo: GLAC Edições & n-1 edições, 2019.

TARDE, Gabriel. **A opinião e as Massas**. São Paulo: Martins Fonte, 2005.

TZU, Sun. **A arte da guerra**. Porto Alegre: L&PM, 2016.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VELOSO, Caetano. **Antropofagia**. São Paulo: Penguin – Companhia das Letras, 2012.

VERSIANI, Maria Helena. **Cronologia da República (1889-2000)**. Rio de Janeiro: Museu da República, 2002.

VIGEVANI, Tullo. **Terceiro Mundo** – conceito e história. São Paulo: Ática, 1994.

WAGNER, Richard. **A obra de arte do futuro**. Lisboa, Portugal: Antígona, 2003.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WILLEMART, Philippe. **A escritura na era da indeterminação**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

CONTRACULTURAS: ANOS 60/70 / FESTIVAIS/ GUERRILHA / DITADURA / MARGINAL/ EXPERIMENTAL / DESBUNDE

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia (Orgs.). **Por que não?: rupturas e continuidades da contracultura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

ALMEIDA, Elizama. Cronologia da poesia marginal (1957-1984). *In*: FERRAZ, Eucanaã (Org.). **Poesia Marginal**: palavra e livro. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

ALTMAN, Billy. Depoimento. *In*: FORNATALE, Pete. **Woodstock, quarenta anos depois**: o festival dia-a-dia, show a show, contado por quem esteve lá. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

BAEZ, Joan. Carta de Joan Baez à academia de Artes e Ciências Cinematográficas antes da exibição de Woodstock, em 2006. *In*: FORNATALE, Pete. **Woodstock, quarenta anos depois**: o festival dia-a-dia, show a show, contado por quem esteve lá. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963**:avant-garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARROS, Patricia Marcondes de; ROST, Isis (Orgs.). **TRANSAS da Contracultura Brasileira**. São Luís: Passagens, 2020.

BECK, Julian. **Revolução e contrarrevolução**. São Paulo: N-1 Edições, 2018. Série Pandemia.

BRAGA, Paula (Org.). **Fios soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica**. São Paulo: Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013.

CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

CANONGA, Ligia. **O Legado dos Anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAVE, Bruno. **Desbunde**. Disponível em: <http://contraculturabrasil.blogspot.com.br>. 4 de novembro de 2007. Acesso em: 23/7/2024.

CASTRO, Ruy. Viver no Solar, o que você faria se tivesse 20 anos em 1968? [Apresentação]. *In*: VAZ, Toninho. **Solar da fossa**: um território de liberdade, impertinência, ideias e ousadias. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011. p. 11-17.

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

COELHO, Frederico; COHN, Sergio (Orgs.). **Tropicália/Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 200-209.

CRANDALL, Jordan. Anotações sobre o Parangolé. *In*: BRAGA, Paula (Org.). **Fios soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DUARTE, Rogério. **Entrevistas**. (Org.) Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue/Encontros, 2009.

EBERT, Roger. Sobre o filme Woodstock. *In*: FORNATALE, Pete. **Woodstock, quarenta anos depois**: o festival dia-a-dia, show a show, contado por quem esteve lá. Rio de Janeiro: Agir, 2009. p. 317.

FAVARETTO, Celso. **Contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

FERRAZ, Eucanaã (Org.). “Poesia Marginal: palavra e livro”. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

FERRAZ, Giovan Sehn. **Da contracultura à somaterapia**: a criação e o desenvolvimento

inicial de uma terapia anarquista. <http://orcid.org>. 2021. Acesso em: 14/6/2023.

FORNATALE, Pete. **Woodstock, quarenta anos depois**: o festival dia-a-dia, show a show, contado por quem esteve lá. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha**: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2013.

GAMMOND, Stephen. (Diretor). “A Technicolor Dream”. Filme, 156 min. Eagle Rock Entertainment, 2008. Disponível em: www.eaglerockent.com. Acesso em: 08/04/2023.

GIUNTA, Andrea. **“Vanguardia, internacionalismo y política”**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015.

_____. **“Contra o cânone: Arte contemporânea em um mundo sem centro”**. Florianópolis, SC: Editora Nave, 2022.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**: do mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GUARNACCIA, Matteo. **Provos**: Amsterdam e o nascimento da contracultura. São Paulo: Conrad, 2001.

GUERRA, Adhemar. *Hair*. In: MENDES, Oswaldo. **Ademar Guerra**: o teatro de um homem só. São Paulo: Senac, 1997. p. 67-79.

GUIMARÃES, Pedro; OLIVEIRA, Sandro. **Helena Ignes**: atriz experimental. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.

GOUPIL, Romain. **Morrer aos trinta anos**. Filme longa-metragem, 97 min, p&b. França: Midas. MK2, 1982.

HOFFMAN, Abbie. Depoimento. In: WIENER, Jon; HAYDEN, Tom; FEIFFER, Jules. **Os sete de Chicago**: o extraordinário julgamento da conspiração de Chicago. Rio de Janeiro: Alta Books, 2021.

KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

LEAL, Claudio. Nota do organizador. In: MACIEL, Luiz Carlos. **Underground**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022. p. 13.

LEARY, Timothy. Introdução. In: GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através do tempo**: do mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p. 9-10.

LIMA, Marisa Alvarez. **Marginália**: Arte & Cultura na idade da pedrada. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

MACIEL, Luiz Carlos. **Nova Consciência**: jornalismo contracultural-1970/1972. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, 1973.

MACIEL, Luiz Carlos. Entrevista. In: PEREIRA, Carlos Alberto M; HOLLANDA, Heloísa

Buarque de. **PATRULHAS IDEOLÓGICAS** MARCA REG: arte e engajamento em debate. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 96-105.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em Transe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MACIEL, Luiz Carlos. O Tao da Contracultura. *In*: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia. (Orgs.). **Por Que Não?** Rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

MACIEL, Luiz Carlos. Underground. Entrevista para Cicero Bottino. **Revista Bondinho**, “Entrevistas”: (março de 1972). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p.142-153, 2008.

MACIEL, Luiz Carlos. Flor do mal. *In*: COHN, Sergio (Org.). **Revistas de invenção: 100 revistas de cultura do modernismo ao século XXI**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

MACIEL, Luís Carlos. “O ser e o tempo de Maciel”. Entrevista por Claudio Leal. Revista Bravo. <https://bravo.abril.com.br> Atualizado em 22 set 2022, 12h22. Publicado em 14 dez 2017.

MACIEL, Luiz Carlos. **O sol da liberdade**. Org. Patrícia Marcondes de Barros. Rio de Janeiro: Vieira e Lente, 2014.

MACIEL, Luiz Carlos. **Luiz Carlos Maciel: entrevistas**. Rio de Janeiro: Encontros/Azougue Editorial, 2018.

MACIEL, Luiz Carlos. **Underground**. Reproduções facsimilares. Organização de Claudio Leal. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022.

MAGALHÃES, Mário. **Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARIGHELA, Carlos. **Mini manual del guerrillero urbano**. [Cópia distribuída pela internet. Edição com capa vermelha com o rosto de Marighela abaixo do título e uma metralhadora Ina no alto, acima do título. Sem nome de tradutor, editora, assinado por Carlos Marighela], junho de 1969.

MARTINEZ CORRÊA, José Celso. A guinada de José Celso/entrevista a Tite de Lemos. **Revista Civilização Brasileira**, caderno especial 2: Teatro e realidade brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 115-129.

MARTINS, Luciano. **A geração AI-5 e maio de 68: duas manifestações intransitivas**. Rio de Janeiro: Livraria Argumento, 2004.

MATOS, Andityas. **Contra/políticas da alquimia**. São Paulo: sobinfluencia edições, 2023.

MOURA, Carlos Eugênio de. Depoimento. *In*: GIANNETTI, Julia Corrêa. **A dança marginal de Maria Esther Stockler: um dançar imagético**. 2015. s/n. (Mestrado em Artes da Cena) – PPGAC/Instituto de Artes. Campinas: UNICAMP, 2015.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e política: arena, oficina e opinião**. São Paulo: Annablume,

2016.

MOSTAÇO, Edécio; FAVARETTO, Celso; ADDEO, Walter Cezar. Apresentação. **Arte em Revista**, n. 5. São Paulo: Kairós; CEAC, p. 3-4, 1981.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. Org. de Paula Braga. São Paulo: Perspectiva, 2008.

OLDENBURG, Claes. *In*: WILSON, Simon. **A arte pop**. Barcelona/Espanha: Editorial Labor, S.A, p. 19-23, 1975.

OLDENBURG, Claes. *In*: BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Rio de Janeiro: Rocco, p. 78-79, 1999.

PALMEIRO, Cecilia. **Desbunde e felicidade: das cartoneras a Perlongher**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2021.

PEDROSA, Mário. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. *In* “OITICICA, Hélio: “Aspiro ao grande labirinto”. Rio de Janeiro:Rocco,1986.

PELBART, Peter Pál. Mudar o valor das coisas. *In*: SZANIECKI, Barbara; COCCO, Giuseppe; PUCU, Izabela (Orgs.). **Hélio Oiticica para além dos mitos: seminário internacional**. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2016.

PEREIRA, Carlos Alberto M.; B. Hollanda, Heloisa Buarque de. **Patrulhas Ideológicas marca reg: arte e engajamento em debate**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PRYSTHON, Angela. 1968: imagens da utopia. *In*: ROLNIK, Suely. **Quando foi 68?**. Recife/PE: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010.

QUEIROZ, Beatriz Morgado de. **Crelazer: o devaneio como valor estético contemporâneo**. 2011. Disponível em: <http://www.anpap.org.br>. Acesso em: 06/06/2022.

ROLNIK, Suely. **Quando foi 68?** Recife/PE: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

SALES, Jean Rodrigues. **A luta armada contra a ditadura militar: a esquerda brasileira e a influência da revolução cubana**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

SANTIAGO, Silviano. **O fogo da transformação**. *In*: HOISEL, Evelina. **Supercaos: Os Estilhaços da Cultura em PanAmérica e Nações Unidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

SANTIAGO, Silviano. **35 Ensaio de Silviano Santiago**. Seleção de Ítalo Moriconi. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTIAGO, Silviano. Entrevista. *In*: **Cinco anos entre os bárbaros: cidade, canção e corpo**. Pesquisa coletiva desenvolvida entre 1972/1977, realizada/parceria UFBA, UNEB, UFRJ e

USP (WWW.DESBUNDE.UFBA.BR/); www.youtube.com/@desbunde8844, Vídeo II, 24/6/2022.

SARTRE, Jean-Paul; COHN-BENDIT, Daniel. A expansão do campo do possível. *In*: COHN, Sergio; PIMENTA, Heyk (Orgs.). **Maio de 68**/coleção Encontros: a arte da entrevista. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

SCORSESE, Martin. Depoimento. *In*: FORNATALE, Pete. **Woodstock, quarenta anos depois, o festival dia-a-dia, show a show, contado por quem esteve lá**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

SIRKS, Alfredo. **Os carbonários**. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2008.

STENGERS, Isabelle. Conceito de noção. *In*: LIMA, Vladimir Moreira. **Jazz e política da existência**: a música de Félix Guattari. São Paulo: sobinfluencia edições, 2024.

SZANIECKI, Barbara; COCCO, Giuseppe; PUCU, Izabela (Orgs.). **Hélio Oiticica para além dos mitos**: seminário internacional. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2016.

TAHAN, Halina. Metamorfosis escénicas: los simulacros divergentes del desnudo. [apresentação]. *In*: BROSSA, Joan. **Poesia Escénica**: Strip-tease y Teatro Irregular Oro y Sal. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Artes del Sur, 2006. p. 7-12.

TEIXEIRA, Heloisa (ex. Buarque de Hollanda). Apresentação. *In*: VENTURA, Zuenir. **1968**: O ano que não terminou. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

TEIXEIRA, Heloisa (ex. Buarque de Hollanda). **Rebeldes e Marginais**: cultura nos anos de chumbo (1960-1970). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

TREVISAN, João Silvério. Devassos no paraíso: (a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade). Rio de Janeiro: Record, 2000.

VAZ, Toninho. **Solar da fossa**: um território de liberdade, impertinência, ideias e ousadias. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

VENTURA, Zuenir. **1968**: O ano que não terminou. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

WADLEIGH, Michael. Depoimento. *In*: FORNATALE, Pete. **Woodstock, quarenta anos depois, o festival dia-a-dia, show a show, contado por quem esteve lá**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

WIENER, Jon. (Ed.) **Os sete de Chicago**: o extraordinário julgamento da conspiração de Chicago. Rio de Janeiro: Alta Books, 2021.

WILSON, Peter Lamborn. **Utopias piratas**: mouros, hereges e renegados. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

CINEMA / TEATRO / LITERATURA / ARTES PLÁSTICAS / MÚSICA / VANGUARDA / PERFORMANCE / HAPPENING / CARNAVAL / DRAMATURGIA / HQ

AGUILAR, José Roberto. **A divina Comédia Brasileira**. Dramaturgia/teatro. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1981.

ARAÚJO, Laura Castro de; DIDONET, Candice. A dramaturgia expandida: um campo aberto de (in)definições. **Dramaturgia em foco**, Petrolina, PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.

BAHIANA, Ana Maria. **Jimi Hendrix, domador de raios**. São Paulo: Brasiliense/Encanto radical, 1984.

BECK, Julian. **El Living Theatre**. Madri, Espanha: Editorial Fundamentos, 1974.

BEHAR, Henry. **Sobre el teatro dada y surrealista**. Barcelona, Espanha: Barral Editores, 1971.

BEUYS, Joseph. **Cada homem um artista**. Porto, Portugal: Editora 7 nós, 2010.

BOGART, Anne. **“A preparação do diretor”**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BRANDÃO, Tania. **Teatro dos sete: a máquina de repetir e a fábrica de estrelas**. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2002.

BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon. In: PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho**. Volumes I e II. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BRITTO, Sergio. **O teatro & Eu: memórias**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BROSSA, Juan. **Poesia Escénica: Strip-tease y Teatro Irregular Oro y Sal**. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Artes del Sur, 2006.

CALADO, Carlos. **O jaz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Tradução de “*Iliada de Homero*”. Introdução e organização de Trajano Vieira. São Paulo: Arx, 2003.

CARVALHO, Danilo; CARVALHO, Gugu. **Torquato, imagem da incompletude**. Documentário, 70mm, Piauí, Brasil, 2019.

CARVALHO, Flávio de. **A origem animal de Deus e o Bailado do Deus morto**. São Paulo: Difel, 1973.

CARVALHO, Flávio de. **Experiência nº2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência**. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CIRNE, Moacy. **Vanguarda: um projeto semiológico**. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DEBORD, Guy. Teoria da deriva. *In*: JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

DEL RIOS, Jefferson. **O teatro de Victor Garcia: a vida sempre em jogo**. São Paulo: Edições Sesc, 2012.

DE PAULA, Eduardo. Performer e jogo: experiências e (im)permanências como agenciadores de memória. *In*: ALEIXO, Fernando; LEAL, Maria Lúcia. **Teatro, ensino, teoria e prática: processos de criação: experiências contemporâneas**. Uberlândia, MG: EDUFU, 2016.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2019.

DURST, Rogério. **Geração Paissandu**. Rio de Janeiro: Prefeitura do Município do Rio de Janeiro, 1996. Coleção Arenas do Rio, nº7.

EISENSTEIN, Sierguói. O princípio cinematográfico e o ideograma. *In*: GRUNNEWALD, José Lino. **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

EISENSTEIN, Sierguói. O princípio cinematográfico e o ideograma. *In*: CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma: lógica, poesia. Linguagem**. São Paulo: Cultrix, p. 163-186, 1986.

EISENSTEIN, Sierguói. Montagem de atrações. *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983. p. 187-198.

EISENSTEIN, Sierguói. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ELGER, Dietmar. **Dadaísmo**. Lisboa: Taschen, 2005.

FEIFFER, Jules. **Os sete de Chicago: o extraordinário julgamento da conspiração de Chicago**. Rio de Janeiro: Alta Books, 2021.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência**. São Paulo: Global, 1985.

FERNANDES, Silvia. Teatros pós-dramáticos. *In*: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Silvia, (Orgs.). **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 11-30.

FERREIRA, Melissa. **Isto não é um ator**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FERSEN, Alessandro. **Teatro em suma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Prefácio. *In*: VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever: Literatura e apropriação no século XXI**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

FLORES, Valeria. **Interrucciones**. Ensayos de poética activista – Escritura, política, educación. Neuquén, Argentina: Editora La Mondonga Dark, 2013.

FLUSSER, Vilém. **A escrita – há futuro para a escrita?** São Paulo: Annablume, 2010.

FREITAS, Arthur. **“Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil”**. São Paulo:

Edusp, 2013.

GADELHA, Carmem. **Corpo, espaço, tempo**: indagações sobre poética do espaço. Rio de Janeiro: Aretê, 2013.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**, a literatura de segunda mão. Belo Horizonte, MG: Faculdade de Letras, 2006.

GUELMAN, Leonardo. **Univvverrso Gentileza**. Rio de Janeiro: Mundo das Ideias, 2008.

GUINSBURG, Jacob; LEIRNER, Sheila. **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUZIK, Alberto. **Depoimento sobre Ademar Guerra**. In: MENDES, Oswaldo. Ademar Guerra: o teatro de um homem só. São Paulo: Senac, 1997. p. 194-196.

HELIODORA, Bárbara. A função da Crítica. In: HELIODORA, Bárbara; DEL RIOS, Jefferson; MAGALDI, Sábado. **A função da Crítica**. São Paulo: Giostri, 2014. p. 8-41.

HENRIQUES, Júlio. (Organização, tradução, notas e prefácio): “**Internacional situacionista – Antologia**”. Vários autores. Lisboa, Portugal: Antígona/Editores Refractários, 1997.

HUCHET, Stéphane. **A sociedade do artista**: ativismo, morte e memória. São Paulo: Editora 34, 2023.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JARRY, Alfred. **Ubu**: Rei Ubu, Ubu agrilhado, Ubu cornudo, Ubu no outeiro. Porto, Portugal: Campo das Letras, 2005.

KAPROW, Allan. **Ensayo sin título y outros happenings**. México D.F: Tumbona Ediciones, 2013.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KHAN, Ali Akbar. Músico indiano (1922-1999). In: Wikipedia, a enciclopédia livre. Flórida: wikimedia Foudation 2024. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/w/index.php.?title=Ali Khan&oldid=1252388079>> acesso em 12 jul.2024.

KLAWA, Laonte; COHEN, Haron. Os quadrinhos e a comunicação de massa. In: MOYA, Álvaro de. **Shazam**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

LEE, Rita. **Uma autobiografia**. São Paulo: Globo, 2016.

LEHMANN, Hans-Thies. “Teatro pós-dramático”. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEMINSKI, Paulo. **Envie meu dicionário**: cartas e alguma crítica. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudos das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond/Faperj, 2011.

LIMA, Carlos. O teatro surrealista: Revolução e utopia. *In*: GUINSBURG, Jacob; LEIRNER, Sheila (Orgs.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.353-378.

LIMA, Vladimir Moreira. **Jazz e política da existência**: a música de Félix Guattari. São Paulo: sobinfluencia edições, 2024.

MACHADO, Ivan Pinheiro. Um verdadeiro revolucionário [Apresentação]. *In*: PICASSO, Pablo. **O desejo pego pelo rabo**. São Paulo: L&PM, 1999. p. 3-10.

MAGALDI, Sábato. A função da Crítica. *In*: HELIODORA, Bárbara; DEL RIOS, Jefferson; MAGALDI, Sábato. **A função da Crítica**. São Paulo: Giostri, 2014. p. 66-95.

MALINA, Judith. **Notas sobre Piscator**: Teatro político e arte inclusiva. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

MASOTTA, Oscar. **Revolución em el arte**. Buenos Aires, Argentina: Mansalva, 2017.

MATTOS, Carlos Alberto. **Jorge Bodanzky**: O Homem com câmera. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Coleção Aplauso, 2007.

MENDES, Oswaldo. **Ademar Guerra**: o teatro de um homem só. São Paulo: Senac, 1997.

MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas**: Arte ativista e ação coletiva. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

MICHALSKI, Yan. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Corpo-imagem: o jogo do ator na cena intermedial. **Revista Sala Preta**, v. 18, n. 1, p. 259-272, 2018.

MOYA, Álvaro de. **Shazam**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MUNIZ, Maria Lima. **Improvisação como espetáculo**: processo de criação e metodologias de treinamento do ator improvisador. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2015.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein ultrateatral**: Movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PALLOTTINI, Renata. Em defesa dos cabeludos. *In*: MENDES, Oswaldo. **Ademar Guerra**: o teatro de um homem só. São Paulo: Senac, 1997. p. 76-80.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PÉCORRA, Alcir. Nota do organizador. *In*: PIVA, Roberto. **Um Estrangeiro na Legião**. (Obras reunidas, volume 1). São Paulo: Editora Globo, 2005.

- PENNA, João Camillo; DIAS, Ângela Maria. **Comunidades sem fim**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.
- PEREC, Georges. **A vida: modo de usar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- PEREZ, Shirlei Torres. **Crise e pensamento crítico: o teatro em comunicação com o público**. São Paulo: Edições Sesc, 2022.
- PICASSO, Pablo. **O desejo pego pelo rabo**. São Paulo: L&PM, 1999.
- PICON-VALLIN, Béatrice. **Meierhold**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PIVA, Roberto. **Paranóia**. São Paulo: Massao Ohno, 1963.
- PRIDEAUX, Sue. **Eu sou dinamite: a vida de Friedrich Nietzsche**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.
- PRIORI, Angelo. A Doutrina de Segurança Nacional e o manto dos Atos Institucionais durante a Ditadura Militar Brasileira. **Revista Espaço Acadêmico** (online), n. 35, 2004. Disponível em: Scholar.google.com.br + <https://periodicos.uem.br> + <https://portal.issn.org>. Acesso em: 11/10/23.
- RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973): A representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- RAPISARDA, Giusi. **Cine y vanguardia em la Unión Soviética: La Fábrica del actor Excêntrico**. Barcelona, Espanha: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- RATTO, Gianni. **A mochila do mascate**. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- RENNER, Rolf G. **Hopper**. Colônia, Alemanha: Taschen, 2003.
- ROCHA, Glauber. **Roteiros do Terceiro Mundo**. Organização: SENNA, Orlando. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.
- ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. *In*: CEAC – Centro de Estudos de Arte Contemporânea: Arte em Revista, São Paulo: Editora Kairós, ano 1, n. 1, 2ª edição, maio, p. 15-17, 1981.
- ROCHA, Silvia Pimenta Velloso. Tornar-se quem se é – a vida como exercício de estilo. *In*: LINS, Daniel (Org.). **Nietzsche e Deleuze: Arte, resistência**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.
- RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. v. 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- RUIZ, Giselle. **Arte/Cultura em trânsito: o MAM/RJ na década de 1970**. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2013.
- SASSI, Giovanna. Processos dramaturgico cênicos da intermedialidade. *Rascunhos*, Uberlândia/MG, v. 10, n. 1, p. 141-155, jun/jul, 2023.

SCARASSATI, Marco Antonio Farias. “Walter Smetak: o alquimista dos sons.” São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2008.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina**: do Teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SILVA, Edson Rosa da. A obra de arte: resistência e insubmissão. *In*: PENNA, João Camillo; DIAS, Ângela Maria (Orgs.). Comunidades sem fim. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

SILVEIRA, Miroel. **Depoimento** dado em 24/1/1975, no Teatro Anchieta, Sesc São Paulo. Entrevistadores: Antônio Abujamra, Cleyde Yáconis, Oswaldo Mendes e Renata Pallottini, sob a coordenação de Carlos Lupinaci. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Fundação Nacional de Arte, Serviço Nacional de Teatro. Coleção Depoimentos, volume II, 1977.

TELLES, Narciso; BELLINAZZI, Bruna; RAMOS, Jarbas Siqueira. Implicações do corpo na pesquisa em artes cênicas. *In*: TELLES, Narciso; MERISIO, Paulo (Orgs.). **Se Oriente**: percursos compartilhados na construção de teses em artes cênicas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

TRAGTENBERG, Livio. “Para Muito Além do Anrdótico”. *In*: SCARASSATI, Marco Antonio Farias. “Walter Smetak: o alquimista dos sons.” São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2008.

TRINTA, Joazinho. **Psicanálise beija-flor**: Joãozinho trinta e os analistas do colégio. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1985.

TZARA, Tristan. **Siete manifiestos Dada**. Barcelona/Espanha: Fábula Tusquets Editores, 1999.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: LP7m, 2010.

VENÂCIO FILHO, Paulo. **Duchamp**: a beleza da indiferença. São Paulo: Brasiliense, 1986.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever**: Literatura e apropriação no sécu.lo XXI. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

WILSON, Simon. **A arte pop**. Barcelona/Espanha: Editorial Labor, S.A, 1975.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

ZÍLIO, Carlos. “**Depoimento em Ate e Política:1966-1976**”. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1996, p.16. *In* FREITAS, Arthur. “**Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**”. São Paulo: Edusp, 2013.

ARTIGOS: REVISTAS/ JORNAIS/ CATÁLOGOS/ GUIAS/ PROGRAMAS/ BLOGS

ACHCAR, Dalal. **Guia Addresses Istambul** – Uma cidade fascinante. Rio de Janeiro: Addresses, 2012.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropófago**. Edição fac-símile da Revista de Antropofagia, anno1, número 1, maio de 1928. Caixa Modernista: Edusp/Editora UFMG, 2003.

AGUILAR, Nelson. Entrevista para Carlos Orsi, no artigo *As tintas da diáspora*. **Jornal da Unicamp**, São Paulo, n. 592, 31 de março a 06 de abril, 2014.

ANTONIO, João. Inquérito: o romance urbano. **Revista Civilização Brasileira**. n. 7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, maio de 1966.

ARTE EM REVISTA. Número dedicado à arte marginal, contracultural, experimental etc. Vários autores. São Paulo: Kairós, ano 3, n. 5, 1981.

ARTE EM REVISTA. Número dedicado à arte alternativa, independente etc. Vários autores. São Paulo: CEAC, ano 6, n. 8, 1984.

ARRUDA, Renata “Panis et Circenses: significado do clássico dos Mutantes”. Blog do Letras, Renata Arruda, 1/6/21). Visita ao Google notícias em 24/07/22: <https://blogabpe.org>.

BALDIN, Talita; VIDAL, Paulo Eduardo Viana. Antonin Artaud nos entremeios da invenção. **Revista Ephemera**, v. 2, n. 3, p. 108-126, dez. 2019.

BARROS FILHO, Omar L. de. **Versus**: páginas da utopia: uma seleção de reportagens, entrevistas, ensaios e artigos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

BESAGIO, Natália Martins. Dossiê- Cálice: censura e violência na Ditadura Militar Brasileira. **Em Tempo de Histórias** – Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UnB, Brasília/DF, v.1, n. 39, p. 55-68, jul/dez. 2021. Disponível em: <https://fatcat.wiki>container>. Acesso em: 13/08/2023.

BOAL, Augusto. **Blog**: Boal. Vida e obra. Disponível em: <http://augusto boal.com.br/vida-e-obra/>. Acesso em: 09/08/2023.

BRASIL, André; FAGIOLI, Júlia. O fundo ar é vermelho: a subterrânea matéria sensível da história. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, Dossiê: “Os anos 1968 no cinema”. Portal de Revistas da USP, v. 45, n. 50, 2018. DOI:10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.142108 +https://www.researchgate.net/publication/326196137_o_fundo_do_ar_e_vermelho_a_subterranea_materia_sensivel_-da_historia/fulltext

BROSSA, Juan. Entrevista. Por João Bandeira e Noemi Jaffe. **Revista Cult**, “Dossiê”, n. 19, p. 40-43, fevereiro de 1989.

CARONE, André. O tempo presente. **Artefilosofia**, Ouro Preto/MG, n. 7, p. 111-117, outubro 2009.

CARVALHO, José Mauricio de. Resenha do livro “La fe filosófica”, de K. Jasper. **Caderno do Pet Filosofia**, v. 8, n. 15, p. 77-83, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpi.br>pet>view>. Acesso em: 16/12/2023.

COHN, Sergio (Org.). **Revistas de invenção**: 100 revistas de cultura do modernismo ao século XXI. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

COHN, Sergio; PIMENTA, Heyk (Orgs.). **Maió de 68**/coleção Encontros: a arte da entrevista. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

COHN, Sergio. “A reflexão atuante: ensaios interventivos e entrevistas”. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

DIAZ, Brigitte. Carta e diário no século XIX: influências e confluências. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 49, n. 2, p. 233-240, abr-jun de 2014.

EPALANGA, Kalaf. The beautiful ones are now born. **Revista quatro cinco um**, n. 43, p. 10, ano 2021.

ERBER, Laura. O fator Ileana Sonnabend. **Revista Serrote**, n. 22, p. 42-53, março 2016.

FEITOSA, Charles. “Dança, logo duvido uma parceria entre a Dança de Rua de Bruno Beltrão e a Filosofia Pop”. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v.3, n.48, set. 2023.

KHOURI, Omar. Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da poesia concreta. **FACOM**. n. 16, p. 20-33, segundo semestre de 2006.
http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/omar.pdf. Acesso em: 16/09/2022.

LIVING THEATRE. **PRESENTE**. Catálogo da exposição. São Paulo: SESC Consolação. De 31 de outubro de 2017 a 27 de janeiro de 2018.

LOPES, Ângela Leite. Living Theatre: trajetória de uma possibilidade – “I” e “II”. **Revista Folhetim/Teatro do Pequeno Gesto**, Rio de Janeiro, n. 3-janeiro de 1999, e n. 4-maio de 1999.

LOSNAK, Marcos; ASSUNÇÃO, Ademir. (Eds.). **Revista K'NA**. Baractas Produções Artísticas, Londrina/PR, n. 3, julho/agosto/setembro de 1989.

MACIEL, Luiz Carlos. Flor do mal. *In*: COHN, Sergio (Org.). **Revistas de invenção: 100 revistas de cultura do modernismo ao século XXI**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

MALUFE, Anita Costa. Deleuze e o estilo. **Artefilosofia**, Ouro Preto, MG, n. 9, p. 35-48, 2010.

MAGRI, Ieda. Literatura e autonomia: uma leitura a partir do posicionamento de Roberto Bolão. **Revista Landa**, Florianópolis, SC, v. 1, n. 2, p. 18-31, 2013.

MENEZES, Thales de. Faça como os punks. **Revista Gama**: uol/internet, 3 de outubro de 2021. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br>. Acesso em: 20/12/23.

MICHEL, Jean-Paul. Um precipício, como a existência. **Alea**: estudos neolatinos, v. 15, n. 2. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, julho/dezembro, 2013.

MORAES, Felipe Augusto de. O único filme hippie brasileiro. **Contemporâneos, Revista de artes e humanidades**, n. 10, p. 1-19, maio-outubro 2012. Disponível em: revistacontemporaneos.com.br/ <https://www.revistacontemporaneos.com.br>. Acesso em: 14/11/2023.

MORAIS, Frederico. Vanguarda brasileira: caminhos & situações. **Revista Vozes**, Petrópolis, v. 35, ano 64, p. 45-59, 1970.

MORAIS, Frederico. Opinião 65: ontem e hoje. Catálogo do Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. **Opinião 65**. n. 5. Rio de Janeiro: Galeria de arte BANERJ, 1985.

MORAES, Jomar; SAMBUGARO, Adriano. “O ponto zero”. Site: Super.abril.com.br Revista Super Interessante. Publicado em 30 de setembro de 2002. Atualizado em 31 de outubro de 2016.

MUNIZ, Eike Lopes. **Especial sobre criador da Tropicália**. Embu da Artes, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura de Embu das Artes, 25/10/2010.

NETO, Torquato. **O terror da Vermelha**. Filme super-8, cor, 28 minutos. 1972. DVD/YouTube, 2013.

OLDENBURG, Claes. **Claes Oldenburg: The 60s**: folder da Exposição da coleção de cerca de 385 objetos, miniaturas, vídeos, estudos e projetos. Curadoria de Achim Hochedörfer. Museum MUMOK, Viena/Áustria. info@mumok.at, www.mumok.at, de 04 de fevereiro a 28 de maio de 2012.

PEDROSA, Mário. Discurso aos tupiniquins ou nambás... *In*: BARROS FILHO, Omar L. de. **Versus**: páginas da utopia: uma seleção de reportagens, entrevistas, ensaios e artigos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 47-52.

PELLEGRINI, Domingos. *Apud* TOZZI, Daniel. Depoimento no corpo da reportagem **Livros 1968**: livros que fizeram a cabeça dos incendiários. Curitiba/PR: Biblioteca Pública do Paraná, n. 84, julho de 2018. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br>. Acesso em: 06/07/2023.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. Recorte de uma época. *In*: **Catálogo da Mostra “Trinta anos de 68”**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 26 de março a 7 de junho de 1998.

RAMOS, Luiz Fernando. Criação coletiva entre coletivos: um olhar desde a Universidade. **Subtexto** – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, MG, n. 6, p. 51-59, dezembro 2009.

RANGEL, Daniel (Org.). **Klaxon** – em revista vários autores. Caixa/ publicação fac-similar e ampliada/ do no. 1 ao N° 9 (de maio de 1922 a janeiro de 1923). [Primeira revista modernista do país, lançada na sequência da Semana de Arte Moderna de 1922]. São Paulo: Cosac Naify; ICCO – Instituto de Cultura Contemporânea, 2013.

ROLNIK, Suely. “Desentranhando futuros”. Campinas: ComCiência, nº99, 2008.

ROSENFELD, Anatol. “Living Theatre e o Grupo Lobos”. *In*: ARTE EM REVISTA. Número dedicado à arte marginal, contracultural, experimental etc. Vários autores. São Paulo: Kairós, ano 3, n. 5, 1981.

ROSSETO, Robson; PLUSCHAT, Patrícia. A percepção sensorial do espectador na teatralidade contemporânea: diálogos com Bakhtin. **Bakhtiniana**, Revista de Estudos do Discurso, São Paulo, n. 14, p. 57-73, julho/setembro, 2019.

SILVA, Salyanna de Souza. Contribuições acerca do tema classes subalternas em Gramsci. *In*: I JOINGG – JORNADA INTERNACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EM ANTÔNIO GRAMSCI. **Anais...**, Fortaleza/CE: Universidade Federal do Ceará, p. 1-14, 23 a 25 de novembro de 2016.

SILVEIRA, Luís Gustavo Guadalupe. Marcuse e a importância política da sensibilidade. Revista de Filosofia Argumentos, Uberlândia/MG, ano 1, n. 1, 2009.

SKYLAB, Rogério. **José Agrippino e os Mutantes**. Blog. Disponível em: 05/11/2014. Disponível em: <https://godardcity.blogspot.com>. Acesso em: 21/12/2022.

DROGAS / BEATS / MANIFESTOS / MOVIMENTOS / DISTOPIA / PRAZER / LITERATURA PSICODÉLICA

BAUDELAIRE, Charles. **Paraísos Artificiais**. Porto Alegre/RS: LP&M, 1998.

BENJAMIN, WALTER. **Haxixe**. São Paulo: Circo de Letras nº 7, Editora Brasiliense, 1984b.

BEATTY, Edgar (Diretor) **Revolução dos Hippies**: uma celebração psicodélica pela vida, arte e liberdade. Ano 1967, 75min, colorido, Magnus Opus, DVD, 2008.

BIVAR, Antônio. **Punk**. São Paulo: Edições Barbatana, 2018.

BLISSETT, Luther. **Guerrilha Psíquica**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

BURROUGHS, William; GINSBERG, Allen. **Cartas do yage**. Porto alegre/RS: LP&M, 1984.

BURROUGHS, William. **Poeta do submundo**. Filme (DVD) De Klaus Maeck, 84m, pb/color: Magnus Opus, 2006.

CASTANEDA, Carlos. **A erva do Diabo**. Rio de Janeiro: Record, 1968.

CLASTRES, Pierre. “A sociedade contra o Estado”. São Paulo: Cosac Naify portátil 3, 2013.

COX, Alex. Dirigiu: **Sid & Nancy**. Com Gary Oldman e Chloe Webb. 111min. cor, Magnus Opus, 1986.

CUNNELL, Howard. Rápido desta vez, Jack Kerouac e a escritura de On the Road. In: KEROUAC, Jack. **On the Road**: o manuscrito original. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012. p. 111-68.

DELMANTO, Júlio. **História social do LSD no Brasil**: os primeiros usos medicinais e o começo da repressão. São Paulo: Elefante, 2020.

DE MASI, Domenico (Org.). **A economia do ócio/ Bertrand Russell, Paul Lafargue**. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

DE MASI, Domenico. **Criatividade e grupos criativos/v.2**: Fantasia e concretude. Rio de Janeiro: Sextante, 2005.

DE QUINCEY, Thomas. **Confissões de um comedor de ópio**. Porto Alegre/RS: LP&M, 2001.

GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Prefácio e Tradução de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GINSBERG, Allen. Depoimento. *In*: DELMANTO, Júlio. **História social do LSD no Brasil: os primeiros usos medicinais e o começo da repressão**. São Paulo: Elefante, 2020.

HENDRIX, Jimi. **Jimi Hendrix por ele mesmo**. Organização de Alan Douglas e Peter Neal. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo**. São Paulo: Globo, 2009.

HUXLEY, Aldous. **As portas da percepção E Céu e Inferno**. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Editora Globo, 1984.

KEROUAC, Jack. **Diários de Jack Kerouac (1947-1954)**. Edição e introdução de Douglas Brinkley. Porto Alegre: LP&M, 2006. p. 9-24.

KEROUAC, Jack. **On the road, pé na estrada**. Porto Alegre: LP&M, 2004.

KEROUAC, Jack. **On the Road: o manuscrito original**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

KEROUAC, Jack. **Os vagabundos iluminados**. Porto Alegre: LP&M, 2004.

KEROUAC, Jack. **O rei dos beats**. Filme (DVD) de John Antonelli. 71min. Pb/color: Magnus Opus, 2006.

KRISIS, Grupo. **Manifesto contra o Trabalho**. São Paulo: Baderna, 2003.

LAFARGUE, Paul. O direito ao ócio. *In*: DE MASI, Domenico (Org.). **A economia do ócio**. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

LEITE, Marcelo. **Psiconautas: viagens com a ciência psicodélica brasileira**. São Paulo: Fósforo, 2021.

LEARY, Timothy; METZENER, Ralph; ALPERT, Richard. **A experiência psicodélica: um manual baseado no Livro Tibetano dos Mortos**. São Paulo: Goya, 2022.

MAILER, Norman. **Os exércitos da noite (Os degraus do Pentágono)**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

MOREIRA, Gastão (Diretor). **Botinada: a origem do punk no Brasil**". Documentário, CD/DVD duplo: 110 min. 2006.

ORWELL, George. **A revolução dos bichos**. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2007.

ORWELL, George. **1984**. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2009.

PRACIANO, Ronney César F. Especulações sobre o haxixe: a experiência psicodélica de Walter Benjamin. **Cadernos Walter Benjamin**, v. 13, n. 20, dezembro 2014.

REICH, Wilhelm. **A função do orgasmo**. Rio: Brasiliense, 1978.

RIBEIRO, Sidarta. **Sonho manifesto**. São Paulo: Cia das Letras, 2022.

- RIBEIRO, Sidarta. Texto de orelha de capa. *In*: DELMANTO, Júlio. **História social do LSD no Brasil**: os primeiros usos medicinais e o começo da repressão. São Paulo: Elefante, 2020.
- RUSSELL, Bertrand. “O elogio do ócio”. *In*: DE MASI, Domenico (Org.). **A economia do ócio**. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.
- SEX PISTOLS. **Live at The Longhorn**. Show de 1978.45 min, cor, DVD, Spot Films, 1995.
- THOREAU, H. D. **Walden**. Porto Alegre: LP&M, 2015.
- WATTS, Allan. **O espírito do zen**. Porto Alegre/RS: LP&M, 2008.
- WILLER, Claudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: LP&M, 2009.
- WILLER, Claudio. **Dias ácidos, noites lisérgicas**. São Paulo: Córrego, 2019.
- WOLFE, Tom. **O teste do ácido do refresco elétrico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

CD / DVD / LP/ Compacto Simples

- FORMAN, Milos. **Hair**, DVD/vídeo, musical, Metro Goldwyn-Mayer (MGM Home entertainment, 1979/2006).
- GIL, Gilberto. **Eu e Ela estávamos ali encostados na parede**. [Música de Gilberto Gil a partir de um trecho do romance *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula. Gravada no álbum “Doces Bárbaros ao vivo”], 1976.
- HENDRIX, Jimi. **Are You Experienced**. Gravadora: Track Records. Primeiro LP lançado em 12 de maio de 1967.
- HENDRIX, Jimi. **The Jimi Hendrix Experience**: Electric Ladyland. Álbum duplo/CD, Polygram/Polydor, 1968.
- KIRK, Rahsaan Roland. **Kirk’s work**: Roland Kirk with Jack McDuff. Prestige, Álbum/LP, 1961.
- KIRK, Rahsaan Roland. **I, Eye, Aye**. Live at The Montreux Jazz Festival, Switzerland. Álbum/LP/RHINO, 1972.
- MUTANTES, Os. *Panis et Circenses*. *In*: **Os Mutantes**. São Paulo: Polydor/Polygram, 1968. LP contendo 11 canções.
- MUTANTES, Os. Dom Quixote, canção de Rita Lee e Arnaldo Baptista. **Os Mutantes**. Compacto Simples. São Paulo: Polydor, 1969.
- MUTANTES, Os. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Polydor: Long play, 1970.
- MUTANTES, Os. **Coletânea**, 20 canções. Millennium/Universal, 1998.
- MUTANTES, Os. **Coletânea**, 14 canções. Selo/Personalidade: Polygram, 1998.

RA, Sun. **Sun Ra Sun Song**, de 1957. Álbum remasterizado. São Paulo: Abril Music, 1998.

RA, Sun. **Jazz in Silhouette/Sun Ra and his Arkestra**. Álbum remasterizado, Evidence, 1991.

ROCHA, Glauber. **A Idade da Terra**. DVD Duplo. 250 minutos. Versão restaurada. Versátil Home Vídeo, 2011.

RUSSEL, Ken. **Tommy, o filme**. DVD/vídeo, musical, 111 minutos Superbit Collection, s/d.

SEIXAS, Raul. **Krig-ha, bandolo!** Universal Music Internacional, 1973. LP.

SMETAK, Walter. Álbum/LP, vinil. Phillips, 1974.

VELOSO, Caetano. In: **SMETAK**, Walter. Álbum/LP, vinil. Phillips, 1974.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto; COSTA, Gal; BETHANIA, Maria. **Doces Bárbaros ao vivo**. São Paulo: Álbum Phillips, 1976.

WADLEIGH, Michael. **Woodstock**: 3 dias de paz, amor e música. DVD, Color, 225 min. Warner Home Vídeo, 1994.

INTERNET/SITES CONSULTADOS

A batalha dos sapos e ratos: BATRACOMIOMAQUIA. In: Wikipédia, a enciclopédia livre; Flórida: wikimedia Foudation, 2023. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/w/index.php?Title=Batracomiomaquia&oldid=65452163>. Acesso em: 9 mar. 2023.

BATRACOMIOMAQUIA. In: <https://revistaseletronicas.pucrs.br> v.14 n.1(2021) volume único oficina do historiador, e39465. + <https://doi.org/10.15448/2178-3748.2021.1.39465> publicado 27/05/2021. Acesso em: 12/01/2022.

BOAL, Augusto. **Entrevista à Rose Spina e Walnice Nogueira Galvão**. Site Fundação Perseu Abramo: Cultura Memória PT Teatro: Edição 56, 20/01/2004. Disponível em: [Fpabramo.org.br](http://fpabramo.org.br). Acesso em: 12/04/2023.

BRASIL ESCOLA: Disponível em: <http://brasilecola.uol.com.br> acesso: 16/08/2023. Acesso em: 19/12/2023

DEVORAR. Disponível em: <https://querobolsa.com.br> Acesso em:

PSICODELIA. In: Wikipédia, a enciclopédia livre; Flórida: wikimedia Foudation, 2022. Disponível em: <https://pt.m.wikipedia.org/w/index.php?> Acesso em: 23/07/2022.

JACKSON POLLOCK: In: Wikipédia, a enciclopédia livre. Flórida: wikimedia Foudation, 2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/windex.php?title=Jackson_Pollock&oldid=68414261. Acesso em: 11 ago. 2024.

MAX ERNEST. *In*: Wikipédia, a enciclopédia livre. Flórida: wikimedia Foudation, 2024. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/w/index.php?title=Max_Ernest&oldid=68865695. Acesso em: 22 out. 2024.

CEMITÉRIO de Automóveis. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399234/cemiterio-de-automoveis>. Acesso em: 06 nov. 2024.

WEINBERG, Jack. **Não confie em ninguém com mais de 30 anos**. Disponível em: https://stringfixer.com/pt/Jack_Weinberg,08/06/2022.

ANTIFONIA. Disponível em: <https://dicionário.priberam.org>

FERRAZ, Giovan Sehn. Da contracultura à somaterapia: a criação e o desenvolvimento inicial de uma terapia anarquista. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p.211-229, jan-mar. 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/50104-5970202100001000011>. Acesso em: 7 jan. 2023.

REICH, Wilhem. *In*: Wikipédia, a enciclopédia livre. Flórida: wikimedia Foudation, 2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wilhem_Reich&oldid=67936270. Acesso em: 13 maio 2024.

RAUL Seixas/Metamorfose Ambulante: Youtube.com. Disponível em: <https://www.youtube.com>. Acesso em: 14 fev. 2021.

TRÍPTICO. *In*: Wikipédia, a enciclopédia livre. Flórida: wikimedia Foudation, 2024. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Tr%C3%A9ptico&oldid=68716565>. Acesso em: 27 set. 2024.

TRÍPTICO. *In*: **Oxford Languages and Google** (languages.oup.com). Disponível em: <https://languages.oup.com/google>. Acesso em: 17/12/2023.

TIMOTHY LEARY. *In*: Wikipédia, a enciclopédia livre. Flórida: wikimedia Foudation, 2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Timothy_Leary&oldid=67367620. Acesso em: 26 jan. 2024.

TURN, tune in, drop out”. Tim Leary film, 1967. YouTube. Canal: www.youtube.com/@puresandoz2598. Acesso em: 6 jun. 2023.

VELOSO, Caetano. Áudio do Discurso é Proibido Proibir (1968). *In*: <https://m.youtube.com/watch?v=45-t> 7 de novembro de 2013

FRAZÃO, Dilva. **Biografia de Sun Tzu**. Internet: eBiografia. Disponível em: https://www.ebiografia.com/sun_tzu. Última atualização 8/02/2022. Acesso em: 13/06/2023.

WOODSTOCK: 3 dias de paz, amor e música”. YouTube: Prime vídeo: <https://www.primevideo.com>

ESCULTURA SOCIAL. *In*: Wikipédia, a enciclopédia livre. Flórida: wikimedia Foudation, 2024. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Escultura&oldid=67928638>>. Acesso em: 11 mai. 2024.

SENADO: Disponível em: [Http://www2.senado.leg.br](http://www2.senado.leg.br) acesso em: 10 mar 2023. Acesso em:

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM LUCILA MEIRELLES, CURADORA DA OBRA DE JOSÉ GRIPPINO DE PAULA: ENTREVISTA 1

Entrevista/perguntas por escrito de Sidnei Cruz para Lucila Meirelles, sobre vida e obra de José Agrippino de Paula

1. Você sabe em quantos dias “Hitler Terceiro Mundo” foi filmado? Houve ensaios? Ou total improvisação?

O *Hitler Terceiro mundo* foi filmado mais de um ano. Não houve ensaio. O que se fazia era o seguinte: quando se conseguia conjugar 3 fatores básicos para a filmagem: câmera disponível, restos de rolos de filmes de outros filmes, um meio de transporte no caso uma Kombi e disponibilidade dos atores eles saiam pra gravar somente com uma ideia na cabeça e uma locação já pré-determinada. Tudo era pensado e feito na hora da filmagem. O Agrippino dava total liberdade para o fotógrafo, no caso Jorge Bodanzky, e para os atores. Havia uma improvisação sim, mas não uma total improvisação. Ninguém sabia ao certo como a cena iria terminar. Havia uma conversa inicial e depois tudo corria por conta da criatividade e das circunstâncias do momento. O filme foi todo rodado na clandestinidade e as suas imagens continuam atuais.

O filme *Hitler 3º mundo* foi rodado em 1969 e só foi exibido em 1984 no Centro Cultural São Paulo.

2. Sabe como foi (técnica, processo, relacionamento) sobre a preparação corporal que Maria Esther fez para o “Rei da Vela”, do Zé Celso?

Não faço a menor ideia.

3. Qual a influência artística/pessoal de Aguillar na vida/obra de Agrippino?

Eles eram muito amigos. Aliás foi o irmão do José Roberto Aguilar, o Néelson Aguilar, quem apresentou o Agrippino para o Aguilar. O Nelson e o Agrippino cursavam Filosofia na USP. O Agrippino frequentava o *atelier* do Aguilar na Rua Frei Caneca. Também quem ia lá era o Jô Soares, o Mautner, Mário Schenberg. Não saberia dizer se houve uma influência artística/pessoal de Aguillar na vida/obra de Agrippino; melhor perguntar para o Aguilar.

4. Peticov era amigo e influenciou o Agrippino? Trabalharam juntos no “show-espetáculo dos Mutantes”?

O Agrippino foi quem fez a cabeça do Peticov e não ao contrário. O Antônio Peticov era produtor musical e foi ele quem indicou o grupo Sun set Ress para o *Rito do Amor Selvagem* e quanto ao show *O Planeta dos Mutantes* acho que não trabalharam juntos não.

5. Qual o grau de envolvimento de Agrippino com política e drogas? Por exemplo: esquerda/marxismo? Maconha/LSD?

Vendo e analisando a obra e o pensamento do Zé Agrippino pode-se dizer que ele era de esquerda, não saberia dizer se era marxista, ele nunca se filiou ao partido comunista. *Hitler 3º mundo* é um filme declaradamente político, onde ele fala de tortura, mostra a opressão, esculacha o nazismo, extorsão, ao mesmo tempo que fala de liberdade e ironiza a vida autoritária daquela época.

6. Por que os manuscritos do Zé estão dispersos? Quem/como se espalhou? Pretende reuni-los? Por exemplo: O Sergio, editor da Papagaio, tem manuscritos/inéditos. O que pensa sobre isso?

Os manuscritos do Zé Agrippino estão dispersos porque ninguém se preocupou de reuni-los. O que tenho em mãos foram doados pelo Zé, pela Maria Esther e pelo ator que trabalhou com eles, o Belloni. Tenho um acervo dentro de casa que abrange material impresso, vídeo e áudio. E em 1988 fiz uma doação desse material para a Cinemateca no mesmo momento em que consegui fazer um negativo do *Hitler 3º mundo* junto com diretor da Cinemateca, na época Carlos Calil, porque só existia um contratipo do filme. Os filmes super 8 fui eu quem tirei do armário do Zé e levei para a Cinemateca para lavagem e armazenagem, o Agrippino nem se deu conta que fiz isso, foi sua mãe quem me ajudou nesse resgate. Todo o novo material do Zé Agrippino que vier será bem-vindo! Existe um material parecido com o meu, em menor escala, no Centro Cultural São Paulo, onde os direitos autorais para copiá-los têm um custo, cópias de fotos e áudio têm um custo alto além de toda a burocracia envolvida. Quanto aos manuscritos inéditos que estão nas mãos do Sergio, editor da *Papagaio*, até agora não sei o que ele pretende fazer com eles. Um material que a meu ver poderia ser analisado por especialistas como o Celso Favaretto e torná-lo público. O Sergio guarda muito bem esses manuscritos, mas nada é feito com eles, eu já teria tomado alguma atitude para dar visibilidade para esse material.

7. Acha que Zé Agrippino foi um tropicalista? Em que medida, se sim ou não?

Se a gente considerar que o Tropicalismo teve a influência da vanguarda cultural *pop* nacional e estrangeira, que trouxe inovações estéticas radicais, que misturou manifestações tradicionais da cultura brasileira às influências estrangeiras, que carregou o anarquismo para dentro da sua obra, que trouxe novas atitudes e comportamentos para discussão e reflexão, podemos dizer sim que o Zé Agrippino foi um tropicalista.

E, segundo Mário Schenberg, o Agrippino, com o seu livro *Panamerica*, representou o tropicalismo escrito na década de 60, onde rompeu os padrões da narrativa convencional.

8. Qual a papel dele do movimento “performático-literário Kaos”, com Mautner e Aguillar em 1958?

O José Agrippino não teve nenhum papel no movimento “performático-literário Kaos” com o Mautner e Aguillar em 1958. Ele não participou desse movimento.

9. Sabe como foi a experiência dele com o Fausto/crianças em Arembepé Parece que há um registro em vídeo, sabe?

O Zé Agrippino filmou em super 8 as crianças em Arembepé e enviou o filme para revelar nos Estados Unidos e nunca foi buscar, e o filme se perdeu. Eu fiquei até com uma carta que ele enviou para o Jorge Bodanzky falando sobre isso. O Agrippino fez uma adaptação do “*Fausto*” do Goethe para crianças. As crianças eram do candomblé. Era para ser montado no Teatro, mas o Teatro não ficou pronto a tempo, e então o Agrippino resolver encenar na praia, Boca do Rio. Ele foi na feira de São Joaquim e comprou 500 abacaxis, 40 dúzias de banana da terra, 200 cocos, 20 jacas e escondeu para as crianças acharem. Apareceram 2 mil pessoas no dia da apresentação porque foi noticiado pela TV. E, segundo o Zé Agrippino, foi uma coisa desbundante.

10. Você sabe em que circunstância o Zé recebeu o diagnóstico? Estava acompanhado?

Qual clínica/médico?

Olha só, o Zé começou a ter atitudes estranhas quando morava com a sua mãe em São Paulo, chegou até a atirar uma TV janela abaixo e foi diagnosticado com esquizofrenia e foi morar com a mãe no Embu. Não tinha acompanhamento médico. O que acontecia com o Zé é que ele não estava no tempo real, tudo que ele falava ou se referia estava sintonizado nos anos 60 e 70. Depois que Dona Clodomira, sua mãe, morreu em 1988, ele ficou muito só, pouco saía de casa. De tempos em tempos eu ia visitá-lo e a conversa sempre continuava meio igual,

sempre no passado, mas sempre tinha uma pérola no meio do caminho. Em uma entrevista com o Bial, o Agrippino chegou a dizer que era melhor falar que estava com esquizofrenia para poder receber um dinheiro da aposentadoria da mãe. Enfim, não saberia dizer se de fato ele sofria mesmo de esquizofrenia. Depois da morte da sua filha, a Manhã, ele ficou mais taciturno.

Rio-Sampa

Sidnei Cruz, 2021

APÊNDICE B – Uma curiosidade: Augusto Boal no diário de 1964, de Agrippino

Apenas para demonstrar o quanto há de interessante nas páginas do *Diário de 1964*, é encontrar no alto da página 59, uma curiosa e significativa anotação:

“Augusto Boal – telefonar dia 15, 16, 17 de julho. O processo de Kafka. Boal – 302360” (PAULA, 1964, p. 59)

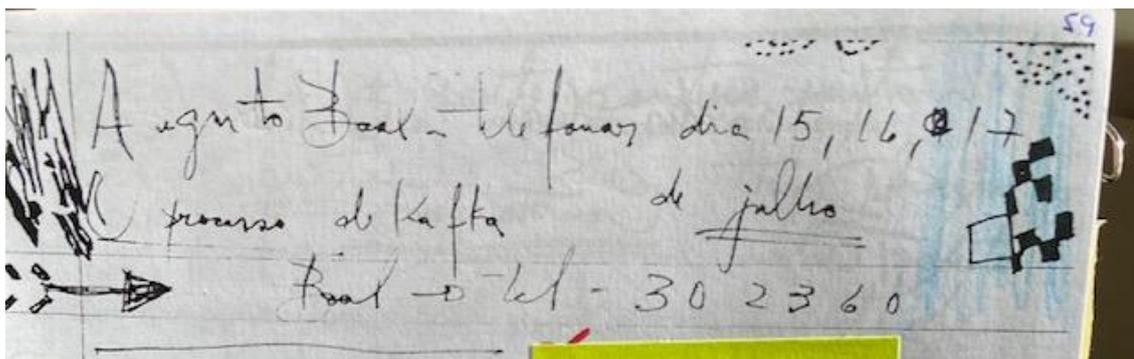


Figura 39: *Diário de 1964*, p. 59.

Augusto Boal, estava trabalhando incansavelmente em seus projetos e articulações contra o golpe. No campo artístico se equilibrava entre a montagem de *O Tartufo*, de Molière, a preparação do roteiro e direção do musical *Opinião*³¹⁴ em parceria com Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Ferreira Gullar e Armando Costa e – de volta ao Teatro de Arena –, com a preparação do musical *Arena conta Zumbi*, de Guarnieri, tendo na manga a novidade do “Sistema Coringa” com o rodízio do personagem central entre o elenco com o objetivo de apresentar diversas nuances e problemáticas da encenação dialética, e estava também, trabalhando na adaptação de *O processo*, de Kafka: “Nada mais parecido com o Brasil naqueles dias tenebrosos” (BOAL, 2023). Talvez, numa dessas andanças e reuniões, José Agrippino tenha sabido do projeto de Boal e cogitou embarcar nele. É possível que tenha se oferecido ou tenha sido indicado por alguém próximo para participar do processo de adaptação (ou da possível montagem), daí a anotação em destaque entre os outros escritos da página no diário. Afinal, ele já tinha encarado as adaptações de *Crime e castigo*, de Dostoiévski, e de *A letra escarlate*, de Nathaniel Hawthorne. Por que não *O processo*, de Kafka? Ou será que ele foi atraído pela ideia fascinante, vanguardista e performática de Boal querendo colocar atores políticos e intelectuais brasileiros em cima do palco?

³¹⁴ Estreou no dia 11/12/64, no Teatro do shopping center da Rua Siqueira Campos. Realização do Grupo Opinião com o Teatro de Arena, de São Paulo, com Nara Leão, Zé Ketti e João do Vale. Texto de Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa. Dir. de Augusto Boal. Dir. musical de Dori Caymmi (KUHNER, 2001, p. 39-41).

Eu queria fazer “*O Processo*” de Kafka, mas usando como atores os perseguidos: Ênio Silveira, Sérgio Buarque de Holanda, Antônio Cândido. Queria, também, que Sérgio Buarque fizesse o Galileu do Brecht, e ele chegou a dizer que ia pensar. [...] Foi uma pena, mas esse pessoal todo não podia se envolver com isso. Seria bacana ver todas essas pessoas fazendo “*O Processo*”, alguém que está sendo acusado sem nenhuma prova, sem saber qual a acusação. (BOAL, 2004)

Boal já estava trilhando o caminho que daria no seu Teatro Fórum ou Teatro do Oprimido alguns anos depois.