JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA: TROPICALISTA, MARGINAL OU CONTRACULTURAL?

Bernardo de Paola Bortolotti Faria (FGV-CPDOC)[1]

Resumo: A comunicação apresentará algumas reflexões a respeito do lugar dissonante de Zé Agrippino no contexto contracultural da década de 1960. Ao levantar elementos de sua obra, declarações de artistas de outros movimentos, críticas da época, procuro entender a relação entre o autor e os movimentos associados à contracultura brasileira. Sem perder de vista a intencionalidade de seu posicionamento ao não aderir a qualquer tipo de movimento que ocorria no Brasil do período, podemos refletir como Agrippino escapava do compromisso de filiação estética a uma corrente artística, uma postura contracultural frente aos próprios artistas brasileiros relacionados à contracultura.
Palavras-chave: José Agrippino de Paula; Tropicalismo; Cultura marginal; Contracultura; Década de 1960.

Trazer o debate sobre a contracultura no Brasil é pensa-lo a partir de suas especificidades, seu contexto e as questões que permeavam os debates sobre os movimentos que dominaram o país na época. Isso não quer dizer que o Brasil está sendo tratado aqui como algo à parte, isolado das manifestações que explodiam em outras partes do mundo. Devemos, portanto, trazer a reflexão sobre a década de 1960 no Brasil através de movimentos de contestação social que tal como acontecia em diferentes cantos do mundo, em especial no Ocidente, se separavam principalmente em duas vertentes mais radicais: a esquerda política mais tradicional e a contracultura (RISÉRIO,2007).

No caso da primeira vertente, no Brasil, havia uma aproximação da arte com o engajamento político, principalmente a partir de debates socioeconômicos e troca de ideias como a aproximação entre o CPC, da UNE, e os cineastas do Cinema Novo com os intelectuais do ISEB, especialmente no começo da década de 1960. Por outro lado, os movimentos que se aproximam da perspectiva contracultural se aproximam muito mais por uma contestação das antigas formas canonizadas de protesto, seja a partir de uma revolução comportamental, seja pela incorporação de reflexões culturais, como a antropofagia oswaldiana, em suas produções artísticas.

Se os artistas de campos como a Música, o Cinema, as Artes Visuais e o Teatro,

[1] Bacharel em Ciências Sociais (FGV-CPDOC) e Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). Contato: bpbfaria@gmail.com

além de intelectuais do jornalismo alternativo, foram amplamente estudados enquanto formas de contestação, de contracultura, as obras literárias da década de 1960 não obtiveram o mesmo sucesso e não foram tão estudadas quanto os outros tipos de produção artísticas. Nesse sentido, a figura de José Agrippino de Paula, o seu lugar no campo artístico brasileiro, e as suas obras literárias *Lugar Público* (1965) e *PanAmérica* (1967) serão repensadas como importantes discursos da contracultura, trazendo elementos que dialogavam diretamente com as questões que perpassavam os debates de outros movimentos artísticos – nacionais e internacionais – partindo da narrativa literária como forma de transgressão.

Inicialmente, vale lembrar que a literatura durante o período 1964-1969, no Brasil, não teve um grande protagonismo quanto nos períodos anteriores, quando sempre teve um lugar destacado e tradicional, perdendo o espaço para as outras produções artísticas. Não há, de um modo geral, no contexto pós-golpe de 1964, grandes obras ficcionais que tenham sido muito bem recebidas no mercado editorial e tenham obtido sucesso junto aos leitores. Uma das explicações, desenvolvida por Roberto Schwarcz (1978), seria que a repressão aos intelectuais e artistas literários durante esse período foi um dos focos da Ditadura Militar, visando o combate às ideias que questionariam a legitimidade do governo. Uma outra perspectiva seria a expansão do processo de massificação dos meios de comunicação, principalmente dos audiovisuais, como a cinema, a indústria do disco, que se desenvolveu bastante durante o período, inclusive com o investimento da Ditadura, que utilizou esse investimento como estratégia de legitimação, conforme apontado por Flora Sussekind (1985):

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

Nesse sentido, Agrippino foi um dos principais artistas que tensionaram essa relação entre a literatura – e porque não a arte – e a cultura de massa, transformando alguns de seus principais elementos em discurso para potencializar e desconstruir os seus próprios dispositivos.

Em seu clássico livro sobre a obra de José Agrippino de Paula, *Supercaos*: *os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas* (2014), Evelina Hoisel realiza uma análise discursiva tomando como ponto de partida a ideia de que Agrippino de Paula seria um tropicalista e que a sua ligação com o grupo baiano, especialmente Gilberto Gil e Caetano Veloso, teria contribuído para a ruptura dos discursos políticos e artísticos vigentes na década de 1960:

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

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

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

As músicas do disco *Tropicália ou Panis et Circenses* deglutiam o Rock estrangeiro e as guitarras elétricas, como declarado por Caetano Veloso: "a ideia do canibalismo cultural servia-nos , aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos 'comendo' os Beatles e Jimi Hendrix". (Ibidem, p.96). Além disso, os tropicalistas valorizavam o aspecto *kitsch* de incorporação de múltiplos elementos fragmentários da música popular e da música erudita, da música considerada de fácil fruição como Roberto Carlos e Vicente

Celestino à música regional de Luiz Gonzaga. Esse aspecto intertextual da prática de bricolagem de diversos temas da cultura brasileira era um dos fundamentos da estética tropicalista. (NAVES, 2001, p.51).

Já a *Marginália*, ou cultura marginal pode não ter sido um movimento tão bem definido quanto a Tropicália ou o tropicalismo musical, contudo os artistas que se colocavam como marginais, poetas como Wally Salomão e Chacal, cineastas como Rogério Sganzerla e Júlio Bressane e artistas plásticos, se definiam assim justamente como uma estratégia para produzir uma enunciação a partir de um lugar de fala diferente do que estava sendo produzido durante o período. Nesse sentido, vale a reflexão de Frederico Coelho (2010):

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

Para que essa postura fosse legitimada no contexto brasileiro, uma reportagem da Marisa Alvarez Lima (1997) publicada na revista Cruzeiro em 1968. Marisa recebeu colaborações de cerca de 26 artistas e intelectuais – dentre eles o próprio José Agrippino de Paula, figura central dessa dissertação – e produziu uma matéria que acabou delimitando o 'movimento' ao listar seus principais nomes com a intenção de articular em seu discurso jornalístico a ideia de que existia uma produção marginal que não se encaixava no grupo estabelecido dos tropicalistas.

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

Apesar de José Agrippino de Paula, tenha posteriormente sido relacionado a cultura marginal, especialmente após ter realizado o seu filme Hitler 3º Mundo, em 1968, e ter participado da matéria de Marisa Alvarez sobre o tema, ele não se definia como um artista marginal. Nesse sentido, podemos refletir sobre esse não-lugar de Agrippino, como ele próprio declara na entrevista a Marisa, em dezembro de 1968:

> Todo autor do terceiro mundo é maldito. Eu sou um autor maldito pelo terceiro mundo. (...) E só existo no protesto total contra o que é , não

> carrego nenhuma cultura nacional ou internacional e o meu mito ainda é pela destruição do opressor. (PAULA *apud* COELHO, 2010:171)

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

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

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

> Zé Agrippino, quando finalmente entrou em cena, só fez aumentar essa excitação e levar minha imaginação mais longe, revelando interesse pelo rock em detrimento da MPB, afirmando que Chacrinha – o espalhafatoso e original apresentador da TV brasileira – era 'a personalidade teatral mais importante do país', antevendo uma liberdade selvagem em meio à sociedade tecnológica. (VELOSO,2012, p.109)

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

> Um ano depois, eu veria realizações de Agrippino como diretor teatral – e, mais tarde, cinematográfico - de que gostei absolutamente, e que recomendaria sem restrições: sua firmeza de propósitos, a adequação da produção à inventividade, a nitidez do acabamento e a humilhante superioridade de sua combinação de domínio dos meios com liberdade

> de visão me entusiasmavam. Mas *PanAmérica* não me fez colocar Agrippino acima dos escritores que eu gostava, nem me senti animado a recomendar sua leitura a quem quer que fosse... (VELOSO,2012, p.149)

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

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

Apesar da segunda declaração de Caetano ter sido produzida no contexto de um prefácio, o que sem dúvida potencializa o olhar sobre PanAmérica, é possível notar como em princípio Caetano destacava outras faces artísticas de Agrippino, mas não a sua obra literária, permitindo-nos questionar se é possível filiar se na década de 1960 *PanAmérica* teve algum impacto para os artistas tropicalistas.

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

No primeiro livro de José Agrippino de Paula, *Lugar público* (1965),é possível identificar, em uma narrativa bastante fragmentada, que o “Eu” protagonista do livro é um escritor que muda-se para outra cidade. Nesta nova cidade, o escritor é acometido por lembranças, como a morte do pai e a remoção do seu cadáver, a relação com duas mulheres, Lila e Nina, além de encontros com personagens históricos no espaço urbano. Apesar desse “Eu” frequentemente encontra-se com Napoleão, Cícero, Moisés, Bismarck, Pio XII, Robespierre, dentre outros, não podemos construir um perfil desses personagens, pois estão sempre escapando, fugindo, se movimentando pelo "lugar público". É um terreno instável:

> Eu e Napoleão esperávamos o ônibus. Os carros e ônibus passavam velozes na avenida. Napoleão fez sinal para um ônibus e este não parou. Napoleão saiu correndo entre os carros. Eu não entendi porque Napoleão pretendia tomar o ônibus; a sua casa estava situada a poucos metros da esquina”. (PAULA, 2004, p.40)

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

O gesto de Agrippino, ao partir de uma grande encenação Hollywodiana de uma passagem bíblica, evoca a questão dos mitos na cultura de massa. Um desses mitos destaca-se em PanAmérica: a figura de Marilyn Monroe, atriz e símbolo sexual dos anos 1950 e 1960. A respeito de PanAmérica e de Marilyn Monroe, Agrippino diz em uma entrevista:

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

Conforme dito por Zé Agrippino, Monroe simboliza em PanAmérica o desejo, portanto. É possível notar ao longo de todos os blocos narrativos como o "Eu" Agrippínico sai de um posicionamento controlador e racional no seu agir, justamente para se abrir aos seus instintos mais primitivos, especificamente o desejo e a raiva, com uma linguagem crua e direta como no seguinte trecho:

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

Visto que Agrippino procurava não se filiar ao contexto brasileiro, nem aos movimentos que procuravam direta ou indiretamente pensar a produção artística brasileira, adotar o "Eu" como o protagonista transitando por diferentes espaços, seja ele a cidade de *Lugar Público* ou um mega-estúdio Hollywoodiano, no Departamento de

Ordem Política e Social, em uma guerrilha na América do Sul, ou mesmo no cosmos, de *PanAmérica*, é uma forma de esvaziar a importância de uma reflexão acerca do contexto local, como fizeram os tropicalistas e os marginais, cada um a seu modo, e expandir os limites de sua obra.

Justamente nessa instabilidade do sujeito, do estilo narrativo, das situações e dos personagens que estão sempre a se movimentar sem se proporem a refletir sobre as suas ações, talvez resida a fissura que nos permita pensar o livro não como uma obra da contracultura, mas como uma estratégia contracultural, capaz de se aproximar de ícones e pressupostos de uma cultura estabelecida, colocando-os em xeque com essa aproximação radical a partir do discurso.

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

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

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

Pensando nessas características narrativas de Zé Agrippino, bem como o seu posicionamento frente ao campo artístico brasileiro, podemos relacioná-lo a uma ideia expandida de contracultura. Theodore Roszak, vale lembrar, populariza o termo contracultura em seu livro *Making of* a *Counter culture, publicado em 1969),* pensando e sendo afetado por figuras tão distintas quanto os teóricos Herbert Marcuse e Norman O. Brown; os poetas e escritores da geração Beat, como Allen Ginsberg e Jack Kerouac; Allan Watts, divulgador da filosofia Oriental nos Estados Unidos; e Timothy Leary (neurocientista e divulgador do composto alucinógeno LSD). Roszak destaca a

inexistência da disciplina, de uma homogeneidade ou mesmo de identidade no que se convencionou chamar de contracultura:

> A contracultura ainda não é um movimento tão disciplinado. Ela tem algo da natureza de uma cruzada medieval: uma procissão variegada, constantemente em fluxo, adquirindo e perdendo membros durante todo o percurso da marcha. Com bastante frequência, encontra sua própria identidade num símbolo nebuloso ou numa canção, que pouco mais parecem proclamar além de que "somos especiais...somos diferentes... estamos fugindo das velhas corrupções do mundo. (1972,p.60)

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

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

Portanto, tanto em termos estilísticos, bem como as personagens, eventos e narrativas presentes em sua obra, fazem da sua escrita um ato contracultural, ao propor tensionamentos de elementos considerados dados em nossa cultura, como o esvaziamento da noção de “eu” enquanto expressão de um indivíduo racional; a valorização da ação, do movimento e não apenas da reflexão; a busca pelo desejo, pelo prazer em contrapartida ao domínio da Razão ocidental; a fragmentação e a exploração dos mitos da cultura de massa de modo a subvertê-los. Nesse sentido, a obra literária de Agrippino de Paula, em diálogo e tensões com as produções artísticas, teóricas e culturais que atravessavam os debates do seu tempo colaboram com uma reflexão expandida sobre a contracultura, não

apenas como um conceito histórico e sociológico fechado capaz de abranger os movimentos dos anos 1960, mas também como uma instância discursiva capaz de potencializar esse posicionamento contra alguns dos principais pilares da cultura ocidental e de sua racionalidade estabelecida.

Referências bibliográficas:

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.

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

LIMA, Marisa Alves. Marginália – arte e cultura na idade da pedrada. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.

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

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

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

_____ . *Tribuna da imprensa***.** Rio de Janeiro p.11, 21 Jul. 1967.

_____ . *Diário de Notícias*, 3 de Setembro de 1967, p.52.

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

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

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

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

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