

***Panamérica* (1967) & as narrativas psicodélicas  
de José Agrippino de Paula**

***Panamérica* (1967) & the José Agrippino de Paula's  
psychedelic narratives**

Patrícia Marcondes de Barros<sup>1</sup>,  
Frederico Augusto Garcia Fernandes<sup>2</sup>

---

**Resumo**

O trabalho tem como objetivo abordar a obra *Panamérica* (1967), de José Agrippino de Paula e Silva, que em face das estéticas artísticas canônicas, representou uma ruptura, fundindo a realidade ao surpreendente na apresentação alegórica do Brasil e de seus sujeitos incautos, desde seus ditadores a sua esquerda heroica, que emergiu na década de 1960. Nessa perspectiva, entrecruza estética *pop*, literatura *beat*, contracultura, Surrealismo, psicodelismo, entre outros horizontes descortinados no experimentalismo do Movimento Tropicalista, legando o autor a ser uma das principais referências contraculturais no Brasil. O artigo, de cunho qualitativo exploratório, se divide em dois momentos; inicialmente, apresentaremos o autor, numa perspectiva histórica, contextualizando suas principais obras na literatura, no teatro e no cinema e destacando sua importância no cenário cultural brasileiro que, no entanto, ganhou visibilidade limitada. Posteriormente, nos deteremos à análise da obra *Panamérica*, trazendo os mecanismos de produção de estranhamento e de metáfora social deles extraídos, expressos em suas narrativas literárias “delirantes” e antropofágicas.

**Palavras-chave:** Contracultura; Literatura brasileira contemporânea; José Agrippino de Paula; Ditadura militar.

---

**Abstract**

This article approaches the work *Panamérica* (1967) by José Agrippino de Paula e Silva which in the face of canonical artistic aesthetics, represented a rupture and merging reality with the unusual in the allegorical presentation of Brazil and its unsuspecting subjects from its dictators to its emerging heroic left. In this perspective, it intertwines pop aesthetics, beat literature, counterculture, Surrealism, psychedelia, among other horizons unveiled in the experimentalism of the Tropicalista Movement,

---

<sup>1</sup> Doutorado em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), Assis, São Paulo, Brasil. Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná, Brasil. *E-mail:* patriciamarcondesdebarros@gmail.com

<sup>2</sup> Doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, São Paulo, Brasil. Professor da Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná, Brasil. *E-mail:* fredma@uel.br

making the author one of the main countercultural references in Brazil. The article is of an exploratory qualitative nature and is divided into two moments; initially, we will present the author, in a historical perspective while contextualizing his main works in literature, theater and cinema and highlighting his importance in the Brazilian cultural scene that gained limited visibility. Subsequently, we will focus on the analysis of the fiction in *Panamérica*, bringing to the fore its “delusional” and anthropophagic literary narratives.

**Keywords:** Counterculture; Contemporary Brazilian literature; Fictional unusual; José Agrippino de Paula; Military dictatorship.

## Introdução

Aqui embaixo na terra escura/ antes de irmos  
 todos para o Céu/ Visões da América/ Todas  
 essas caronas/ Todo esse sacolejar ferroviário/  
 Todos esses regressos/ à América.  
*Viajante Solitário*, Jack Kerouac (2005).

O presente trabalho tem o objetivo de abordar a obra *Panamérica* (1967), do romancista, cineasta e dramaturgo paulista José Agrippino de Paula e Silva (1937-2007). Em face das estéticas artísticas canônicas<sup>3</sup>, suas obras, sob a égide do movimento contracultural que eclodia no mundo em fins dos anos 1960, representou uma ruptura, fundindo a realidade ao irreal na apresentação alegórica do Brasil e de seus sujeitos incautos, desde seus ditadores, sua esquerda guerrilheira a sua ideia de uma América desterritorializada, cuja dialogia muito se

dá através da cultura de massa com seus ícones da cultura *pop*. Nessa perspectiva, atravessa antropofagicamente<sup>4</sup> os movimentos artísticos do passado e do presente, entremeando também influências estrangeiras e nacionais da cultura de massa, da literatura contracultural, do Surrealismo, entre outros horizontes descortinados na esteira experimental do Tropicalismo, levando o autor a ser uma das suas principais referências.

A obra *Panamérica* é marcada por um viés experimental e lisérgico advindos da contracultura *hippie*, de modo a fornecer um retrato de época em “*flashes rápidos*”, que encadeiam visões e desterritorializações surpreendentes, transpondo a linguagem cinematográfica na literatura. Segundo Arruda (2016, p. 84), o autor adota uma linguagem objetiva para descrever de forma fantástica e deformadora, a realidade, gerando um sentimento de inverossímil, incômodo, algo incrível e impossível.

<sup>3</sup> As discussões sobre o chamado cânone literário são emblemáticas, pois surgem de relações políticas e de um contexto histórico, correspondendo a uma padronização do que deve ou não ser considerada Arte e literatura. Portanto, a ideia do cânone agrega em si um sistema de valores e exclusões. Compagnon (2001) postula que a literatura importou o modelo teleológico de cânone a partir do século XIX, “época da ascensão dos nacionalismos, quando os grandes escritores se tornaram os heróis dos espíritos das nações” (COMPAGNON, 2001, p. 227). Assim, a questão do cânone se relaciona intrinsecamente à questão da construção do nacionalismo na memória coletiva. A partir da década de 1960, do século XX, no Brasil, surgem estudos literários que se debruçam à análise de obras contra hegemônicas ao sistema, e que, portanto, não apareciam para um público maior, por fugir dos cânones. A obra *Panamérica* de Agrippino, produzida em 1967, foi tida como um marco da literatura contracultural brasileira, seja em sua forma ou seu conteúdo, abarcando elementos fora dos cânones e que ampliam a noção de Arte e de Literatura.

<sup>4</sup> A antropofagia cultural é um conceito advindo do *Manifesto Antropofágico* (ANDRADE, 1928), de Oswald de Andrade que propunha a “deglutição” de outras culturas e de referências do passado e do presente, indo além da chamada assimilação cultural. Trata-se de um processo subjetivo, criativo e original, cuja origem parte de uma apropriação crítica e transformadora das componentes da criação. Segundo Mello (2021, p. 1): “A antropofagia pode ser concebida, a partir de Oswald de Andrade, como devir apropriativo da existência humana, um processo de subjetivação próprio e apropriado por meio do qual são incorporadas as componentes da subjetividade, selecionadas, visando compor uma obra cuja potência de vida se deseja intensificar, particularmente ao elaborar a própria vida como obra. Em sua versão epistemológica, consideramos como processo de apropriação seletiva de saberes e práticas, transversal à organização disciplinar do conhecimento, assim como à organização cultural das linguagens artísticas, assimilando o que aumenta a potência de vida dos envolvidos no processo”.

Agrippino se notabilizou como um artista *underground*, tendo como característica de suas obras a polifonia num diálogo com diferentes linguagens artísticas (cinema, teatro, literatura, entre outras). Seus livros são oriundos de uma complexa relação criativa em que o ilógico não raramente se converte numa metáfora social. Além disso, ruptura com os padrões artísticos, tanto na forma como no conteúdo, situarão a obra de Agrippino num campo da literatura marginal. Ainda lida no século XXI, é possível afirmar que sua obra coloca-se como inovadora e detentora de uma sensibilidade estética fundante, reverberada de uma forma singular numa narrativa cinematográfica delirante e antropofágica.

A pesquisa, de cunho qualitativo exploratório, se divide em dois momentos. No primeiro, apresentaremos o autor, o contexto histórico dos anos 1960/1970 em que produziu algumas de suas principais obras, destacando sua importância no cenário cultural brasileiro. Posteriormente, nos deteremos à análise da obra *Panamérica*, trazendo os mecanismos de produção de estranhamento e de metáfora social deles extraídos.

### **De *Panamérica* a *Hitler do III Mundo*: ditadura militar & a lisergia dos anos 1960/1970**

“Ele acorda e recria o mito da existência”.  
*Lugar público* (PAULA, 1965).

José Agrippino de Paula e Silva nasceu na cidade de São Paulo, arquiteto de formação se enveredou na área artística, sendo um dos mentores do Tropicalismo, movimento que eclodiu no cenário cultural em fins da década de 1960, propondo uma renovação artística e fomentadora de emblemáticas questões acerca do caráter identitário brasileiro.

Importante contextualizar o momento histórico em que as principais obras de José Agrippino de Paula foram produzidas. No contexto internacional havia a ameaça nuclear, ditaduras militares na América Latina, a cultura de massa atravessando

e domesticando o comportamento dos indivíduos dentro da lógica capitalista ocidental e, antagonicamente, grupos de jovens que começaram a se rebelar contra o *establishment*. A imprensa norte-americana, no início dos anos 1960, denominou os movimentos juvenis contra o sistema vigente de “contracultura”. Sobre a dinâmica da contracultura, Timothy Leary, psicólogo de Harvard, considerado o papa do LSD, postula que:

[...] 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 *apud* GOFFMAN; JOY, 2007, p. 9).

A travessia das ideias contraculturais norte-americanas e europeias foram sentidas no Brasil, em fins da década de 1960, através das artes e da imprensa alternativa, abordando temas como sexualidade, drogas, música (*rock*), filosofias orientalistas, psicanálise, entre outros assuntos não discutidos pelos meios oficiais. O mote do movimento foi a liberdade no sentido “sartreano”, tomada como a responsável por gerar a autonomia e a responsabilidade na condução da própria vida, bem como a “grande recusa” “marcusiana”, isto é, contra a ideia de homem unidimensional modulado pelo capitalismo e tecnocracia.

A contracultura brasileira teve um caráter artístico com o Tropicalismo, iniciado em fins da década de 1960, que propôs também um novo entendimento sobre a questão identitária nacional, a política e, conseqüentemente, as formas de se fazer oposição à ditadura militar. Ganhou outras nuances durante toda a década de 1970, com experiências nas artes (denominadas como independentes, marginais), tomadas como formas de resistência e reexistência em um período de cerceamento da liberdade.

O Modernismo, especificamente a antropofagia oswaldiana, foi de suma importância na ressignificação da cultura brasileira naquele contexto e uma das principais referências do Tropicalismo. Em um país de proporções continentais, qualquer imposição identitária não seria representativa de sua diversidade e complexidade. Através da ideia de deglutição cultural postulada por Oswald de Andrade, seria possível compor um país com influências estrangeiras e nacionais, mesclando o presente e o passado, resultando, assim, em uma identidade nacional, plural e coadunada com as novas proposições mundiais. Essa renovação se deu em todas as instâncias artísticas e permeou toda a obra de Agrippino modulada pelos ventos libertários que sopravam da contracultura norte-americana.

Sobre o Tropicalismo, Rogério Duarte, artista gráfico, fotógrafo, poeta que criou grande parte do *design* do movimento (expresso através de capas de discos, pôsteres, entre outros), postula que:

[...] A essência do Tropicalismo era um desejo amoroso de modernidade para o Brasil. Era todo um ponto de vista que estava, e continua reprimido e que naquele momento histórico a gente pôde veicular. Foi um momento de êxtase, de criatividade real e que alimentou e alimenta até hoje este país. Foi talvez o movimento mais moderno do Brasil no sentido de que ele era um movimento ligado a uma civilização contemporânea e de massas, sem ranços, sem compromissos ou peias ideológicas com facções de esquerda, ou de direita. Era a própria inteligência brasileira se manifestando, num momento de consciência, de lucidez e de paixão por esse país. Era também um momento em que uma potencialidade brasileira se apresentou. Porque quando eu falo de Tropicalismo, sempre digo que não é um movimento, é a própria arte brasileira. O modernismo já era assim. A vocação do Brasil é essa. Essa é a nossa fala. Essa é nossa identidade. Há visões superficiais disso, mas essa vocação brasileira está aí em tudo: nessa garra, nessa paixão, nessa identidade universal do brasileiro (DUARTE, 2003, p. 138).

Tentou-se no Brasil, através do Movimento Tropicalista, articular um discurso diferenciado de enfrentamento ao sistema estabelecido no mundo e

no país, com a ditadura militar iniciada em 1964. Esse discurso e comportamento denominado como “desbunde”, versão da contracultura no Brasil, é explicado por Caetano Veloso (1997, p. 469):

Esse nome que a contracultura ganhou entre nós – a bunda tornada ação com o prefixo des – a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência – deixava o hip – quadril – dos hippies na condição de metáfora leve demais. Desbundar significava deixar-se levar pela bunda, tomando-se aqui como sinédoque para “corpo” a palavra afro-brasileira que designa essa parte avizinhada das funções excrementícias e do sexo [...].

Segundo Diniz (2017, p. 72), a gíria “desbunde” significava algo pejorativo, principalmente entre os grupos clandestinos de luta armada, equivalente a uma “curtição” ou alienação voluntária, algo superficial relacionado à contracultura norte-americana e, portanto, não levada muito a sério. Parafraseando o poeta Torquato Neto, “o caminho se fez pelas brechas”, em decorrência ao cerceamento da liberdade de expressão imposto pela ditadura militar, e pela incompreensão de grande parcela da população brasileira. Foi o momento em que centenas de produções, fora dos circuitos comerciais, foram lançadas. A partir do *boom* do Tropicalismo e em sua esteira, livros e impressos alternativos começaram a ser publicados dentro de um esquema precário de produção e distribuição durante a década de 1970. Neste sentido, as obras de Agrippino, como a de outros artistas experimentais, tiveram pouca visibilidade na época e, ainda hoje, permanecem praticamente no anonimato, circulando em meios *cults* ou acadêmicos.

Dentro de um processo de fluidez de formas e estruturas, marcas contemporâneas foram impressas na literatura. Agrippino lança, em 1965, seu romance de estreia, a obra *Lugar Público*, pela editora *Civilização Brasileira*, retratando a urbanidade, a solidão das grandes metrópoles, a impotência do indivíduo frente ao sistema capitalista e tecnocrático que torna sua vida desencantada, mecânica e sem sentido. Os personagens têm os nomes de figuras vívidas e com grande poder,

que se destacaram historicamente como Napoleão, César ou Pio XII, mas que na narrativa expressa antagonicamente os personagens comuns do dia a dia, quase invisíveis e que estão à deriva, executando apenas as ações cotidianas:

Eu abro a porta do quarto, entro na sala, abro a porta da sala e entro no elevador. O elevador desce, eu abro a porta, percorro um corredor, desço três degraus, e saio para a rua. Os automóveis e ônibus passam nos dois sentidos, e de um e de outro lado da rua existem automóveis e caminhões estacionados. Os dois pares de fios do ônibus elétrico acompanham o sentido da rua. A rua é estreita e cercada por prédios de doze andares; dois ou três prédios em construção interrompem a regularidade da altura. [...] Entro no túnel. O túnel serve de continuação para a avenida e penetra no morro de pedra. Profundidade: por volta de quatrocentos metros. O teto do túnel é curvo e ladrilhado por ladrilhos brancos cobertos por uma camada escura de fuligem. Os carros passam velozes e o som produzido pelos motores e pelas buzinas é multiplicado: o som ressoa nas paredes de pedra (PAULA, 1965, p. 182-183).

A narrativa de Agrippino, como se observa no trecho acima, não situa o leitor com explicações de seus personagens, nem dá informações sobre o roteiro a ser seguido, deixando-o livre para a recepção do conteúdo narrado, incitando a sua imaginação para o acontecimento. Em meio a esse fluxo livre, o leitor é levado a perceber as ações dos personagens no momento de seu acontecimento, produzindo um efeito de presença pela leitura do texto impresso e, também, de empatia, pela qual o leitor é trazido para os acontecimentos como uma testemunha.

*Lugar público* é uma obra notadamente atravessada pelo existencialismo sartreano, com a sua máxima de que “o homem é uma ‘paixão inútil’”<sup>5</sup>. O existencialismo foi uma das marcas da

literatura contracultural no questionamento do ser: a vida, a morte, a liberdade, entre outras. A liberdade, palavra chave da geração da contracultura, segundo tais premissas filosóficas, deveria ser assumida, ou seja, o indivíduo teria responsabilidade e autonomia para escrever sua história. O romance conta-nos sobre um estudante universitário que vai pela primeira vez deixar a sua cidade de origem e família para residir num outro lugar, o “lugar comum” vivendo as mais diversas situações cotidianas com personagens bizarros que se encontram “nas esquinas da vida” de uma grande metrópole. O mote desse enredo urbano é “Quando se vive, nada acontece”, como em um diário, narra as ações em meio à turbulência de acontecimentos: a formatura, as instabilidades e as incertezas do futuro, levando a reflexão da inutilidade do ser com a morte do pai e de todos que estão esperando sua vez “na fila”, a única certeza do ser.

Ele estava numa fila de homens e mulheres que olhavam indiferentes a chuva. A sua consciência estava absorvida por aquele jogo variado e contínuo das gotas batendo no asfalto. Ele pensou que aquela fila estava à espera da morte, e não só aquela fila de homens e mulheres, mas todas as filas do mundo e toda a humanidade estava à espera da morte. O que tornava esta espera única e particular era a falta de emoção que acompanhava este acontecimento, uma placidez e resignação. A norma diz que cada um possui o seu momento e que a impaciência é desnecessária. Todos aguardavam um mesmo resultado, mas apesar deste fato ser comum a todos, não contribuía para a união de todos num choro geral. Todos percebiam a gravidade deste termo: aguardar a morte; mas nenhum deles esboçava um gesto de revolta ou violência, permaneciam tranquilos encarcerados em seus ossos e em sua carne. A união se daria fora deste campo, fora desta espera intransferível, a união se daria depois de ter cessado a espera, uma união onde as vozes se dispersavam num choro silencioso (PAULA, 1965, p. 147).

<sup>5</sup> Em relação à confluência do existencialismo com a obra *Lugar Público*, Agrippino, em entrevista realizada em 2004, declarou: “Li a poesia de Allen Ginsberg. Ele fala de temas modernos, da cidade grande, dos problemas da vida moderna, do existencialismo. Mas a forma do Ginsberg é a de elegias, que é um pouco complicada. Não estou ligado a eles. Estou lendo mais Jean Paul Sartre, Henry Miller.” (PAULA, 2004).



Pode-se afirmar que, pela circularidade provocada pelas ações, que não conduzem a um fazer objetivo e claro, mas a um sentir, considerando a ação em sua processualidade, a narrativa dota-se de uma força lírica. Um narrador-lírico fragmentário e subjetivo, localizado na contemporaneidade e, marcado por uma existência complexa e intensa sem sentido algum, plenamente à deriva: “Existem dias em que eu estou a ponto de explodir como uma bolha de sabão. Uma explosão sem ruído” (PAULA, 1965, p. 134).

Celso Favaretto (2001, p. 2) afirma que:

O eu reiterado que o narrador dissemina no texto não fixa nenhuma identidade, antes a pulveriza. Não sendo posição de um sujeito, o eu é apenas um efeito enunciativo submetido a um regime técnico, homólogo ao da narrativa cinematográfica. Máquina histórica, a enunciação é ritmada pela repetição, o que pode ser associado à forma industrial da produção cinematográfica. [...]”.

Outro aspecto que se faz notório em toda a obra de Agrippino, seja na literatura, no teatro e no cinema, é sua crítica “não engajada” ao autoritarismo e, conseqüentemente, à ditadura militar, especialmente percebido no filme *Hitler do III Mundo*.

**Figura 1** - Imagem do filme *Hitler do III Mundo*.



Fonte: (CINE..., 2019).

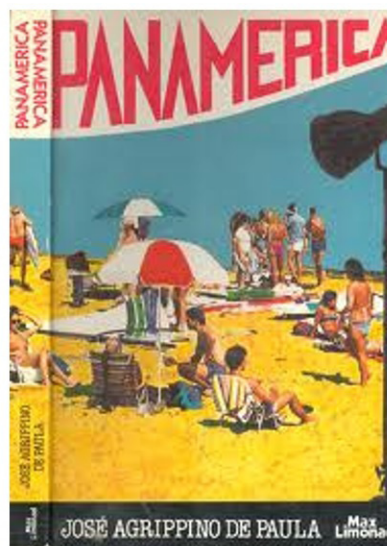
O filme *Hitler do III Mundo* (1968) surgiu de uma peça teatral intitulada *Tarzan do III Mundo* (1967), do grupo experimental *Sonda*, dirigido pelo próprio Agrippino e sua esposa Maria Esther

Stockler. Ficou duas décadas no anonimato, sendo divulgado apenas em circuitos restritos no período de abertura política, na década de 1980. O teor da obra reside na crise da identidade do indivíduo, num momento de torpor advindo do contexto histórico em que foi produzido, centralizado na figura de um ditador impotente que resolve instaurar o fascismo no III Mundo e em uma esquerda representada por heróis com finais trágicos. A referida obra desvelou o Brasil em fragmentos disformes e grotescos.

Em *Hitler do III Mundo*, *Panamérica* e em outras obras do autor surge o insólito, devido à deformação da realidade que gera estranheza e incômodo no leitor. Essa incongruência entre a composição de espaços, tempos, personagens e ações que se distancia da experiência cotidiana, em voga na literatura dos anos de 1960 e 1970, surge como resposta ao momento político das ditaduras militares na América Latina, uma forma de criar reinos fora da história, se desterritorializando de todas as formas possíveis e inimaginadas, como em *Panamérica*.

### ***Panamérica* desterritorializada**

**Figura 2** - Edição de *Pan América* de 1988.



Fonte: arquivo pessoal.

“A Estátua da Liberdade soltou um grito e lançou a tocha de concreto na multidão que corria em pânico”, *Panamérica* (PAULA, 1967).

*Panamérica* caracterizou uma ruptura estética frente às formas de se fazer literatura no Brasil até então levando a sua radicalização. Foi seu segundo livro, publicado em 1967, pela editora *Tridente* e que teve mais duas edições; em 1988, pela extinta editora *Max Limonad*, e pela editora paulista *Papagaio*, em 2001. Apresentada pelo autor como epopeia, ou seja, uma narrativa extensa sobre feitos memoráveis e heroicos, sua primeira edição foi saudada pelo crítico e físico Mário Schenberg como “uma contribuição de importância internacional para a utilização literária de alguns dos mitos fundamentais contemporâneos” (PAULA, 1967). Nela, aparece uma nota explicativa do conteúdo:

Qualquer semelhança existente entre personagens da presente epopeia não é pura coincidência. Todavia, essas personagens aparecem no texto do autor como símbolos motivadores do mito, sem relação existencial com seu verdadeiro valor humano ou com sua vivência espiritual e carnal (PAULA, 1967, p. 7).

Tal obra foi além dos ditames normalizadores, representando uma nova subjetividade polifônica, fragmentada, lisérgica, inerente à contracultura: “Os bilhões de espermatozoides formaram um redemoinho negro sobre o lago artificial da feira, e giravam zumbindo a uma velocidade supersônica” (PAULA, 1967, p. 186).

O texto é apresentado através da sucessão de imagens bizarras advindas do inconsciente com a experiência lisérgica, forma audaciosa de descondicionamento dos jovens da época relacionada também ao misticismo. Sua linguagem espontânea estabelece interseção com a literatura *beat* e com a linguagem cinematográfica “não apenas como tema ou fornecedor de mitos e de elementos para a composição da obra, mas como princípio de composição e organização da própria escrita” (ARRUDA, 2016, p. 89). Ao primeiro olhar do leitor, o texto apresenta um caráter ininteligível que esconde uma “epopeia *pop* & antropofágica” e se torna evidente à medida que a narrativa se desenvolve em sintonia com o cotidiano dos centros urbanos, sob o viés da industrialização, da

banalização do consumismo e da comunicação de massa. A despreensão e o espontaneísmo das frases e dos capítulos que ignora o recurso de abrir novos parágrafos conduz o leitor a uma imersão lírica, num *on the road* pelo novo mundo, por uma América desterritorializada. Nessa viagem, o narrador/cineasta que filma “A Bíblia Sagrada” tece relações com ícones da cultura *pop*: Marilyn Monroe, John Wayne, Cary Grant, Marlon Brando, “Joe” DiMaggio e Che Guevara, por exemplo, sem estabelecer na obra pontos de interesse comuns, numa epopeia com intrigas e densidade psicológica dos personagens. A ideia é, segundo Favaretto (2001, p. 2), a criação: “de uma pura exterioridade de acontecimentos que viram ícones ou emblemas”. É notória a influência da *beat generation* norte-americana em *Panamérica*, especificamente a prosa espontânea de Jack Kerouac (2004) em *On the Road* e a relação com a obra autobiográfica *Deus da Chuva e da morte* (1962) de Jorge Mautner, em que a ironia e o existencialismo estão sempre presentes. Mautner foi considerado o primeiro autor brasileiro com influências bem marcadas da geração *beat*. Esta obra que Mautner escreveu muito jovem oferece registros pessoais, ao mesmo tempo em que narra acontecimentos históricos, leituras, vivências ideológicas e existenciais. Tudo isso vai sendo colocado nas páginas, na velocidade dos pensamentos que passam de um plano a outro, sem a necessidade de explicações maiores, proclama: “É tudo assim: as dissonâncias estão aí!” (MAUTNER, 2002, p. 69).

Indo na esteira dessas influências e além delas, Agrippino surpreende o leitor com um procedimento audacioso e de estilo sofisticado, o jornalista e filósofo Luiz Carlos Maciel (2014, p. 147) comenta: “é preciso ler para crer. A dicção de suas frases, soando como se pertencesse a uma redação de uma criança, evoca um lirismo cada vez mais poderoso e envolvente”. A ideia de se escrever como se fosse a primeira vez, surpreendendo-se com os caminhos da escrita, lembra a máxima de Mile Davis que incitou um dos seus músicos a tocar como se fosse a primeira vez, como uma criança (MACIEL, 2014, p. 147). A melhor forma

de se fazer algo é sem saber fazer. Daí, a energia potencialmente criadora e singular que assim se fez para Agrippino em sua narrativa fora dos padrões, não programática, responsável por chocar em um primeiro momento e violentar o bom gosto, beirando o grotesco: “Carlos Ponti arrancou as calças, dirigiu as nádegas pequenas e redondas e lançou um potente jato de merda para cima. Jorrava merda líquida, esguichando para os lados e a multidão espremida na Bolsa de Valores corria” (PAULA *apud* MACIEL, 2014, p. 147).

Quanto à ruptura estilística, Bento (2008, p. 146) afirma que:

[...] O texto é composto por blocos de palavras, sem parágrafos, em seções que podem ser compreendidas como capítulos. Não existem divisões formais. É o testemunho de um narrador multifacetado, mutante, que conta, em primeira pessoa, sua errância por vários mundos. Começa apresentando-se como um diretor de cinema em Hollywood, filmando a superprodução *A Bíblia*, com diversos ataques de megalomania. Alguns capítulos depois, está transitando por países da América Latina, sem respeitar fronteiras, como membro de um exército guerrilheiro. No final, assiste à destruição do planeta, que se transforma em estilhaços vagando pelo espaço. No meio de tudo isto, ícones originários dos mais diversos meios, como históricos, religiosos e, principalmente, do cinema hollywoodiano, inflam a narrativa.

Como diretor de cinema hollywoodiano a um guerrilheiro na América Latina, a epopeia alcança diversos países, caracterizados de forma vaga, a fim de se ressaltar a ideia de uma grande pátria latino-americana (BENTO, 2008, p. 149):

[...] Em *Panamérica*, a preocupação de se pensar o continente como um bloco único encontra ressonância na parte intermediária da narrativa, quando o narrador tem sua identidade deslocada de diretor de cinema em Hollywood para guerrilheiro na América Latina. Então, ele se desloca por diversos países, sem qualquer problema com fronteiras. Os locais por onde passa são apenas sugeridos por características mais ou menos precisas. Por exemplo, em uma parte em que o narrador diz estar em cima

de uma montanha, onde há a imagem de um Cristo de braços abertos. A descrição remete, em uma primeira leitura, ao pensamento de que se trata do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro. A reflexão, no entanto, mostra que a figura do Cristo encontra-se em muitas cidades brasileiras. Porém, se pensarmos em um clichê para ser exibido aos turistas estrangeiros, que pensam no Brasil metonimicamente representado apenas pelo Rio de Janeiro, a imagem remetia inevitavelmente à conclusão de que se trata da capital carioca. Fato é que as características descritas no livro apenas sugerem o país em que o narrador guerrilheiro se encontra, estratégia que corrobora a intenção de representar a grande pátria latino-americana, em vez do Brasil.

Além da imersão na América, a obra expressa, também, questões comportamentais colocadas pela contracultura, a exemplo do corpo e da sexualidade presentes em alguns trechos, denotando não uma problematização do tema, mas uma transcendência erótica, vivida intensamente de forma libertária na narrativa.

O narrador, às vezes protagonista, revela ao leitor “o encontro” com o mito sexual, Marilyn Monroe:

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 lembro quanto tempo, mas nós estávamos abraçados e encostados ali há muito tempo. Eu não me recordava se eram horas, dias, meses (PAULA, 2001, p. 61).

Na sequência, duas páginas de narrativas explorando o momento tórrido de relações sexuais com Marilyn, a questão do corpo se sobressai, com o toque:

Eu tocava o corpo dela de leve com meu corpo e ela tocava de leve o meu corpo com o corpo dela. Nós permanecemos nessa oscilação e toques leves durante longo tempo. Marilyn Monroe tocava as pontas dos seios no meu



peito e eu segurava de leve a sua barriga e acariciava os pelos dela com os dedos. [...] Nós permanecemos nesse toque mútuo longo tempo enquanto eu ouvia a sua respiração leve e ritmada (PAULA, 2001, p. 63-64).

Através de *Panamérica* vislumbra-se a história de uma época na apropriação de símbolos culturais e políticos, sem a finalidade propriamente de se fazer uma revolução política, em polo oposto do didatismo da arte engajada do Brasil nos anos 1960. É a revolução em forma e conteúdo, o meio e a mensagem de um país subdesenvolvido.

Eu sobrevoava com o meu helicóptero os caminhos despejando areia no limite do imenso mar de gelatina verde. Sobrevoei a praia que estava sendo construída e o helicóptero passou sobre o caminhão de gasolina onde um negro experimentava o lança-chamas. Eu falei com o piloto do meu helicóptero apontando o caminhão de gasolina, e o helicóptero fez uma manobra sobre o caminhão-tanque e pousou alguns metros adiante. Eu saltei do helicóptero e gritei para o enorme negro que verificava o lança-chamas: 'Hei!' Eu perguntei a ele como estava o lança-chamas para funcionar como coluna de fogo. O preto disse que eu me afastasse alguns metros e ligou o lança-chamas para o alto. O lança-chamas esguichou para cima um jato de fogo e o enorme negro fazia sinais para o homem que controlava a gasolina junto ao carro-tanque. Eu gritei para o negro que estava ótimo, que era exatamente aquilo que eu desejava. O negro foi controlando a saída de gasolina e a enorme nuvem de fogo erguida para cima foi diminuindo até se extinguir. Eu perguntei ao negro se ele sabia onde ele ia se esconder com o lança-chamas. O negro respondeu que o engenheiro já havia construído uma pequena elevação no mar de gelatina verde, e o esconderijo já estava cuidadosamente construído. "E o Burt?", perguntei. O preto disse que não sabia, quando eu vi surgir do fundo de um edifício um caminhão trazendo Burt Lancaster com duas enormes asas brancas sobre os ombros. O caminhão estacou e eu perguntei: 'Tudo bem, Burt?' 'Péssimo!...', respondeu Burt de cima do caminhão, com seus

trajes brancos e as duas asas de anjo para cima (PAULA, 2001, p. 13).

Outros pontos referenciais de *Panamérica* são concernentes ao Surrealismo<sup>6</sup> e a lisergia, propiciada pelas drogas alucinógenas percebidas através de uma escrita automática, espontânea, que provém da libertação do inconsciente, sem obedecer às categorias de tempo e espaço, dá vazão aos delírios, desdobramentos do narrador/protagonista/expectador de suas experiências:

A nuvem de borboletas coloridas zumbia e eu continuava atravessando apressado a infinita nuvem colorida de borboletas que se agitavam voando em todos os sentidos, e batia com as mãos e pés nas minúsculas borboletas azuis, amarelas, vermelhas, verdes; e as borboletas batiam as asas transparentes e coloridas e voavam desordenadamente chocando-se umas com as outras e contra o meu corpo (PAULA, 2001, p. 233).

O "incomum", a história do Brasil e da América em momento de ditadura, o Surrealismo, a literatura norte-americana *beat*, a estética *pop*, a antropofagia oswaldiana como mote, identificados em *Panamérica*, caracterizaram a intensidade e a crítica de José Agrippino de Paula ao sistema instituído. O autor apropria-se de um contexto conturbado da história para desterritorializar a arte e a própria história, ao situá-la em acontecimentos e espaços que sugestionam lugares conhecidos ou ficcionalizados num estilo hollywoodiano.

## Considerações finais

"américa do sul/américa do sol/américa do sal",  
Oswald de Andrade (1974).

A obra *Panamérica* representou, em face das estéticas tradicionais da literatura brasileira, uma ruptura, ao produzir a metáfora da realidade e

<sup>6</sup> Os principais elementos do Movimento Surrealista foram publicados em 1924, no *Manifesto Surrealista* por André Breton, que são: ausência da lógica, adoção de uma realidade "maravilhosa" (superior), exaltação da liberdade de criação, entre outros que estão notoriamente presentes na obra de José Agrippino de Paula. Contudo, não nos ocupamos em enquadrar os textos de Agrippino dentro de compartimentações teóricas, como: literatura fantástica, surrealismo, realismo maravilhoso. Suas obras

perfar uma apresentação alegórica<sup>7</sup> de um imaginado continente americano na década de 1960, um “novo mundo ensolarado”, entrecruzando linguagens e estilos descortinados a partir do experimentalismo inerente ao Tropicalismo. Através de seus vinte capítulos, cada qual escrito em parágrafo único, são narradas as mais intensas e fantásticas aventuras do autor-personagem (que além de interlocutor é, também, protagonista da história) na América, ao lado dos mitos contemporâneos que vão desde produtores, diretores de cinema, astros da música *pop* a desenhos animados e personalidades políticas. A densidade, a originalidade e o espontaneísmo de sua obra semeiam a dialogia entre o político e o estético, através de uma linguagem hiperbólica que nos leva à bricolagem de imagens surreais e fragmentadas, indo do cenário das ditaduras e guerrilhas na América do Sul à proposta da contracultura na América do Norte, com o movimento *hippie* norte-americano.

O texto é apresentado através da sucessão de imagens bizarras advindas do inconsciente com a experiência lisérgica, forma audaciosa de descondicionamento dos jovens da época relacionada comumente com o misticismo e o despertar de uma nova consciência. Sua linguagem espontânea e essencialista estabelece interseção com a literatura *beat* e com a linguagem cinematográfica – “não apenas como tema ou fornecedor de mitos e de elementos para a composição da obra, mas como princípio de composição e organização da própria escrita” (ARRUDA, 2016, p. 89). Ao primeiro olhar do leitor, o texto apresenta um caráter ininteligível que escamoteia uma “epopeia *pop*” e se torna evidente à medida que o livro é lido, em sintonia com o cotidiano dos centros urbanos, sob o viés da industrialização, do consumismo e da comunicação de massa. A despreensão, a escrita automática das frases e dos capítulos, não

se utilizando do recurso de abrir novos parágrafos, conduz o leitor a uma imersão lírica num *on the road* pela América desterritorializada, tão desconhecida ainda para os brasileiros.

O caráter experimental modulado pelo movimento contracultural com sua extensa teia de referências alcançou também suas obras teatrais e cinematográficas. Além de seus livros, o escritor fez incursões no cinema, com filmes como *Hitler do Terceiro Mundo* (1968) e *Céu sobre água* (1978). No teatro, montou, junto com a esposa, a bailarina Maria Esther Stockler, trechos do roteiro teatral *Nações Unidas*, publicado em inglês, originalmente em 1968 com o título de *United Nations* em edição mimeografada, ainda inédito em livro (ARRUDA, 2016) e *Tarzan do III Mundo* (1968).

## Referências

ANDRADE, O. *Manifesto antropofágico*. [S. l.]: ISA, 1928.

ANDRADE, O. *Obras Completas VII: poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ARRUDA, V. G. *Fora do lugar: a ficção de José Agrippino de Paula*. 2016. 143 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

BENTO, C. H. Pan e latina-América: o delírio épico de José Agrippino de Paula. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, p. 145-153, jan./jul. 2008.

CINE Tapera: *Hitler terceiro mundo*. [S. l.]: Tapera Taperá, 2019. Disponível em: <https://taperatapera.com.br/events/cine-tapera-hitler-terceiro-mundo/>. Acesso em: 24 set. 2022.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

escritas de forma livre de cânones não se coadunam com qualquer definição teórica, embora transitem de forma elementar por essas veredas.

<sup>7</sup> A apresentação alegórica significa uma figura de linguagem, mais especificamente de uso retórico, que produz a expressão exponencial de um ou mais sentidos além do literal. Na obra de Agrippino, a alegoria se expressa através de uma apropriação dos elementos da cultura de massa, que nos remetem a diversas imagens e significados, pautados em uma crítica à imposição da cultura estrangeira, à ditadura militar, a identidade brasileira e latina, entre outros temas emblemáticos.

- DINIZ, S. C. *Desbundados & marginais: MPB e contracultura nos anos de chumbo (1969-1974)*. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2017.
- DUARTE, R. *Tropicaos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.
- FAVARETTO, C. A outra América. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 jun. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs0906200101.htm>. Acesso em: 10 out. 2022.
- GOFFMAN, K JOY, D. *A contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu a cultura digital*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2007.
- KEROUAC, J. *On the road*. Porto Alegre, L&PM, 2004.
- KEROUAC, J. *Viajante Solitário*. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- MACHADO, C. E. “Sou um filiado da pop art”, diz Agrippino. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 jun. 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u44752.shtml>. Acesso em: 10 out. 2022.
- MACIEL, L. C. *O sol da liberdade*. Rio de Janeiro: Editora Vieira & Lent, 2014.
- MAUTNER, J. Deus da chuva e da morte. In: MAUTNER, J. *Mitologia do Kaos*. Rio de Janeiro: Azougue, 2002. v. 1.
- MELLO, I. M. A perspectiva antropofágica dos processos criativos. In: ENCONTRO DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES EM CULTURA, 17., 2021, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: UFBA, 2021.
- PAULA, J. A. *Lugar público*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- PAULA, J. A. *Panamérica*. 3. ed. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.
- PAULA, J. A. *Panamérica*. Rio de Janeiro: Tridente, 1967.
- PAULA, J. A. O signo do caos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, sábado, 05 de junho de 2004. Disponível em: <https://bit.ly/3HCrnLo>. Acesso em: 10 out. 2022.
- VELOSO, C. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

Recebido em: 12 maio 2022

Aceito em: 12 dez. 2022

