

A COLAGEM NA OBRA DE JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA: MIGRAÇÃO DE PROCEDIMENTOS ENTRE LITERATURA, TEATRO E CINEMA

THE COLLAGE IN JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA'S WORK: MIGRATION OF PROCEDURES BETWEEN LITERATURE, THEATER AND CINEMA

Fábio Raddi Uchôa*

RESUMO:

Este artigo examina a migração de procedimentos de colagem na obra de José Agrippino de Paula. Partindo da definição da colagem na *Pop Art* e de sua politização no contexto do Tropicalismo e da cultura brasileira dos anos 1960-70, realizamos uma análise dos traços comuns à literatura (*Lugar Público*, 1964), ao teatro (*Rito do Amor Selvagem*, 1968) e ao cinema (*Hitler III Mundo*, 1968) deste multi-artista experimental.

PALAVRAS-CHAVE: José Agrippino de Paula; Arte Pop; Tropicalismo.

ABSTRACT:

This article examines the migration of collage procedures in José Agrippino de Paula's artistic work. Starting from the definition of collage in *Pop Art* and its politicization in the context of Tropicalism and the Brazilian culture in the 60s and 70s, this work unfolds an analysis of common traits of the literature (*Lugar Público*, 1964), the theater (*Rito do Amor Selvagem*, 1968) and the cinema (*Hitler III Mundo*, 1968) made by this experimental multi-artist.

KEYWORDS: José Agrippino de Paula; Pop Art; Tropicalism.

INTRODUÇÃO

Artista pouco estudado, José Agrippino de Paula possui um gesto artístico que se desdobra entre diferentes frentes, incluindo a literatura, o teatro e o cinema, concentrados entre os anos 1960-70. Arquiteto de formação, Agrippino cursa a Faculdade Nacional de Arquitetura (RJ), contexto no qual inicia a redação de romances urbanos e fragmentários, inspirados pelo universo da cultura de massas - *Lugar Público* (1965) e *PanAmerica*

* Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), onde desenvolve pós-doutorado. SÃO PAULO, Brasil. raddiuchoa@gmail.com

(1967), sendo este último referido por Caetano Veloso (2001) com uma das inspirações para o movimento tropicalista. Na segunda metade da década de 1960, ao lado da dançarina e coreógrafa Maria Esther Stockler, Agrippino realiza três espetáculos teatrais, que levam à frente a fragmentação narrativa, a mistura de linguagens e a criação coletiva - *Tarzan III mundo ou o Mustang Hibernado* (1967), *Planeta dos mutantes* (1968) e *Rito do amor selvagem* (1969). A experiência com o teatro experimental, num contexto de desbunde e contracultura, inspira a prática cinematográfica de Agrippino, com a realização de *Hitler III Mundo* (1968), filme marcante da cinematografia marginal paulista. Por pressão do governo militar, Agrippino e Stockler saem do Brasil, engajando-se numa viagem entre Nova Iorque, Londres e países da África, onde o cineasta realizará filmes em Super-8, explorando as culturas e danças de povos africanos. Passando os últimos anos de vida isolado no Embú das Artes (SP), com um quadro de esquizofrenia, o multi-artista deixará uma importante obra, cujas influências se desdobram sobre a literatura, o teatro e o cinema experimentais brasileiros dos anos 1960-70.

Sua obra, portanto, demanda uma abordagem multidisciplinar, examinando a migração de procedimentos entre as suas três frentes artísticas de atuação. Nenhum destes meios possui uma predominância individual, funcionando como três frentes de trabalho convergentes, cujas consonâncias internas serão aqui examinadas, em termos de conteúdo e narrativa, enfatizando-se seu diálogo com a colagem e o universo da cultura de massas processados pela *pop art* e pelo Tropicalismo.

A COLAGEM: DO POP AO TROPICALISMO NO BRASIL

A *pop art* é uma tendência da arte moderna, iniciada a partir do final dos anos 50, por artistas ingleses e posteriormente americanos, que buscavam uma arte em sintonia com o cotidiano das grandes metrópoles, sob o viés da industrialização, do consumismo e da comunicação de massa. Entre os principais traços deste enorme grupo de obras, divididas entre Europa e América, David McCarty (2002) salienta: uso de materiais de anúncio, de publicidade ou revistas populares, a partir da colagem; a ruptura da distinção entre arte elevada e arte inferior, belas artes e arte popular; a oscilação entre arte e publicidade; a tendência à bi-dimensionalidade; a ambigüidade, entre a adesão e a ironia aos meios de comunicação de massa; o interesse por revistas em quadrinhos, revistas de grandes circulação e pelo cinema de Hollywood; o olhar para a cultura visual da publicidade e dos meios de comunicação de massa, usando suas técnicas para a

divulgação do trabalho do próprio artista; bem como, no caso americano, a inspiração em John Cage, músico de postura estética receptiva ao insignificante, ao trivial e ao acidental, que terá reflexos na seleção de materiais feita por artistas *pop*.

Um dos principais gestos presentes na *Pop Art* é a colagem: re-atualização de um gesto presente entre os cubistas, os dadaístas e os surrealistas, mas agora voltado aos objetos e técnicas da propaganda e das comunicações de massa. A partir de Giulio Carlo Argan, pode-se pensar na colagem *pop* como uma atitude não-utópica, desalentada e passiva ante à realidade social. Trata-se de uma expressão “do desconforto do indivíduo na uniformidade da sociedade de consumo” (ARGAN, 2010, p. 575), por meio de um gesto de incorporação de objetos e imagens cotidianos.

Em alguns casos, o gesto consiste assim em reproduzir aquilo que é comum, sem significado, aproximando-se do acaso e do aleatório. Em outros, pode-se identificar a formação de juízos de valor ante à indústria do consumo, incentivada pela exposição dos respectivos mecanismos de produção de imagens. Isso se dá, por exemplo, na obra de Andy Warhol, que por meio das repetições estuda a maneira “como as imagens-notícia são digeridas no inconsciente, esquematizam-se [e] transformam-se em slogans visuais” (ARGAN, 1992, p. 584).

No Brasil dos anos 1960-70, as reverberações da colagem e da *Pop Art* articulam-se à politização das manifestações artísticas, num contexto de repressão política, expansão da indústria cultural e aumento das desigualdades sociais. Como sugerido por Roberto Schwarz (2008, p. 71), apesar do início das perseguições políticas, entre os anos 1964-68, há um engrossamento e relativa hegemonia da arte e das manifestações das esquerdas no país; contexto este que entre 1967-68 se desdobra no Tropicalismo, com influências no campo da música, das artes, do teatro e do cinema, possuindo em comum a reatualização da deglutição modernista da década de 1920, bem como articulação de conteúdos e linguagens, entre o moderno e o arcaico. Como sugerido por Favaretto em *Tropicália, alegoria, alegria* (2007), um dos traços comuns a este movimento é a ênfase à função crítica da obra de arte, a partir da mistura entre elementos da indústria cultural e materiais da tradição brasileira. Por meio da colagem de cacos das culturas brasileira e internacional, as contradições próprias ao país eram metamorfoseadas e incorporadas à estrutura das obras.

Para o debate da colagem tropicalista, um dos principais paradigmas é o projeto experimental de Hélio Oiticica, com sua antiarte ambiental e a instalação *Tropicália*(1967). Em seus projetos, Oiticica inicia uma expressão coletiva: o público espectador transforma-se em figura participante na atividade criadora; o artista, por sua vez, age como um motivador de criações. A arte é vista como intervenção cultural, aberta à transformação no espaço e no tempo, incluindo a fusão de diferentes elementos (cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia) para a definição de uma “totalidade-obra” (OITICICA, 1986, p. 79). *Tropicália* é um ambiente labiríntico, contendo instalações, plantas, areias, araras, poemas-objeto e aparelho de TV, entre outros materiais. De acordo com Favaretto, “É uma cena que mistura o tropical (primitivo, mágico, popular) com o tecnológico (mensagens e imagens), proporcionando experiências visuais, tácteis, sonoras, assim como brincadeiras e caminhadas: ludismo” (FAVARETTO, 1992, p. 138). A partir de um tipo particular de colagem, *Tropicália* apresenta dualidades que são constantemente devoradas: “não propõe um resultado que superasse as contradições dos elementos justapostos, mas expõe o processo de constituição das contradições enunciadas” (FAVARETTO, 1992, p.139). Tal gesto terá ecos na música, no teatro e no cinema do período, marcados pela radicalidade crítica e pelo princípio da devoração - de mitos e técnicas. Sem apresentar um projeto definido de superação dos antagonismos, o movimento tropicalista evidenciará, por meio de uma colagem devoradora e antropofágica, a indeterminação da história e das linguagens, num país marcado pela modernização conservadora - com crescimento econômico e fechamento do jogo político-democrático. Por meio de uma mistura de elementos contraditórios, o tropicalismo realiza uma operação desmistificadora, devorando-as (Cf. FAVARETTO, 2007, p.26).

No caso da *pop art* americana, o estilo *cool* das colagens tendia a uma adesão ou ambiguidade, ante ao cotidiano e à mecânica da cultura de massa. No contexto brasileiro, porém, a recepção do *pop* embaralha-se ao problema da dominação cultural, via mercado, proporcionada pela política econômica dos militares. Nota-se então “uma crescente politização da colagem” (XAVIER, 1993, p.23), ou “absorção criativa das transformações que a *pop art* dissipara” (FAVARETTO, 9 jun. 2001, p.1), com configurações variadas ao longo dos anos 1960-70, que se colocam na frente aberta pelo tropicalismo. No caso do cinema brasileiro, Ismail Xavier examina tais tendências em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, chamando a atenção para uma chave particular de leitura:

Sua crítica teve como alvo o universo da indústria cultural, mas deixou a utopia de criação de um mundo a salvo da contaminação da mídia. Na nova interação com o *kitsch*, desloca-se

o terreno da negatividade: esta agora se quer justaposição provocativa de esferas da cultura antes separadas, com a manutenção simultânea (e desconcertante) de referências antitéticas sem aparente hierarquia (XAVIER, 1993, p.23).

Entre os anos 1960-70, os reflexos da colagem tropicalista no cinema podem ser pensados em diversas frentes. Por um lado, há a síntese proposta por Glauber Rocha com *Terra em transe* (1967): internalização da crise política e ruptura da dicotomia, entre o *kitsch* ufanista de direita e o reducionismo pedagógico de esquerda. Por outro lado, há filmes brasileiros que dialogam com a atmosfera produzida pelo Tropicalismo e o choque político de 1968, porém dentro de uma nova conjuntura. Trata-se do grupo heterogêneo de obras do Cinema Marginal, onde a violência estética e a fragmentação narrativa atingem níveis extremos entre 1968-73. Os mesmos incorporam ecos da tropicália no exercício de colagem propriamente dito, mas abrindo mão de uma arte de conscientização para aderir a estratégias de agressão, choque e desconforto, mantendo em diferentes níveis a paródia, a citação, a intertextualidade com diferentes áreas, bem como o diálogo com a indústria cultural em ascensão.

O Bandido da Luz Vermelha, de Rogério Sganzerla, está em sintonia com tal conjuntura, tendendo especialmente a uma colagem que articula: a ironia, a paródia desmistificadora e a coleção de fragmentos extraídos de diferentes contextos (Orson Welles, Godard, universo radiofônico, chanchada, histórias em quadrinhos), num jogo que une a alta e a baixa cultura, o culto e o *kitsch*.

Distanciando-se do diálogo com o público, há outro grupo de filmes que, denominado por Paulo Emílio de Salles Gomes (1980) de Estética do Lixo, propõe formulações acerca do subdesenvolvimento no período, configurando-se como oposição à falácia do assim chamado milagre brasileiro: obras que representam um “submundo degradado percorrido por cortejos grotescos, condenado ao absurdo, mutilado pelo crime, pelo sexo e pelo trabalho escravo, sem esperança ou contaminado pela falácia” (GOMES, 1980, p.97). Tratamos aqui de filmes como *Hitler III Mundo* (1968) de Agrippino de Paula, *Orgia* (1970) de Silvério Trevisan, *Gamal* (1969) de João Batista de Andrade, e, no Rio de Janeiro, das colaborações entre Bressane e Sganzerla na produtora *Belair*. Em tal conjunto de obras, a ironia tropicalista é suplantada pelas estratégias de agressão, o vômito, o sarcasmo e a imagem repulsiva. Em termos gerais, a colagem estará presente na fragmentação narrativa, no uso da citação, bem como na acidez da paródia, que revisita o samba, a chanchada, o teatro de revista, o cinema de artes marciais, as histórias em quadrinhos,

ou incorpora, a partir do avacalho, os traços de estilo do cinema moderno, da *nouvelle vague*, do cinema de artes marciais ou do cinema de gênero americano.

É neste quadro, incluindo o *pop* e sua incorporação pelo Tropicalismo, que se insere a obra literária, teatral e cinematográfica de José Agrippino de Paula, cujos procedimentos de colagem serão aqui examinados.

AGRIPPINO ESCRITOR

No contexto da produção literária de Agrippino, a incorporação de temas e técnicas inspiradas na *pop art* permitem aproximá-lo de Roberto Drummond, autor de *Sangue de Coca-Cola*: ambos colaboram para a criação de uma literatura *pop* brasileira, marcada pelo uso de uma narrativa fragmentar e o recorte de ícones dos meios de comunicação de massa. Com *Lugar Público* (1965) e *Pan-America* (1967), Agrippino afirma uma escrita pautada pela ironia ao panteão e à forma de construção mitológica, próprios à indústria cultural. A partir daquilo que Hoisel denominou de “tendência ao caos”, tal escrita traz à tona nomes de personalidades, marcas de produtos, ambiências e sensações, associadas ao universo do consumo, que são banalizados, por meio de uma nervosa repetição. O artista-escritor incorpora diversos elementos da cultura de massas, “compartilhando com os artistas pop [...] as técnicas da publicidade, do cinema e das histórias em quadrinhos: colagens, visão macroscópica, uso abundante de sinestésias [e] discurso cinético” (HOISEL, 2008, p. 30). Nos referidos livros, a colagem está presente na sucessão de blocos narrativos que se fecham sem relação com os seguintes, na união de personagens de diferentes contextos históricos e sociais, bem como na modulação do foco narrativo, unindo a subjetividade confessional em primeira pessoa e a objetividade do discurso em terceira pessoa.

Em *Lugar Público* (1965), a narrativa articula a presença de personagens bíblicos, da história europeia e do mundo dos meios de comunicação em massa: entre eles, Isaías, Moisés, Papa Pio XII, Napoleão, Robespierre, Cícero, César, Galileo, Goering, Marilyn Monroe, ao lado de personagens prosaicos da metrópole, como trabalhadores, consumidores e os movimentos da massa urbana. As referências espaciais são também rarefeitas e cumulativas, sugerindo fragmentos urbanos situados entre Rio e Janeiro e São Paulo. Os blocos narrativos sucedem-se, articulando diferentes contextos, ambiências, espaços e focos narrativos, a partir de rupturas. Em termos gerais, trata-se de quadros

da vida urbana, unindo o gosto pelo consumo, o prazer sexual e uma violência temático-discursiva cada vez mais intensa.

Não há começo, meio ou fim, tampouco qualquer divisão por capítulos ou organização espaço-temporal. Nas primeiras páginas, as rupturas se dão entre os diferentes parágrafos. Ao longo do livro, porém, as diferentes ações, espaços e focos narrativos misturam-se frase após frase. A narrativa avança de forma fragmentar, embaralhando espaços, personagens e outras referências, bem como impedindo a profundidade psicológica. A incapacidade de fixação leva o leitor a ater-se à tessitura de uma narrativa que não se baseia em qualquer história. Como sugerido por Favaretto, há aqui uma sintonia com a banalidade do cotidiano, numa sociedade dominada pelo espetáculo:

Insipidez, maquinismo, velocidade, multidões, anúncios, cinema, mitologias da cultura de massa [...], compõem uma narrativa sem história. Os objetos e os acontecimentos carecem de presença, pois o excesso de visibilidade desvaloriza suas imagens (FAVARETTO, 2001. p.1).

Ao longo do livro, a tendência ao caos mistura-se à própria presença de um narrador-autor oscilante e esquizofrênico. A narrativa mescla ações em primeira pessoa, terceira pessoa, bem como auto-questionamentos, do próprio narrador, acerca da morte do pai e das relações entre escrita e loucura:

“Aonde?, perguntou Galileu. Os quatro ocuparam o Volkswagen. Ele, Lisa, Nina e Galileu. Nina Guiava o carro. Galileu repetiu: para onde? Barra, Barra!... vamos para a Barra!, respondeu Lisa. O Volkswagen contornou a praça e entrou na avenida ao longo da praia [...].”

“Subi pelo elevador. Sétimo andar. Napoleão estava ao lado do chefe que ditava alguns números. Napoleão tomava nota. À direita, um velho estufava o ventre ao respirar. Esféricos, os olhos giravam sem o movimento da cabeça, a direção dos olhos divergia. Não sei dizer se os olhos olhavam para mim, ou mesmo se um deles olhava para mim. [...].”

“Dúvida. Oscilando entre várias coisas. Falta qualquer coisa em mim. Sinto que falta. Algo que eu não possuo me faz falta. [...] 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.” (AGRIPPINO, 2004 - *Lugar público*, p. 90, 94 e 250.)

Nota-se uma corrosão do sujeito da representação, que será radicalizada no próximo livro de Agrippino, *Pan-America*: “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 [...].”(FAVARETTO,

9 jun. 2001, p.2). Somada às demais repetições e rupturas, próprias à enunciação, tal corrosão do sujeito aproxima-se também daquilo que Jameson denomina de *écriture*, ou uma “prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório” (JAMESON, 1996, p. 52). No assim conhecido capitalismo tardio, que coincide com o contexto de Agrippino de Paula, há o estabelecimento de um presente contínuo e fragmentar, associado à incapacidade do sujeito em ordenar passado e futuro como experiências coerentes. A escrita esquizofrênica corresponde, então, a uma “experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo” (JAMESON, 1996, p.53.).

Em *PanAmérica*, segunda obra literária de Agrippino, publicada em 1967, as repetições, a colagem e a banalização do universo do consumo são reafirmados. O livro apresenta as peripécias e casos amorosos de um cineasta que está filmando a Bíblia Sagrada, com um elenco de grandes astros de Hollywood - Marilyn Monroe, John Wayne, Cary Grant, Marlon Brando, entre outros. Num mundo onde tudo é possível, com a velocidade dos automóveis e o poder do dinheiro, as ações dos personagens não se desenvolvem, perdendo-se por um ambiente repleto de multidões, helicópteros, e os próprios corpos tomados enquanto mercadorias. Nota-se novamente um jogo de interrupções, com uma narrativa em blocos, lembrando as tiras de uma história em quadrinhos dispendo diferentes histórias numa mesma página. Diferente de *Lugar Público*, onde a fragmentação se dá sobretudo na passagem entre um bloco e outro, em *PanAmerica* não há parágrafos, trazendo a fragmentação no próprio fluxo da escrita. Trata-se de “um monólito escuro feito de miríades de visões em cores vivazes que se somam, se multiplicam e se anulam” (VELOSO, 2001, p.5).

Em ambas as obras literárias de Agrippino, nota-se um tipo de trama que assume a fragmentação e as repetições próprias ao universo da cultura de massas. Em histórias sem intriga ou personagens com densidade psicológica, o fugaz ganha destaque, num processo de saturação de imagens e informações, com a criação “de uma pura exterioridade de acontecimentos que viram ícones ou emblemas” (FAVERETTO, 9 jun. 2001, p.2). Trata-se de uma colagem, em sintonia com o Tropicalismo, onde o acúmulo de mitos, clichês e indefinições torna-se devoração crítica. Isso inclui a ideia de “desatualização” das imagens (Cf. FAVARETTO, 2007, p.48), que a partir da saturação, da paródia, do humor e do *kitsch*, passam a designar aquilo que ocultavam, ou seja, a ação naturalizada da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa.

O TEATRO EXPERIMENTAL DE AGRIPPINO, STOCKLER E O GRUPO SONDA

Na cena teatral dos anos 1960, ao lado da dançarina e esposa Maria Esther Stockler, Agrippino investe numa dramaturgia experimental, associada ao trabalho coletivo e a fusão de referências artísticas. Pensou-a como um “teatro total” (CAVALCANTI, 2013, p.72), no limiar entre o teatro, a dança, o circo, o universo da cultura de massas e o *happening*; este último, entendido como uma fusão de elementos e linguagens, envolvendo a participação do público e a criação de um espetáculo flexível.

Em colaboração com Maria Esther Stockler, Yolanda Amadei e Carlos Eugênio de Moura, o artista fundará o Grupo Sonda e realizará três espetáculos: *Tarzan do III mundo - O Mustang Hibernado* (1968), *O planeta dos Mutantes* (1969) e *Rito do amor Selvagem* (1969).

O elenco do Grupo Sonda é plural, com artistas-dançarinos de especialização corporal diferenciada - incluindo acrobacia, dança de candomblé, bailado de folclore, tendências circenses, bem como tipos brasileiros fora dos padrões socialmente aceitos. Em termos de coreografia, Maria Esther Stockler propõe um trabalho com referências também ecléticas, unindodança clássica, dança moderna, ioga, danças afro-brasileiras, lutas de boxe, a manipulação de grandes objetos, o rock-theater, o *grand guignol*, bem como influências da *Pop Art* americana, com suas experiências minimalistas e usos do *happening*.

José Agrippino de Paula, por sua vez, proporá um universo heterogêneo de situações, no qual se inserem as artes circenses, a ficção científica, as histórias em quadrinhos, os telejornais, bem como práticas eróticas bizarras.

A proposta dramatúrgica e a elaboração teórica a respeito da atividade do Grupo Sonda ganham maturidade na peça *Rito do amor Selvagem* (1969). O espetáculo é montado para o *II Festival de Dança* de São Paulo, com verbas da Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo, e fundamenta-se num roteiro escrito por Agrippino em 1966 (Nações Unidas

²). Com estreia em 28 de novembro de 1969, no Teatro São Pedro (Barra Funda, São Paulo), o espetáculo foi preparado em apenas dois meses, contando com uma equipe de trinta e um integrantes. O mesmo chegou a ser filmado por Jorge Bodansky, mas os negativos foram perdidos. Restaram fotos, entrevistas, textos de apresentação, programa, roteiro e críticas em periódicos que auxiliaram pesquisadores da área de teatro, como Irlainy Regina Madazzio (2005) e Johana Albuquerque Cavalcanti (2012), a debater os principais traços da dramaturgia do Grupo Sonda.

Em seu contexto de estreia, *Rito do amor Selvagem* é um marco inaugural na cena teatral brasileira: um “novo pensamento, ligado à contracultura, mas também do teatro de vanguarda, com conexões com o desbunde, envolvendo criação coletiva, dança, circo, teatro, música, *happening* e *performance*.” (CAVALCANTI, 2012, p. 85).

O programa da peça (PAULA, maio 1981) abriga escritos que sintetizam o trabalho do grupo - propondo entre seus conceitos, aqueles de “mixagem”, “texto do desgaste” e “arte-soma” - além de um organograma da peça. Propõe-se um tipo de arte fragmentar e não didática, onde o texto ausenta-se da cena, deixando de conduzir ou fornecer o significado do todo da encenação. Dois eram os principais elementos de condução: a cena (unidades de cenário, personagem e situação) e a interrupção (ação externa, que destrói, confunde ou desintegra a cena). Ao montar o espetáculo, o diretor podia escolher as cenas, a sua ordem e aquelas que seriam apresentadas de maneira simultânea:

Dependendo do jogo combinatório escolhido - a seleção das cenas (...), o paralelismos (...), a cronologia das cenas (...) - o diretor realizará um espetáculo único, pessoal, intransferível e, através, desta proposição, Agrippino revela, paradoxalmente, inúmeras possibilidades que poderão resultar em infinitos espetáculos diferentes (CAVALCANTI, 2012, p.88.).

O organograma de *Rito do Amor Selvagem* traz uma idéia de tal trabalho com blocos de cena, acompanhados pelas respectivas ações, simultaneidades e interrupções. A peça possui assim um caráter não-narrativo, atentando para as relações entre os diferentes elementos cênicos. Destaca-se a mistura de personagens-ícone da cultura de massas, ao lado de tipos sociais, ditadores e figuras marcantes do imaginário ocidental, sempre apresentados de maneira superficial: Marlon Brando, o produtor, Super-Herói, Mussolini, conselheiros da ONU, oficial da SS, Hitler e Eva Braun, entre outros. As cenas representam diferentes situações, com ênfase aos cenários, estímulos visuais, efeitos plásticos e sensações. O tom geral é a grandiloquência, com o acúmulo fragmentar de estímulos, as tonalidades surreais e o grotesco. Assim, a abertura incluía, de acordo

com Madazzio (2005, p.112-119), caixas de papelão que rolam, patos, um boneco ensanguentado sem cabeça, bem como tochas que são lançadas numa poça de gasolina. Na primeira cena, corpos saltam numa cama elástica que não é vista, motivando sensação mágica. Na segunda, há o impacto da ginástica oratória de Mussolini. Na cena três, nota-se a plasticidade do corpo de dançarinos que se desloca pela escada e transforma-se num Gigante, que traga o corpo do herói interpretado por Stênio Garcia. Tais elementos, em seus contrastes ou paralelismos, relacionam-se de maneira a interromper possíveis linhas de causa e efeito, desestabilizar possíveis núcleos de ações, compondo um universo fragmentar, onde se sucedem proposições sensitivas e imagéticas. Retomando a conceituação da interrupção, que intercala a organização dos blocos e a sucessão de situações: “As interrupções conferem um estilo caótico à dramaturgia, e é assim que o diretor construirá um ambiente mágico e fantástico por meio de tais acidentes” (PAULA apud MICHALSKY, 1970).

Dentro da proposta do Grupo Sonda, a construção verbal do espetáculo baseia-se na ideia de texto do desgaste. Trata-se de uma seleção fragmentar e aleatória, de materiais de jornais e revistas: textos e falas de estadistas, homens de empresa, pesquisas de mercado, educação familiar, propostas de salvação da humanidade feitas por super-heróis, etc. A partir de uma técnica que explicita a falta de poder da palavra, num mundo dominado pelo mercado e pela mercadoria, tais materiais são repetidos e banalizados.

Outra das noções propostas pelo Grupo Sonda é aquela de mixagem. Os diferentes elementos da narrativa (diálogo, coreografia, música, acrobacia, ginástica, pantomima, gravações, ruídos mecânicos, eletrônicos e vocais, iluminação, objetos característicos das artes plásticas etc.) funcionam em simultaneidade, estabelecendo variadas relações entre si, podendo receber destaque ou unir-se aos demais. Cada um, por si, torna-se um objeto significativo, com autonomia ao longo do espetáculo.

No programa de *Rito do Amor Selvagem*, esta não-hierarquização, ou independência de ações, linguagens e referenciais, é também denominada de “arte-soma”:

Os vários componentes heterogêneos: cenários, elementos de cena, teto, som, podem correr paralelamente em linhas independentes, formando montagens simultâneas de significados que resultam na arte-soma. A montagem simultânea de significados de dança, elementos de cena, texto, podem inclusive permanecer em constante conflito e contraste (PAULA, 1981, p. 95-96).

Em diálogo com o campo das artes, a proposta de *Rito do Amor Selvagem* flerta com a ideia de arte coletiva, bem como com a fusão de linguagens e elementos, explorada na instalação *Tropicália*(1967). Em consonância à noção de “totalidade-obra” (OITICICA, 1986, p. 79) que envolvia a montagem do heterogêneo, tomando a arte como intervenção cultural aberta à transformação no espaço e no tempo, Agrippino propõe a sua “arte-soma” (PAULA, 1981), também pautada pela fusão de elementos, numa operação com fundo desmistificador. Em ambos os casos, não há uma proposta definitiva para a superação das dualidades e justaposições, limitando-se à exposição do processo de constituição das contradições enunciadas. Na instalação de Oiticica, as dualidades devoradas opõem explicitamente o nacional e o importado, moderno e o tradicional. Na obra teatral e literária de Agrippino, embora trabalhando com intenções semelhantes de fragmentação e desgaste, os fragmentos dão maior ênfase aos referenciais da indústria cultural ocidental. Não por acaso, Hoisel refere-se ao universo fragmentado de Agrippino a partir da ideia de uma “cartografia dos processos de globalização dos anos 1960”, com um “texto multinacional que expõe a absorção dos discursos políticos, históricos e artísticos pela indústria cultural e no qual as relações entre centro e periferia são representadas e potencializadas sob o signo do caos” (HOISEL, 2008, p.32).

NARRATIVA EM BLOCOS E MIXAGEM EM HITLER III MUNDO (1968), DE JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA

O filme *Hitler III Mundo*(1968) foi produzido pelo Grupo Sonda, contando não apenas com atores/dançarinos do grupo, como também reprocessando trechos dos roteiros teatrais, cenários, figurinos, personagens, objetos e experiências de criação realizadas ao longo de algumas das peças.

Em termos de estilo, retoma a tendência ao caos e o universo fragmentado, próprios aos trabalhos de Agrippino, mas agora estabelecendo diálogos com o Cinema Marginal - grupo de obras que acompanha o fechamento político do regime militar entre os anos 1968-73. Assim como em outras das obras do período, o tipo de colagem presente em *Hitler III Mundo* colabora para a fragmentação da narrativa, amenizando as motivações, as ações, as coerências espaço-temporais e os vínculos entre causa e efeito. Como sugerido por Fernão Ramos, pode-se falar num “dilaceramento” da narrativa que corre paralelamente com a exaltação dramática, o horror e a abjeção em níveis extremos (RAMOS, 1987, p.136). No caso de *Hitler III Mundo*, o dilaceramento da narrativa, a

partir da fragmentação sonora, espacial e estilística, aproxima-se de uma figuração da concretude material da expansão dos meios de comunicação de massas no final dos anos 1960. Em sintonia com aquilo que Ismail Xavier denomina de contexto de emergência da antiteleologia (XAVIER, 1993, p.13), o filme de Agrippino incorpora na própria tessitura a impossibilidade de consecução de fins. Na relação com o contexto histórico, por sua vez, *Hitler III Mundo* trabalha com a internalização da crise política, demonstrando também uma alegorização por meio do fragmento, onde o próprio terceiro mundo é colocado como um amontoamento de espaços suburbanos, dejetos sonoros e atmosferas audiovisuais.

O longa-metragem de Agrippino trata de um golpe de Estado, acontecido no terceiro mundo e, indiretamente, do imperialismo e da crise da identidade a partir da impotência própria a um momento de repressão política. Organiza-se em torno de um ditador (inspirado na figura de Hitler) e de dois estranhos super-heróis, que não efetivam ações consequentes contra o perigo do autoritarismo. Os mesmos parecem saídos de histórias em quadrinhos, mas seu fim afina-se àquele do próprio país à beira do abismo: o Samurai pratica Harakiri; o monstro de pedra é capturado pela polícia após tentativa de suicídio. Assim como o fragmentado e impotente trajeto das personagens, a narrativa de *Hitler III Mundo* é esgarçada, contrapondo-se à formulação de vínculos de causa e efeito. O espectador nota diferentes situações, que ao longo do filme são retomadas com modificações e paralelismos, como blocos narrativos intercalados por rupturas. Entre tais situações, podemos incluir: 1) o ditador dentro do fusca com pneu furado, simbolizando a incapacidade de ação; 2) as aparições do Samurai, interpretado por Jô Soares, cuja presença é grotesca e destoante, incluindo performances diante dos transeuntes de São Paulo, ou espasmos quase caninos, com um pedaço de carne na boca diante de uma TV; 3) um quadro com tonalidades épicas, que apresenta uma canoa, ocupada por personagens bíblicos, atracando nas margens de um córrego urbano; 4) os anões em uma competição de circo, misturando toques de programa de auditório e missão de assistência social; 5) o julgamento e decapitação da guerrilheira Madame Vida, em atmosfera de punição totalitária; 6) o herói, homem massa, e sua tentativa de suicídio; 7) o casal em cima de um rochedo, amando-se, numa atmosfera de loucura e exílio intergaláctico; 8) momentos de explicitação da tortura, com a castração de um preso político ou paciente psiquiátrico, entre outros núcleos de quase-ação.

Em *Hitler III mundo*, a fragmentação também se apresenta na construção da trilha sonora, descrita por Jairo Ferreira como uma “viagem espacial apitando na banda de ruídos”(FERREIRA, 2000, p.153), no contexto de uma estrutura narrativa que “oscila entre o absurdo, o dada e o fantástico” (FERREIRA, 1988). As sonoridades, recortadas e muitas vezes aleatórias, apresentam-se em descompasso com as imagens. Sucedem-se atmosferas, sugerindo suspensões gravitacionais lunares, a violência militar, as repetições do universo dos meios de comunicação em massa, bem como murmúrios internalizados e esquizofrênicos. Isso inclui uma colcha de retalhos sonoros, contendo palavras de ordem berradas por estadistas, ruídos de marchas e gestos de continência militares, trilhas sonoras de filmes americanos, monólogos em primeira pessoa articulados por vozes nervosas ou imbecilizadas, recortes de sons televisivos e radiofônicos, sirenes, músicas de Jimi Hendrix e notas musicais sintetizadas. A trama sonora, assim, assume um caráter multifacetado, com as cisões, golpes e repetições próprios aos meios de comunicação de massa. Tudo se reveste de um tom alucinante, que colabora para pensar num estado de sítio, onde o golpe militar é acompanhado pela violência da indústria cultural. As vozes adquirem autonomia ante às imagens, criando disjunções sonoro-imagéticas, e também, sugerindo uma espécie de consciência esquizofrênica: em alguns momentos, as vozes acompanham os movimentos labiais, mas as coincidências são apenas parciais e irônicas; em outros momentos, as vozes adquirem total autonomia, tornando-se comentários enlouquecidos, que pairam sem encontrar os corpos.

APONTAMENTOS FINAIS

Nas diversas frentes artísticas aqui exploradas, a obra de Agrippino apresenta inter-relações do ponto de vista estrutural e temático. A tessitura narrativa, marcada pela fragmentação, os blocos narrativos e a tendência ao caos, sintoniza-se com diversos dos traços elencados por Jameson a respeito das obras de arte no dito capitalismo tardio: a falta de profundidade, a crise da historicidade, a morte do próprio sujeito capaz de articular passado, presente e futuro, bem como uma escrita esquizofrênica (JAMESON, 1996). Em diálogo com a *pop art*, Agrippino utiliza-se a esmo do turbilhão de imagens da cultura de consumo, carregando nas marcas e nomes de ídolos. Em termos da construção das obras, também em diálogo com o *pop*, aplica-se a mistura de elementos e linguagens, dialogando com o *happening* e com a tendência à intertextualidade. A obra de Agrippino opera com uma fusão conceitual, propondo uma relação orgânica entre diferentes formas artísticas e seus significados estéticos, que pode ser pensada a partir

da ideia de intermídia (HIGGINS, 1984). A sua particularidade, porém, é a criação de procedimentos intermediáticos, livremente aplicáveis nas diferentes frentes artísticas, sem aderir a um meio específico tomado enquanto soma das demais formas de arte. Enquanto Higgins propõe a ideia de intermídia como arte caracterizada pela convergência entre diferentes mídias já conhecidas, na obra de Agrippino a colagem é que se apresenta como procedimento intermediático, desdobrando-se entre os diferentes meios de maneira coerente.

A proposta do multi-artista é criar uma linguagem de vanguarda brasileira que, em sintonia com o Tropicalismo, baseia-se na dissolução de dicotomias: moderno/tradicional; alta/baixa cultura; erudito/popular; civilização/barbárie. Em termos de conteúdo, porém, destoando ante a tendência do movimento musical e artístico do final dos anos 1960, as referências ao Brasil ganham menor espaço, com maior peso a conteúdos da cultura *pop* universal, algo que em alguns momentos torna Agrippino deslocado diante da Tropicália (CAVALCANTI, 2012, p.110).

A colagem de Agrippino destaca os próprios mecanismos de uma globalização emergente nos anos 1960, a partir de textos (literários, teatrais ou fílmicos) que se apropriam dos produtos e da linguagem da produção de simulacros, clichês e ídolos das massas. Agrippino mantém-se assim como um artista entre a política de dissolução Tropicalista e as referências universais *pop*, com uma obra que, em sua tessitura, denuncia a mercantilização da cultura, sua ação sobre o achatamento das subjetividades, seu caráter mitologizante, bem como seu uso em termos de dominação política e econômica.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

BAZUALDO, Carlos. (Org.) *Tropicália, uma revolução na cultura brasileira (1967-72)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. *Teatro experimental (1967/1978)*. Tese (Doutorado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

DRUMOND, Roberto. *Sangue de Coca-Cola*. São Paulo: Ática, 1982.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

_____. "A outra América." *Folha de S. Paulo*, 9 jun. 2001. *Jornal de Resenhas*, p. 1-2.

_____. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Max Limonade, 1986.

_____. "Hitler Terceiro Mundo, a transgressão de Agrippino." **O Estado de S. Paulo**, 13 ago. 1988.

_____. "Panamerica ressuscita em vídeo-instalação". **O Estado de S. Paulo**, 24 ago. 1988.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

HIGGINS, Dick. "Intermedia" In: **Horizons**. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 1984. p.18-28.

HOISEL, Evelina. **Supercaos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. "PanAmérica: uma cartografia dos processos de globalização nos anos de 1960." **Recon-cavos**, v. 2, n.1, 2008. p.27- 33.

JAMESON, F. **Pos-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

LIPPARD, Lucy R. (Org.) **Pop Art**. Londres: T & H, 1994.

MADAZZIO, Irlayni Regina. **O Vôo da Borboleta**. Dissertação (Mestrado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005.

McCARTHY, David. **Arte Pop**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MICHALSKY, Yan. "Rito Explicado pelo Autor." **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 mai. 1970.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PAULA, José Agrippino de. **Lugar Público**. São Paulo: Ed. Papagaio, 2004.

_____. "Rito do amor selvagem." **Arte em Revista**. São Paulo, ano 3, n.5, maio 1981. p. 95-96.

_____. **PanAmérica**. Rio de Janeiro: Tridente, 1967.

_____. **As nações Unidas - Show em 1 ato**. SBAT no. 10488/ Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1966.

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

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política: 1964-69." In. *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

VELOSO, Caetano. "Prefácio à 3ª. Edição." In. PAULA, José Agrippino de. *PanAmérica*. São Paulo: Ed. Papagaio, 2001. p.5-9.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

NOTAS

1. O roteiro teatral original *Nações Unidas*, era composto por 22 cenas e 19 interrupções, 150 personagens e 22 cenários, o que impunha grande dificuldade para a sua produção integral. (PAULA, 1966).

Artigo recebido: 14 de outubro de 2014

Artigo aceito: 15 de abril de 2015