

2 PARTE II

Eu saí do cinema e vi no alto do prédio da biblioteca os livros na estante. (...) Era noite e eu caminhava ao lado de Galileu, Ezequiel e Cícero. Eu vi a janela iluminada do prédio da biblioteca, um prédio antigo e pesado. Eu pensei que poderia estar entre os livros, e a disposição imóvel e ordenada deles me lembrou uma série de gavetas aonde se guardam os ossos. (Agrippino)

2.1 Parte A - Introdução

O trabalho de Agrippino opera sempre uma via de afirmação da vida e da vontade em meio a um fluxo constante de alteridades, seja no universo interno de suas obras, seja no território que ocupou no efervescente contexto sociocultural da época, onde a bipolarização política pouco espaço deixava às liberdades individuais.

Lançado um ano depois do desastre militar, com o romance “Lugar Público” (1965)¹, Agrippino tornou-se força capaz de fazer convergir em sua obra grande parte da discussão acerca das liberdades individuais e dos desejos de rupturas num período de bipolarização política; do poder da juventude e das armadilhas da sociedade de consumo e do capitalismo transnacional nascente – principalmente, nesses últimos aspectos, em seu romance Panamérica², espécie de pop arte da literatura, um dos importantes vetores do “auê” cultural da época, como o tropicalismo e o cinema marginal. O autor dialogou com o cinema, com o teatro, com a música e com a dança, desenvolvendo diversas experiências no sentido de borrar as fronteiras entre linguagens artísticas e caminhar na direção de um fazer multimídia. Desse jeito, criou e traduziu enquanto pôde, em forma e conteúdo, os desejos e inspirações de uma geração entre as décadas de 60 e 70, construindo um discurso extra-partidário-institucional – seja de esquerda, seja de direita – ao mesmo tempo político e sensual.

¹ Agrippino de Paula, José. *Lugar Público*. 2004.

² Agrippino de Paula, José. *Panamérica*. 2001.

Sobre Panamérica, Evelina Hoisel, autora de “*Supercaos: os Estilhaços da Cultura em PanAmérica e Nações Unidas*” escreve:

“na literatura (brasileira), PanAmérica, de maneira precursora, anuncia o processo de democratização do literário e da arte, apropriando-se de um material até então considerado pouco adequado para a construção artística: os temas e ícones dos mass media, os objetos da sociedade de consumo e da indústria cultural. Estes aspectos não são apenas citados, mas incorporados à narrativa, constituindo sua própria substância, rompendo as dicotomias até então instituídas entre alta/baixa literatura, literatura erudita/literatura popular, literatura/paraliteratura, estético/não estético.”³

Reiterando Hoisel, o autor atravessou diversos eventos, cenas e questões que se consolidariam posteriormente como marcas quase mitológicas daquele período de contradições e paixões exaltadas, na vida e na arte. Assim, o que se verifica em “Panamérica” segundo a autora, está contido na totalidade de seu projeto estético e, de maneira mais densa, em seu primeiro romance. Sempre ao lado da parceira Maria Esther Stokler, bailarina paulista e bastante articulada com as tendências, grupos e pessoas ligadas à arte por todos os lados, Agrippino conheceu e vivenciou o Living Theatre, importante grupo de teatro e grandes responsáveis pela ação direta e performática conhecida como *Happening*. Desse encontro, por exemplo, ganham corpo experiências como o musical “Planeta dos Mutantes”, montado no fim dos anos 60. Além de uma proposta radical de improvisos musicais e corporais, o espetáculo apresentava um núcleo músicos desconhecidos, enlouquecidos por guitarras elétricas e aparatos musicais até então bastante ousados. Alguns dentre estes, mais tarde, formariam uma banda de roquerol chamada “Os Mutantes”.

Outra importante criação foi a montagem, neste mesmo período, do espetáculo “Rito do Amor Selvagem”, encenado em São Paulo e no Rio de Janeiro. Apresentando, dentre outros, o ator Stênio Garcia, que detinha alguns textos e marcas cênicas em meio a caoticidade narrativa, o *Rito* tornou-se um acontecimento explosivo, onde a participação interativa de todos os presentes

³ Hoisel, Evelina. *Supercaos: os Estilhaços da Cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. 1980.

levava a um transe libertário dos corpos e dos discursos (a exemplo, talvez um pouco impreciso, do que se experimentaria hoje em algumas apresentações do Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa, como “Bacantes” ou “Os Sertões”). Além disso, o *Rito* trazia inovações cênicas relativas ao que viria a ser nomeado como multimídia, numa composição de texto, sons, dança, imagens, projetores, etc.

Essa pulsão criadora apontada para todos os lados da expressão chega também até o cinema. Agrippino realizou diversas incursões nesse campo, como a realização do longa metragem “Hitler no III Mundo”. O filme, a exemplo de todo o resto, foi todo construído na ação direta, no *happening*, usando o fluxo da cidade como cenário, incentivando e incorporando às tomadas a reação espontânea das pessoas. Com a ajuda de amigos cineastas, como o fotógrafo Jorge Bodansky e outros interessados em participar, porém sem o domínio profissional da linguagem, as investidas da equipe provocaram diversas possibilidades narrativas, entre o cômico e o dramático. É o caso das cenas em que Jô Soares, um dos atores principais, caracterizado como um transgênero entre o samurai e a gueixa, executa sua performance pelas periferias de São Paulo, fazendo caretas enquanto realiza movimentos inusitados de espada e sequestra crianças que, muitas vezes sem entender o que se passava, deixam imprimir um certo desconforto e até lágrimas. Ou então, numa cena em que o personagem Coisa – como o dos quadrinhos americanos – vai preso pela polícia, sendo que os personagens policiais improvisados são os dois PMs que, de fato, faziam a ronda local, e foram convidados pela equipe para agir. Segundo Bodansky, em fala recente sobre o cinema de Agrippino, no momento de filmagem da prisão, ficou no ar uma tensão entre todos, desconfiando se o ator Coisa seria liberado ou não, depois do “corta!”. Mas no final tudo se saiu bem e os indivíduos por trás das fardas se fizeram gente em detrimento do regime que representavam.

Em mostra realizada no Centro Cultural São Paulo no ano de 2007, foram projetados diversos filmes realizados por Agrippino assim como algumas entrevistas concedidas por ele, além de uma mesa de debate composta por alguns cineastas integrantes da equipe de filmagem do longa-metragem e outros. Com exceção de Hitler no III mundo, suas experiências fílmicas são curta-metragens

realizados no formato super 8 e se caracterizam pela experimentação direcionada à materialidade da imagem, à escrita e à pintura com a luz, geralmente focando – ou desfocando – a natureza e Maria Esther dançando. Esses filmes foram rodados alguns em Areembepe, vilarejo praiano nos arredores de Salvador, referência da geração hippie. Outros na África, durante um período de auto-exílio do casal.

Durante os debates, surgiram algumas informações bastante pertinentes para o presente trabalho, esclarecendo e apoiando certos pontos que serão retomados adiante, em relação a “Lugar Público” e suas possíveis relações e tensões com o método e a linguagem visual e sonora. Hermano Pena, responsável pelo som do “Hitler no III Mundo”, destacou a importância que a música e a experiência sonora exercia em Agrippino. Segundo relatou, o artista passava boa parte do tempo fazendo sons e músicas, reunido com as pessoas na casa de alguém que então ocupavam (morar não seria o verbo mais apropriado). Tudo se configurava em extensas *jam-sessions*, sendo que nem todos – ele inclusive – conhecia a técnica formal dos instrumentos usados, resultando tudo aquilo, muitas vezes, em improvisos delirantes e sensoriais. Como tudo isso acontecia no meio do processo de realização do filme, os equipamentos de gravação de áudio acabaram sendo utilizados pelo técnico pra registrar algumas dessas sessões. Esse material encontra-se guardado até hoje com Hermano Pena, porém não está disponível. Espera-se logo submetê-lo à análise técnica e, se necessário, à recuperação, tornando-o acessível a quem possa interessar.

No que diz respeito ao escopo desta dissertação, o contexto e os detalhes da obra do artista em sua totalidade, assim como sua biografia, serão deixados de lado, mas não sem antes grifar, com admiração, a importância singular que Agrippino exerceu historicamente, cada vez mais confirmada por pesquisadores em geral; tanto da história da arte moderna e/ou pós-moderna, da cultura e contracultura, do comportamento ou da moda. Porém, o que vai interessar aqui, é destacar alguns aspectos do romance “Lugar Público”, relacionados ao desenvolvimento de uma noção de espacialidade que, por sua estrutura, seus movimentos rítmicos e sua velocidade, coloca José Agrippino de Paula como forte vetor nos debates contemporâneos.

2.2

Parte B - O Romance

No ano de 1965 foi lançado pela editora *Civilização Brasileira* “Lugar Público”, a primeira investida estética de José Agrippino, em forma de livro. Tratava-se de um aglomerado de passagens e descrições fragmentadas, que, sem uma continuidade semântica bem arranjada, não oferecia propriamente uma estória, sem deixar de ser, ao mesmo tempo, um denso relato. Como se o narrador possuísse algum aparelho de captação do ambiente – como uma câmera ou microfone – que só apreende aquilo que atravessa sua área limitada de alcance - a narrativa desenvolve-se sem uma causalidade necessária entre seus eventos. Desse modo, o decorrer do relato conduz o leitor por um percurso acidentado entre lugares e tempos articulados a sobressaltos, com frases curtas, diretas, poucas vezes adjetivadas. Tramando descrições mecanicamente objetivas a algumas poucas impressões de indiferença, formadas por um distanciamento violento do juízo de valor - a exemplo, talvez, de um Mersault de Camus.

Nessa edição o autor é apresentado por Carlos Heitor Cony, que, ocupando as orelhas da primeira edição (e o prefácio da segunda), abrange o caráter original de Agrippino ao destacar “o poderoso fabular, o caótico mundo de um mundo caótico, a obstinação do escritor em criar, criar sempre, a todo custo.” Nessa apresentação, Cony arrisca algumas relações e referências do romance a outros autores que lhe parecem pertinentes, como Robbe-Grillet, um dos expoentes do Nouveau Roman francês, e o cita:

Il n'est pas rare en effet, dans ces romans modernes, de rencontrer une description qui ne parte de rien; elle ne donne pas d'abord une vue d'ensemble, elle paraît naître d'un menu fragment sans importance à partir duquel invente des lignes, des plans, une architecture; et on a d'autant plus l'impression qu'elle les invente que soudain elle se contredit, se répète, se reprend, bifurque, etc. Mais les lignes du dessin s'accumulent, se surchargent, se nient, se déplacent, si bien que l'image est mise en doute à mesure qu'elle se construit.

Ao lado de Cony, vale lembrar também de Georges Perec, escritor contemporâneo e interlocutor de Robbe-Grillet. Perec escreveu em diversos formatos e estilos, sempre experimentando e cruzando diversas possibilidades de trânsito e múltiplas abordagens espaciais. Desde ficções configuradas na rigidez de artigos científicos

– onde apresenta páginas em que as notas de pé de página ocupam mais espaço do que o corpo textual propriamente dito – até *puzzles*, publicados por periódicos e revistas, que exigiam do leitor a experiência do trânsito urbano para, espacialmente, pondo o corpo em movimento pelas ruas, solucioná-los. Essa pulsão que conduz para fora do livro, em direção a outros espaços e arquiteturas, parece ganhar em Perec sua maior expressão em “Espèces d’espaces”⁴, quando chega a um resultado que dá conta do próprio formato livro como espaço aberto, inventado e inventável, como a cidade, lugar de trânsito. Agrippino, de fato, parece operar nesse registro de criação no romance em questão, encontrando resoluções bastante singulares para a tarefa.

Michel Foucault, em 1966, na ocasião de um simpósio realizado na Turquia sobre arquitetura e espacialidade, parece ter marcado o que viria a ser compreendido como uma “virada topográfica”. De alguma maneira relacionado à crise do pensamento metafísico, do tempo e da história universal positivista, o estatuto do espaço ganha força e passa a ocupar uma posição de destaque entre as categorias e contingências do pensamento crítico. Sua fala, além de editada na coletânea “Ditos e escritos”⁵, encontra-se gravada na voz do filósofo e reunidas no CD “Utopies et hétérotopies”, disponível para pirataria na internet (www.google.com.br). Discorrendo sobre os *topos* que ocupam a imaginação, Foucault diferencia dois tipos. Primeiro aqueles que não possuem lugar, que não podem ser destacados de nenhum mapa, pois não pertencem a nenhum espaço, nascidos “na cabeça dos homens, na escuridão dos seus relatos, no vazio dos seus corações” – chamados por ele “doces utopias”. Depois, ressalta outro tipo de lugar que é resultado de utopias que criam, com efeito, “um espaço preciso e real, que pode ser situado no mapa, utopias que tem um tempo determinado, um tempo que podemos medir e fixar segundo o calendário de todos os dias” – as heterotopias ou contra-espacos. Passando uma peneira nesse debate, garimpamos aqui a possibilidade de pensar o espaço como invenção e resultado, fruto de um desejo de ocupação, de um movimento subjetivo de significação. Ativo, esse movimento cria sentidos e se inventa ao mesmo tempo que inventa o espaço.

⁴ Perec, Georges. *Espèce d’espace*. (s/d)

⁵ Foucault, Michel. *Ditos e Escritos. Estratégia, poder-saber*. 2006.

Ao lado de Foucault, o presente trabalho persegue a noção de que “não vivemos num espaço neutro e branco”. Para isso, tomar como matéria o romance de Agrippino, além de oferecer outras interfaces para o tema e ampliá-lo, visa também a reforçar a importância atual deste livro para a poética do espaço na qual se inscreve.

Esse fluxo de textos reunidos em “Lugar Público” parece não ter feito muitos leitores, considerando que, mesmo quando Agrippino, em 1969, com o lançamento de *Panamérica*, ganha uma certa visibilidade e passa a ser lido por certos circuitos atentos às dinâmicas da contracultura e à crítica cultural, pouco se registrou em relação ao romance. Para uma geração sedenta por nomear e, a exemplo de Adão, reinventar o mundo, talvez o livro não oferecesse grandes subsídios em seu corpo objetivamente abstrato, ausente de sentidos e significados evidentes. Personagens deambulantes, fragmentos perdidos a cada troca de parágrafo, descontinuidades contínuas, naturezas artificiais em concreto e ausência de enredo: de que trata o livro afinal? A resposta para essa questão parece residir no maior destaque do livro, tão grande e tão anterior a qualquer análise ou decomposição de conteúdo: o título. O romance relata a vida do protagonista que dá nome à obra, Lugar Público. Todos os demais são acessórios coadjuvantes na constituição do corpo desse personagem central.

Assim, o autor traça uma experiência urbana intensa, lançando seus personagens num movimento deambular que, antes do conteúdo figurativo relatado, faz saltar a todo tempo o protagonismo do espaço. Com isso, temos um exercício de transcodificação constante dos territórios e rotas criadas pela narrativa, que ora o faz pela dinâmica mesmo dos personagens e dos eventos, ora o constrói na percepção do leitor. Em ambos os casos, numa espécie de não-estória, tensões próprias ao deslocamento constante e à desterritorialização, emergem da forte presença desse trânsito. Isso se dá em três dimensões: primeiro pela deriva dos personagens num conturbado ambiente metropolitano de uma cidade qualquer; depois pela sobreposição pulsante entre paisagens objetivas e subjetivas, tramando ausências de significado sobre a matéria narrada à juízos e pensamentos praticamente inanimados; por último, pela precariedade estrutural, que conduz o leitor a rupturas constantes entre células narrativas, formando um tipo singular de polifonia.

2.3 Parte C - Polifonia e topografia

O sol brilhava e nós tomávamos uísque no gramado verde. O garçom de smoking aproximou-se transportando os copos de uísque sobre a bandeja. Eu apanhei um dos copos e o garçom disse para mim confidencialmente que Burt Lancaster estava fazendo sexo com as atrizes na tenda aberta no gramado. O garçom que nos servia falou gentilmente, e eu prometi que iria verificar o que Burt estava fazendo escondido na tenda. Eu tomei um gole de uísque e olhei no interior da tenda. Burt Lancaster estava sentado alegremente entre as atrizes de biquíni e mexia num gravador, produzindo sons e rindo com as atrizes, que espremiavam Burt entre elas. Eu retirei a cabeça da tenda e fui até o garçom de smoking que servia aos atores e atrizes de Hollywood. Eu disse confidencialmente para o garçom que Burt não estava fazendo sexo com as atrizes, que o ator somente estava fazendo música eletrônica com o gravador.] (Panamérica)

Leibniz pensou o monadismo. De um imenso debate ontológico desenvolvido pelo filósofo, relativo à filosofia da matéria, importa aqui uma possível concepção de espaço que dele decorre; a saber: o espaço não existe a priori⁶. São os corpos que, enquanto pontos, posições, criam relações entre si e determinam trajetos, captando e codificando posteriormente a noção de espaço. Assim, se perguntamos sobre a natureza dessas relações, talvez possamos compreender melhor a natureza desses espaços.

A noção de polifonia foi extraída originalmente da música e, seja qual for o caso específico onde ela se verifique, refere-se antes de tudo a um conjunto de sons (ou vozes) que, de alguma forma, não constitui uma unidade homogênea - e aí cada caso apresentará a sua solução, ou a sua proposta. No que diz respeito ao objeto do presente trabalho, quer-se mostrar um aspecto espacial de polifonia, que parece relacionar-se a um relevo pelo qual o leitor transita e, em movimento, atravessa esses sons ou vozes e os capta na medida em que os alcança. Enquanto campo aberto, *landscape*, mais do que área fechada, habitação, trata-se menos de uma

⁶ Sobre essa tese, Russel desenvolve ampla discussão, inclusive problematizando os argumentos lógicos que a sustentam, no capítulo X de sua obra dedicada a Leibniz. Russel, Bertrand. *A filosofia de Leibniz*. 1968.

arquitetura do que de uma topografia. Essas considerações são válidas também para a composição do corpo desta dissertação, polifônica e topográfica, contaminada por toda essa problemática.

“Lugar Público” é um convite constante à imersão topográfica. O narrador, a princípio tradicional, onipresente, sofre um certo estranhamento no decorrer do texto. Primeiro porque a narrativa não possui um corpo linear, causal, onde um evento leva a outro, seja logicamente ou por contradição. No lugar dos tradicionais esquemas semânticos, Agrippino propõe distintas topografias que, muitas vezes, como mônadas, não se comunicam entre si; para o leitor, trata-se simplesmente de orbitar no fluxo textual. A lógica não representa uma problemática para o fluxo do texto. Nesse sentido, o narrador tradicional é desconstruído: podem existir tantos narradores quantas forem essas células narrativas isoladas. Em todos os casos, um parece não conhecer a existência do outro.

O conceito de mônada pode ser entendido como um ponto fechado sobre si mesmo, indivisível, de onde tudo é predicado, e que espelha o universo; uma espécie de perspectiva “que representa o universo de seu ponto de vista”⁷. Essas perspectivas não se comunicam entre si, são encerradas sobre si mesmas, e, por essa natureza unitária, não aceitam exterioridade, abraçando e interiorizando toda forma de percepção da realidade, “como numa capela barroca ‘sem porta nem janela’ onde tudo é interior”⁸. Nesse sentido, pode-se destacar um aspecto monadológico de polifonia em “Lugar Público”, detonador de sua não-estória. Ao considerar a topografia da narrativa, coloca-se Agrippino num entreposto interessante em relação ao conceito bakhtiniano:

Ele estava numa fila de homens e mulheres que olhavam indiferentes a chuva (...) Ele pensou que aquela fila estava a espera da morte, e não só aquela fila de homens e mulheres, mas todas as filas do mundo e toda a humanidade estava a espera da morte. O que tornava essa espera única e particular era a falta de emoção que acompanhava este sentimento, uma placidez e resignação. Todos percebiam a gravidade deste termo: aguardar a morte; mas nenhum deles esboçava um gesto de revolta ou de violência, permaneciam tranquilos encarcerados em seus ossos e em sua carne. A

⁷ Russel, Bertrand. *A filosofia de Leibniz*. 1968.

⁸ Deleuze, Gilles. *Conversações*, 2007.

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 despersam num coro silencioso.

Moisés estava numa imensa construção de aço. Vigas e pilares intermináveis. Ao seu lado César e um grupo de homossexuais do teatro. Moisés olhava para a cidade perdida no meio da chuva.(...)9

No que antecede esse fragmento, Moisés aparece já algumas vezes. No que o sucede, continuará a aparecer. Entretanto, nada aponta, nem muito menos garante, que esse *ele* que estava na fila - e que pensou na “espera da morte” - seja Moisés. Além disso, mesmo não sendo Moisés, esse encadeamento não tem nenhuma justificativa lógica para a narrativa; não fará nenhuma diferença na vida de Moisés. Dessa maneira, um primeiro plano do romance será composto. Essas “mônadas” do texto tornam-se estranhas, externas, estrangeiras de uma possível continuidade narrativa, criando no leitor uma experiência de trânsito e desterritorialização. A não-estória torna-se a ausência de país, onde o leitor é o *depaysé*.

Num segundo momento, assumindo a condição deambulante, como estrangeiro ou nômade, o olhar parece descobrir uma certa alegria, que consiste na fuga do ordinário, fruto da própria experiência do trânsito, que o faz se destacar do todo e se afirmar como diferença. Sobre esse tema, Julia Kristeva nos oferece uma passagem pertinente:

L'étranger suscite une idée neuve du bonheur. Entre fugue et origine: une limite fragile, une homéostasie provisoire. Posé, présent, parfois certain, ce bonheur se sait pourtant en transit, comme le feu qui ne brille que parce qu'il consume. Le bonheur étrange de l'étranger est de maintenir cette éternité en fuite ou ce transitoire perpétuel.¹⁰

Embaralhando as situações na medida em que é afetado por elas, a percepção e o repertório do leitor cria rotas subjetivas para a leitura do texto.

⁹ Agrippino de Paula, José. *Lugar Público* 2004.

¹⁰ Kristeva, Julia. *Étrangers a nous mêmes*. 1988.

A buzina de um carro que passa ... o zumbido do motor desaparece. Fechou a porta. Entrou no banheiro. Quem? A mulher? Não deve ser a mulher, ela arrasta os chinelos.

Insatisfação completa. Escrita inconsciente. Falta ânimo. Deveria ir embora. A incapacidade de transformar uma parte de minha energia em trabalho remunerado. Participo ativamente do trabalho, o que significa dizer uma violência interna.¹¹

Desse modo, lê-se o segundo parágrafo do fragmento acima citado imerso numa atmosfera que é fruto do trânsito no primeiro parágrafo, ou nos anteriores. Porém, os discursos presentes nos dois parágrafos, no que depende do narrador, não se comunicam; logo, não concorrem entre si. A polifonia propriamente dita se dá na subjetividade ativa, criadora, do leitor, que, deslocado a todo momento entre situações monadológicas distintas, acaba por construir, inevitavelmente, leituras possíveis para suprir a segmentaridade precária da narrativa. O autor exige, desse modo, que o leitor seja criador e encontre não o seu lugar, mas o seu percurso subjetivo, decodificando e recodificando os espaços e superfícies do texto.

Não é sem destaque que aplica-se aqui o termo *olhar* para a relação do leitor e dos personagens com o universo de “Lugar Público”. De fato, o olhar assume um papel importante, a princípio, no romance, sendo outro ponto de estranhamento que parece transpassar todo o corpo textual. Como já dito anteriormente, trata-se de um olhar aparelhado, mecânico, condicionado à noção de enquadramento. O texto, ao convidar o leitor a se lançar em sua órbita, a entrar no jogo e atravessar territórios nem sempre coerentes entre si, parece condicioná-lo a uma dinâmica cinematográfica. O narrador parece carregar uma câmera na mão, que aponta caoticamente para um ambiente metropolitano e nele está totalmente imerso. Com efeito, o autor parece assumir um certo *devoir câmara*¹² para escrever seu texto. A narrativa, na maioria das vezes é desprovida de qualquer aparato semântico capaz de interpretar ou valorar uma situação, como um conjunto de imagens captadas em seu estado bruto. É o próprio olhar do leitor que, assumindo o movimento lúdico proposto pelo relevo e o ritmo do texto, torna-se apto e confiante em criar

¹¹ Agrippino de Paula, José. *Lugar Público* 2004.

¹² Esse artifício criado aqui leva em consideração as noções de *devoir vistas* por Deleuze e Guattari em “*Devoir-Intenso, Devoir-Animal, Devoir-Imperceptível*”. In Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Mil Platôs*, volume IV. 2005.

conexões possíveis, como – por analogia – no processo de decupagem e edição do cinema. De certa forma, o cinema ensina que, mesmo de maneira retroativa a sua própria invenção, todo olhar sempre foi enquadramento, desde sua superioridade hierárquica arbitrariamente postulada pela Metafísica de Aristóteles.

De outra maneira, considerando-se o caráter imersivo e multidirecional da dimensão sonora, e da audição, torna-se possível estender a análise sobre o espaço em outras direções, colocando em cheque a hierarquia do estatuto visual. A questão espacial, com efeito, ganha potência quando pensada a partir do estatuto sonoro. “O som é uma matéria que atravessa todas as barreiras possíveis. Não podemos fechar nossos ouvidos para um som, como podemos fechar os olhos para uma imagem intolerante. O som, quando escapa da música, desorganiza o espaço, desorganiza nossos corpos – ele existe apenas por ser movimento”¹³. Assim, a arte sonora, incluindo a mixagem, torna-se extremamente relevante para o debate acerca do espaço. Agrippino sabia disso. No programa de seu espetáculo teatral “Rito do Amor Selvagem”, no final da década de 60, o autor escreve:

*Nosso processo de trabalho no Rito poderia ser chamado de mixagem. Mixagem é um termo usado em cinema que significa a mistura de várias faixas de som, os diálogos, os ruídos e a música. As três faixas de som se reúnem e completam a imagem do filme. No nosso laboratório de dança e teatro o processo é o mesmo.*¹⁴

A arte sonora, defende Ricardo Cutz em na dissertação acima citada, nasce com a invenção do áudio, que coincide com o advento do gramofone e, logo, do alto falante. Quando o som deixa de ser exclusividade de músicos, partituras, instrumentos e salas de concerto, abre-se um novo universo de possibilidades e de procedimentos técnicos de inscrição e reprodução sonora que criam outras estratégias instrumentais de composição e orquestração. O ambiente, o espaço, torna-se logo um dos grandes interesses desses artistas da matéria sonora, como em diversas experiências do Futurismo de Marinetti e Russolo.

¹³ Cutz, Ricardo. *Arte sonora. Entre a plasticidade e a sonoridade. Um estudo de caso e pequena perspectiva histórica*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação da ECO-UFRJ, 2008.

¹⁴ Acervo particular. Prospecto original do espetáculo.

Bakhtin, quando pensa a polifonia, está afetado pela composição musical clássica, erudita, principalmente pela composição de Korsakov e pela interpretação de uma orquestra sinfônica difundida no espaço sala de concerto – como na ópera *Sheherazade*. Nesse contexto, o espaço ideal está dado: primeiro a partitura, como o *topos* inquestionável da música – quase sagrado. Depois a sala de concerto – o templo – destinado à acústica perfeita em relação à pureza e fidelidade das vozes dos instrumentos, que exercerão a mediação entre a partitura e o ouvinte. Além disso, em Korsakov, os movimentos da composição são feitos pelo atravessamento de vozes distintas, entre fugas, contrapontos, enfrentamentos harmônicos e disputas melódicas que tensionam a soberania do tema. Daí a idéia de vozes que se disputam, aplicada pelo crítico russo à poética de Dostoievsk, e constantemente apropriada pela crítica brasileira a diversos outros autores, como Machado de Assis e Guimarães Rosa.

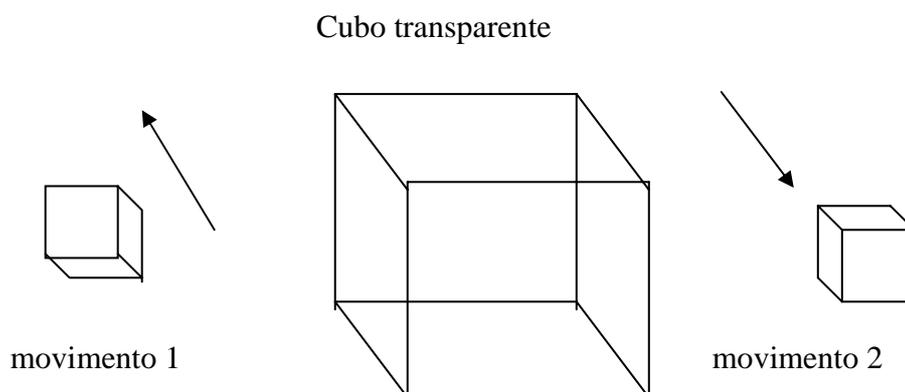
Hoje, um século depois da criação desse conceito e suas associações, é preciso considerar os caminhos da música contemporânea, eletroacústica, e, principalmente, da arte sonora – passando por John Cage, Pierre Shaeffer, Stockhausen, e chegando até os DJs e a música eletrônica - para compreender a polifonia desenvolvida por Agrippino em “Lugar Público”. O aspecto topográfico e monadológico do romance, desde sua estrutura até suas vozes, insere-se nessa dinâmica da arte sonora, “quando o som existe como uma experiência entre objetos, como uma experiência do espaço, quando um artista compõe essa junção ou transfiguração do som em espaço, do som em materialidade objetiva (...)”¹⁵

¹⁵ Cutz, Ricardo. *Arte sonora. Entre a plasticidade e a sonoridade. Um estudo de caso e pequena perspectiva histórica*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação da ECO-UFRJ, 2008.

2.4

Parte D - Trânsito e desvio

Nesse exercício de trânsito absoluto da percepção, entre visualidade e sonoridade, as fronteiras que delimitam essa estrutura desconexa da narrativa podem perder a força, e isso que se identificava como mônadas entra em metamorfose, desintegra-se e reconfigura-se entre si, criando alguns possíveis *links* entre os eventos. Com isso, passa a ser possível distinguir um só narrador novamente, que ora está na primeira pessoa, dentro do evento narrado, ora se coloca sobre o evento, onipresente. Essa dinâmica da narrativa opera por um ciclo infinito, sendo possível, a todo momento, que um aspecto se destaque sobre o outro e assim sucessivamente, como o rascunho de um cubo transparente que, inevitavelmente, salta aos olhos de quem o observa num movimento perpétuo em duas dimensões ou direções distintas:



A estratégia é justamente a criação de desvios constantes no percurso da leitura que, a todo tempo, esbarra em novas formas, novo relevo, nova topografia. Isso se dá num ambiente onde os personagens estão também em movimento; seja indo de um ponto a outro; seja criando novos pontos conforme a necessidade do percurso; ou seja simplesmente dando voltas a esmo por pontos já mapeados. Assim, também os personagens, em seu universo interno, são estrangeiros enquanto escapam, enquanto exprimem um desejo nômade de não serem obstruídos diante das alteridades do espaço rígido e vertical da cidade.

Os prédios despejam a multidão nas ruas. Os elevadores passam velozes nos andares e param produzindo um zumbido, abrem suas portas e várias pessoas entram, e a porta cerra novamente. As ruas são percorridas em todos os sentidos e a multidão se ordena nas filas dos ônibus. Homens e mulheres entram nos bares e comem sanduíches. As lojas cerram suas portas. O movimento da multidão é ordenado pelas ruas encarceradas pelos blocos de prédios.

Entrou no salão de snooker. César e Pio XII jogavam; César de piteira na boca e casaco de almirante. A fumaça e o ruído fluíam no amplo salão... Um senhor de bigode fino aproximou-se da mesa contemplando o jogo. Arrumou a gravata e olhou para o lado; a gravata presa por um diamante, e nos dedos brilhavam anéis de ouro enormes e pesados. Desinteressou-se do jogo e foi observar outra mesa.¹⁶

O importante é a matéria objetiva descrita simplesmente como ela aparece, sua superfície, sua evidência. E nesse ambiente concreto, material, o olhar pode ir longe nos micro detalhes, entre ângulos improváveis e panorâmicas inesperadas que se sobrepõe e se articulam em diversas dobras. Para além das evidências é um território que não existe. Não que aconteça de alguma forma, explícita ou implícita, um juízo sobre o físico – e contra o metafísico. O mais pertinente – o que parece causar maior estranhamento em relação à narrativa – e que ajuda a denunciar esse narrador tradicional como pista falsa - consiste na inexistência, já previamente, de qualquer aspecto metafísico, qualquer possibilidade de juízo por parte do narrador. Isso aparece gritante em todo romance. O texto não desenvolve o aniquilamento, ao vivo, de qualquer dimensão metafísica; simplesmente isso não é uma questão. Nenhum personagem, nenhuma voz que apareça codificada seja como for, nenhuma situação ou paisagem enquadrada aponta para qualquer lugar que não seja uma evidência externa, uma aparência, no sentido mais erudito da palavra. Qualquer incursão mais subjetiva – existem algumas, sempre sobrepostas e independentes – perde-se num nevoeiro de indecisão e, muitas vezes, é o que justamente leva à ruptura e ao desvio da narrativa.

Os dois caminhavam na avenida cercada pelos prédios. A multidão, carros e ônibus transitavam em todos os sentidos. O dia estava claro e sol batia nos vidros do prédio. Ela disse: ‘Vamos para o porto. Lá tem menos gente’. Ela terminou a frase e apontou para o final da avenida onde os dois viam o mastro dos navios. Os dois prosseguiram penetrando na multidão

¹⁶ Agrippino de Paula, José. *Lugar Público*. 2004.

que transitava ao lado das lojas e dos bares. Os dois entraram na praça e encostaram na grade que limitava o cais.(...) Os dois enconstaram na grade e permaneceram de costas para o cais. Ela dizia a respeito de um tio que quando ela era criança havia feito algumas coisas com ela. Ele perguntou interessado nos detalhes. Ela disse que o seu pai trabalhava o dia todo e ela ficava com o tio fechada em casa. Ele perguntou: ‘Quantos anos?’. Ela respondeu: ‘O meu tio vinte e três e eu dez’. Ele acrescentou que a diferença de idade não era muita. Ela continuou tentando comovê-lo com a história mas ele perdeu o interesse nos detalhes e passou a comentar o congestionamento do trânsito que acontecia na praça.¹⁷

Mesmo nos eventos que podemos chamar de psicológicos, como algum exame de consciência ou autocrítica, o debate é pintado como parte da paisagem urbana, como ruído que passa sem maiores reverberações no desenrolar da não-estória. O juízo subjetivo, ou o mais perto que se chegue dele, não tem nenhuma importância sobre o fluxo objetivo da descrição. Além disso, tais eventos aparecem sempre mediados pela voz desse narrador-captador que se movimenta.

Se hoje em dia o pensamento anda mal é porque, sob o nome do modernismo, há um retorno às abstrações, reencontra-se o problema das origens, tudo isso... De pronto são bloqueadas todas as análises em termos de movimento, de vetores. (...) Os movimentos mudam, no nível dos esportes e dos costumes. Por muito tempo viveu-se baseado numa concepção energética de movimento: há um ponto de apoio, ou então se é fonte de um movimento. Correr, lançar um peso, etc.: é esforço, resistência, com um ponto de origem, uma alavanca. Todos os novos esportes – surfe, windsurfe, asa-delta – são do tipo: inserção numa onda preexistente. Já não é uma origem enquanto ponto de partida, mas uma maneira de colocação em órbita. O fundamental é como se fazer aceitar pelo movimento de uma grande vaga, de uma coluna de ar ascendente, chegar “entre” em vez de ser origem de um esforço.¹⁸

Essa sorte de surfe entre os espaços narrativos pode se ampliar a partir do debate presente entre os conceitos de *espaço liso* – nômade – e *espaço estriado* – sedentário – propostos por Gilles Deleuze e Felix Guatarri. A geografia de “Lugar Público” dá formas possíveis a essa problemática enquanto coloca em jogo corpos imersos, sendo configurados segundo um jogo ambíguo de subjetividades e espacialidades.

¹⁷ Idem. Idem.

¹⁸ Deleuze, Gilles “ Os Intercessores” in: *Conversações*. 2007.

2.5 Parte E - Espaços ambíguos

*Mesmo a cidade mais estriada secreta espaços lisos: **habitar a cidade como nômade, ou troglodita.** Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou lentidão, para recriar um espaço liso. Evidentemente, os espaços lisos por si só não são liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários.* (Deleuze/Guatarri,)

Deleuze e Guatarri dedicam o platô 14 de “Mil Platôs” para desenvolver os conceitos de *liso* e *estriado*, expondo, justamente, as relações que codificam duas naturezas distintas de espaço. Para visualizar, tomemos o exemplo do texto, a partir da analogia entre dois tipos de superfície, dois espaços “sólidos flexíveis”¹⁹. Primeiro o tecido - tecnologia sedentária – e depois o feutro - tecnologia nômade . O tecido se constitui por uma relação entre fios paralelos, verticais e horizontais, alguns fixos e outros móveis, ambos se cruzando perpendicularmente, em ângulos retos, propondo um espaço estriado, dimensional e limitado (no mínimo) pela largura, constituída por arestas fixas; uma espécie de “plano cartesiano”. Já o feutro assume características de anti-tecido. É uma superfície ilimitada, aberta, sem distinção ou hierarquia entre os fios, composta justamente num emaranhado de microfibras, unidas por processo de prensagem.

Certamente, tanto no espaço estriado como no espaço liso, existem pontos, linhas e superfícies (...). Ora, no espaço estriado, as linhas, os trajetos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto ao outro. No liso é o inverso: os pontos estão subordinados ao trajeto (...). Tanto no liso como no estriado há paradas e trajetos; mas, no espaço liso, é o trajeto que provoca a parada (...).²⁰

Essas considerações partem de uma análise empírica de modelos possíveis de relações espaciais. Nesse caso – tecido/feutro – trata-se de um *modelo tecnológico*. Dentre os outros cinco modelos ainda analisados pelos autores, o designado como *modelo marítimo* destaca-se, aqui, como o mais pertinente como ferramenta de leitura e compreensão da geografia de “Lugar Público”. O termo

¹⁹ Deleuze, Gilles; Guatarri, Felix. *Mil Platôs*. 2005.

²⁰ Idem. Idem.

“marítimo”, ligado a movimento, traz, naturalmente, a idéia de navegação. De fato, os personagens do romance parecem assumir uma dinâmica bastante parecida com a das embarcações. A nau pode deambular no espaço, inventar trajetos conforme a maré, ou até se lançar à deriva num mar/feutro; ou pode aplicar uma organização cartográfica e subordinar o trajeto aos pontos fixos, às coordenadas cartesianas de um mar/tecido. O mar seria, em primeiro plano, o espaço primordialmente liso, mas ao mesmo tempo é aquele que primordialmente se viu diante de uma organização estriada. Dessa forma, o mar designa bem as relações mais complexas entre os espaços lisos e estriados, na medida em que pode ser entendido sempre na tensão entre ser liso por exelência e estriado por conveniência.

Seis horas da tarde. Olho pela janela da sala em que me encontro e vejo a cidade. O cais a direita do estaleiro. O mar calmo reflete a cidade como uma chapa de aço.²¹

A cidade refletida é a imagem mesmo da relação entre forças que criam um espaço aberto, liso, direcional, onde podem traçar percursos delirantes, andar em círculos, percorrer diagonais ou zigue-zagues, e forças que criam um espaço fechado, dimencional, onde os trajetos e as linhas estão subjugados pelos pontos. Essa disputa, enquanto força, será sempre plural e contínua, gerando um conjunto de dinâmicas que ora capturam o espaço liso, como as técnicas de navegação que tornam o mar estriado (a partir de paralelos e meridianos capazes de mapear o conhecido e o desconhecido, criando pontos que dominam os trajetos), e ora dissolvem o paralelismo e a verticalidade desse espaço, propagando o deserto e destacando os trajetos sobre os pontos.

O espaço liso ou nômade situa-se entre dois espaços estriados: o da floresta, com suas verticais de gravidade; o da agricultura, com seu quadriculado e suas paralelas generalizadas (...). Mas “entre” significa igualmente que o espaço liso é controlado por esses dois lados que o limitam, que se opõe a seu desenvolvimento e lhe determinam, tanto quanto possível, uma função de comunicação, ou ao contrário, que ele se volta contra eles, corroendo a floresta por um lado, propagando-se sobre as terras cultivadas, por outro, afirmando uma força não comunicante ou de desvio, como uma ‘cunha’ que se introduz.²²

²¹ Idem. Idem.

²² Idem. Idem.

Através dos desencontros das situações do romance e do deambular constante dos personagens, Agrippino constrói uma dinâmica muito similar entre seus espaços. A floresta verticalizada e os terrenos cultivados ganham forma numa grande cidade, em seus edifícios, bares e avenidas; ganham forma ainda nas relações institucionalizadas, de ordem pública ou familiar, entre os personagens:

Fui para a sala, quando sentei, minha mãe apareceu. Gritava comigo emocionada: ‘Você fica aqui trabalhando. Não quer saber de trabalho. Não volta; não importa o que faça, mas não volta. Vai procurar emprego. Aqui na fábrica ao lado estão precisando de operários. Você vai trabalhar como operário. Estes livros que você lê, e estes amigos. Porque voltou pra casa aquela hora? Eu fiquei trabalhando até a meia noite. Você precisa fazer um tratamento de psicanálise. Não ria. Eu vou pagar um tratamento de psicanálise. Você precisa deixar de ser vagabundo. Vai trabalhar como os outros ...’²³

Todas essas formas se entrecruzam em todos os ângulos do mapeamento estriado, impondo constantes pontos de retenção, de organização e de controle dos trajetos no romance. Os corpos são os vetores do trajeto; são os personagens e o leitor que, para se manterem imersos vão, por necessidade, tentar escapar pela afirmação do liso; criando rotas delirantes que se propagam para além das estrias e agenciamentos que garantam a continuidade no fluxo - resistindo assim a se tornar mais um ponto de ressentimento²⁴, de retensão, nesse esquema ambíguo dos espaços. O texto torna-se uma maré constante de subordinações entre espaços lisos e estriados, possibilitando perceber que a existência de um depende da existência do outro. Ao mesmo tempo fica sempre latente a sensação de que essas estrias esculpidas pela densa floresta urbana não dá trégua aos corpos, e a cada curva da narrativa uma nova armadilha é possível; e mais uma vez é preciso escapar.

Agrippino constrói, através dos desencontros das situações narradas, do deambular constantes dos personagens e do leitor, uma dinâmica que revela essa ambiguidade. A floresta verticalizada e os terrenos cultivados ganham forma numa grande cidade qualquer; em São Paulo, em Dakar, Rio de Janeiro, Bagdá ou Nova Iorque; em edifícios, bares e avenidas; ganham forma ainda nas relações institucionalizadas, de ordem pública ou privada.. Desse modo, tanto os corpos possíveis dos personagens, quanto os corpos possíveis do leitor, acabam por assumir uma postura que, enquanto escapam, afirma a vontade como força ativa diante da configuração de um espaço reativo.

²³ Idem. Idem.

²⁴ O termo ressentimento é usado em relação à concepção nietzscheana de força reativa e consciência ressentida. Ver Deleuze, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. 1979)