

■ A gente saía de manhã sem ter idéia

.....Yann Beauvais⁹⁴

Há quase dois anos, morria José Agrippino de Paula, importante artista da contra-cultura brasileira que deixa uma obra singular composta de romances, de uma peça de teatro e de alguns filmes.

Obra chave da literatura brasileira, recentemente traduzida para o francês, *PanAmérica*⁹⁵ compartilhava grande número de aspirações da juventude brasileira da época, apropriando-se de boa parte da cultura americana. Neste romance e na peça *United Nations*, José Agrippino de Paula desmontava, por meio do excesso, as mitologias cotidianas produzidas pela indústria cultural.

José Agrippino de Paula nasceu em São Paulo em 1937. Após estudos de arquitetura, ele passa a residir no Rio de Janeiro onde estuda até 1964. É nesta cidade que ele vai escrever seu primeiro romance: *Lugar Público*.⁹⁶ Trata-se de um verdadeiro romance de formação no qual o choque entre as culturas é patente. Ao formidável desenvolvimento das cidades da América do Sul corresponde uma expectativa da juventude que busca outros modelos no cinema e na música americana. O confronto entre uma ordem vacilante e o retrato de uma nova geração que sobrevive em uma cidade que supomos ser o Rio de Janeiro e que sofre diretamente o golpe de Estado de 64; A descrição de uma manifestação de operários, reprimida pelo Exército; A irrupção de tanques na cidade desertada e o anúncio do golpe de Estado no rádio são incorporados no romance. São aspectos relevantes do texto, mas não tão recorrentes como o tema da morte do pai ou como a questão da homossexualidade e da prostituição. O romance multiplica as descrições de zonas urbanas desoladas ou em pleno desenvolvimento, e é atravessado pelas derivas de um grupo proteiforme de amigos que tem enormes dificuldades para garantir sua sobrevivência. O interesse pela paisagem urbana e pela mitologia cotidiana é compartilhado com outros autores brasileiros dos anos 60 mas, no caso de Agrippino, esse interesse manifesta potencialmente uma cenografia que irá se desdobrar nos *happenings* realizados com Maria Esther Stockler e no seu filme *Hitler 3º Mundo*. Ele reconhece que “*sua formação em arquitetura tem tudo a ver*

94 Texto traduzido do francês por Barbara Szaniecki.

95 Publicado em 1967 em São Paulo; em francês, saiu nas Éditions Leo Scheer, Paris, 2008.

96 Publicado em 1965, reeditado em 2004, Editora Papagaio.

com cenografia”.⁹⁷ Desde 1961, tirando proveito do teatro Arena da universidade, ele monta uma adaptação de *Crime e Castigo*.

De volta a São Paulo, ele frequenta os ateliês de Roberto Aguilar e de Maria Esther Stockler, onde ela ensaia um solo. José Agrippino e Maria Esther vivem juntos por breve tempo e trabalham separadamente em um primeiro momento: ela monta dois espetáculos no seio do grupo Móbile⁹⁸ e ele escreve seus dois primeiros romances. Por ocasião de um festival produzido e financiado pelo Sesc SP, eles trabalharão juntos na peça *Tarzan do 3º Mundo*. O espetáculo, apresentado durante quinze dias, é o resultado de uma experimentação em laboratório por eles realizado na ocasião. Cada cena recorre a um artista plástico. Para além das diferenças, Maria Esther percebe a existência de uma linha que, embora não diretiva, assinala uma estética: a do *collage*. A justaposição ou simultaneidade das situações apresentadas moldavam um estilo singular. Se trata de uma colagem “as autoridades falando sempre coisas que (...) não tem interesse (...) nem muita sinceridade, (...) as pessoas nem ouvem (...)” como o observa Maria Esther Stockler⁹⁹. Trata-se de uma escrita que justapõe blocos autônomos seja mais ou menos autobiográficos (referência à morte do pai, vida estudantil,...), seja exploradores de uma imagem cuja amplificação chama sempre outras. A potência fabuladora das imagens participam do sonho e da alucinação. Provenientes da linguagem cinematográfica, ela afirma as rupturas e permite justaposições de blocos temporais distintos que não devem seguir um desenvolvimento causal bem definido. A sucessão de eventos em blocos distintos se efetuam segundo uma lógica interna própria. As justaposições desencadeiam novas perspectivas e favorecem a multiplicidade das ligações afirmando suas próprias virtualidades. É pelo fato de proliferarem e fugirem que as imagens conduzem a nós de virtualidade que a narrativa, o filme ou o *happening* resolvem cada qual a sua maneira. A proliferação das imagens corresponde mais a um “pop-fantástico” do que a uma nova manifestação latina de um surrealismo fantástico. Podemos encontrar este “pop-fantástico” nas colagens de Erró dos mesmos anos, assim como em *Science Friction* (1959) ou *Breathdeath* (1964) de Stan VanDerBeek em que um mosaico, um tecido de relações rompe com a linearidade ou simetria da trama. Em José Agrippino de Paula, este fenômeno é reforçado pela presença de um “Eu” que não pertence a si mesmo, de um Eu anônimo e deslocado que cria uma pluralidade de vozes sem que

97 Julio Bresanne e Joca Reiners Terron, 2002.

98 Com Helena Vilar e Iolanda Amadei.

99 Maria Esther Stockler, entrevista concedida a Maria Theresa Vargas, Arquivo Multimeios, CCSP.

nenhuma domine. Estamos constantemente na oscilação entre um Eu e um Outro, em um tempo diferido, por vir ou que já veio. O tempo privilegiado é aquele que vê a confrontação e a proliferação das imagens se suceder ao acaso das associações conforme ritmos e velocidades que manejam furos e suspensões ao longo da ação ou do evento. Os blocos são frequentemente serializados em *The United Nations* e *PanAmérica*; suas ocorrências não sistematizadas acenam para o aleatório. Zé Agrippino de Paula se apodera do cinema à maneira de um artista pop quando recicla os ícones do cinema hollywoodiano – Marilyn ou Liz. Mas utiliza todo o dispositivo cinematográfico produtor de irrealidade como faria o poeta. “*Ao citar Marilyn Monroe, eu procurava fazer como Warhol: criticar os mitos quotidianos criados pela indústria cultural*” (Revista Veja, maio de 2000, p. 142). Os atores dos filmes, quase íntimos nossos graças à mídia, são por sua vez incorporados nas ficções. Esse trabalho lembra o de Warhol na medida em que se apropria de imagens de estrelas e de desastres, apaga detalhes da imagem em proveito dos planos e, desse modo, produz ícones que ele recoloca em circulação. A multiplicação trabalha pela cópia da cópia e vela progressivamente o detalhe do traço em proveito da superfície colorida. Em Zé Agrippino, os atores se tornam protagonistas de um cinema pessoal: eles são colocados em cena como um sonho, uma alucinação, um delírio. Di Maggio, Marilyn Monroe são imagens sem espessura, são soldados de chumbo que passeiam por cenários que mudam constantemente. Eles não ocupam o espaço: eles estão na superfície da imagem, prontos para se deslizar para dentro de alguma aspereza da narrativa, do cenário. Em Warhol, Marilyn se desmagnetiza na proliferação cromática. Em de Paula, posta em cena sexualmente, Marilyn se torna uma imagem com a qual podemos gozar. Não se trata do mesmo desvio do sentido, embora ambos se inscrevam no Pop. A abertura de *PanAmérica* traz a produção delirante de uma filmagem que evoca a versão de Cecil de Mille. José Agrippino de Paula amplifica o mito da realização do filme transformando-o em uma epopéia a serviço do delírio de um tirano, encenada por um autor que não podemos verdadeiramente determinar. O cinema que interessa e aprecia José Agrippino de Paula é o cinema hollywoodiano; gosto que ele compartilha com alguns cineastas *underground* americanos (Kenneth Anger, George et Mike Kuchar et Jack Smith, por exemplo) que vêm em Hollywood uma fonte inesgotável de inspiração. A descrição das cenas de filmagem multiplica os pontos de vista de acordo com velocidades variáveis e de modo semelhante a uma edição paralela que permite a existência quase simultânea de várias cenas. Essa simultaneidade lembra o funcionamento do circo Barnum que, com suas três pistas, certamente

influenciou a produção de *happenings* durante os quais diversos eventos ocorrem ao mesmo tempo em lugares distintos.

A descrição das filmagens, a polifonia e a proliferação dos pontos de vista nos colocam no seio do cinema. Não somos mais meros espectadores: nós agimos e produzimos nosso cinema. Hollywood já não é mais longe, mas se torna um prolongamento do nosso imaginário a partir do qual fabricamos novas imagens. Esta apropriação do cinema comercial permite a emancipação das regras e do bom gosto: passamos da referência a irreverência, com a maior candura. Modalidades particulares, nas quais a dilatação temporal e o percurso vertiginoso das novas imagens produzidas desempenham um papel preponderante, estão operando. Em *The United Nations*, os protagonistas de um jogo de xadrez gigante se misturam aos atores na filmagem de uma ficção, com Charles Boyer como Napoléon. As cenas se desdobram apenas para serem interrompidas por acidentes que, nos *happenings*, são previstos mas não totalmente dominados. 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*”. Nos romances, as interrupções funcionam como parênteses autônomos e são produtoras de novas narrativas. As manifestações que precedem ou seguem o golpe de Estado são dispersadas ao longo de *Lugar Público*. Elas literalmente se encaixam com os personagens, e os mergulham e desencaminham para outros espaços mentais. Personagens recorrentes habitarão as narrativas, seja das peças de teatro seja das longas-metragens: Hitler, o papa, Che Guevara (em *PanAmérica* e *The United Nations*)... A escrita cinematográfica de *Hitler 3º Mundo*, assim como aquela que norteia os diferentes *happenings*, contesta nossos hábitos de assistir a um filme, ver um espetáculo ou ler um livro. Mais do que um caos, trata-se da produção de um chaosmos¹⁰⁰ que se impõe através dos artifícios romanescos e teatrais. Somos mergulhados em uma situação onde o desconforto, o imponderável, o intempestivo, o grotesco, o obsceno e o contestatório são os vetores da dramaturgia assim como da forma sob a qual ela se enuncia. Em *PanAmérica*, o realismo descritivo das cenas da gravação do filme convoca um delírio que não teria renegado o Jack Smith de *Normal Love* (1963-64) e de *Yellow Sequence* (1963). Nessa narrativa, José Agrippino de Paula ridiculariza e zomba das estrelas hollywoodianas. Elas não são mais nada além de caricaturas, de papéis travestidos. Sua apropriação pela linguagem e dentro da linguagem do artista prefigura aquelas de *Hitler 3º Mundo* ou aquelas de *Tarzan 3º Mundo* e de *Rito do Amor Selvagem*. As reivindicações manifestadas se inscrevem no contexto particular da ditadura que se instala no Brasil em 1964. O consumo e

100 Ver esse conceito em DELEUZE, 1969.

seus mitos são tratados de modo mais ou menos crítico de acordo com o lado do Atlântico. A reação diante da proliferação de bens de consumo é neste caso bem diferente daquela que Georges Perec descreve em *Les Choses*, ainda que para os dois escritores o reino da alienação manifeste a desumanização da espécie fascinada pela espetacularização e mercantilização dos objetos. Mais do que *Lugar Comum*, *PanAmérica* descreve o evento da sociedade do espetáculo na América do Sul, confrontando a epopéia de um guerrilheiro neste continente à realização de um filme épico. A introdução da Guerra Fria no seio do romance tanto ecoa os acontecimentos do Brasil de então quanto manifesta o desejo de quebrar certa hierarquização que põe a arte popular e a contemporaneidade bem ao pé da escada, longe da grande arte. Como outros artistas de seu tempo, José Agrippino de Paula afirma a necessidade de se responsabilizar pelas aspirações e os comportamentos de sua geração afirmando a não-separação entre a arte e a vida.

É preciso compreender sua fixação pelo cinema hollywoodiano e à música pop anglo-saxã neste sentido. De repente estamos na contemporaneidade, os jovens de *Lugar Comum* saciam seus desejos sexuais ao som de diversas músicas e em locais propícios aos encontros, sejam eles lícitos ou não. Enquanto em *Pan-América* ela é menos fortemente afirmada, neste primeiro romance a homossexualidade vai ocupar um lugar importante. Encontraremos em *Hitler 3º Mundo* e nas peças de teatro, diferentes personagens homossexuais provocadores que se afirmam na transgressão. Essa transgressão das regras e dos comportamentos permite denunciar a hipocrisia de uma sociedade que não aceita a sexualidade de sua juventude. A provocação é uma arma a qual recorre o escritor-cineasta: um ditador homossexual um tanto ridículo aparece em *Hitler 3º Mundo*; em *The United Nations*, *body-builders* dourados interrompem o desenvolvimento da peça arranhando rostos e torsos ao alcance de suas unhas; em *PanAmérica*, dançarinos homossexuais põem suas bundas em evidência; Cassius Clay torna-se homossexual; por não conseguir parar de peidar, Winston Churchill provoca, antes da destruição de Nova Iorque, a de um pavilhão que expõe testículos gigantes.

O fato do protagonista principal do início de *PanAmérica* ser um cineasta não inaugura devir algum do autor. Os filmes que ele vai fazer não assinalam a estética do cinema que ele descreve. O cinema que ele descreve é um cinema de grande espetáculo que recorre a meios consideráveis, que não poupa seus efeitos. Todavia, ele o desmistifica através da descrição delirante de seus mecanismos de produção. A crítica se manifesta pelo superfaturamento espetacular, como se o espetáculo só pudesse ser abolido pelo e dentro de seu próprio excesso. O excesso é constante em sua obra: de *The United Nations*, *PanAmérica*, *Tarzan 3º Mundo*,

passando por *Planetas dos Mutantes* ou *Rito do Amor Selvagem*. Sua crítica denuncia o imperialismo cultural expresso pelo cinema hollywoodiano e o poder econômico e militar exercido pelos Estados Unidos sobre o mundo nos anos 60. Enquanto em *Lugar Público* ele critica o cinema da *Nouvelle Vague*, em *Pan-América* ele trabalha o excesso produzindo um simulacro de filme hollywoodiano. Aliás, a questão do simulacro é essencial para compreender o que é tramado na obra de José Agrippino de Paula. Ela motiva a polifonia das ações.

Esta polifonia faz da colagem o momento constitutivo do processo de produção e de recepção da obra. Uma outra manifestação pode ser encontrada no trabalho sonoro. Lembramos que, para José Agrippino de Paula, o *collage* é compreendido a partir de um conceito cinematográfico: a mixagem. No texto de apresentação de *Rito do Amor Selvagem*, ele se refere a este uso da mixagem como elemento dinâmico e específico da criação do grupo Sonda. A mixagem se trona o princípio da própria montagem. Ambas as técnicas de montagem e de mixagem operam em seu longa metragem.

Hiter 3º Mundo foi realizado em 1969 com a maioria dos membros do grupo Sonda. Ele foi feito enquanto Jorge Bodansky e José Agrippino de Paula filmavam a peça *O Balcão* em adaptação de Victor Garcia. Quando Zé Agrippino se joga na realização deste primeiro filme, ele precisa encontrar alguém que possa filmar para ele que nunca utilizou uma câmera. O desejo de produzir imagens que são antes de mais nada imagens mentais como é o caso nos romances, ou então imagens que resultam de um processo de criação coletiva em *happenings*, vai trazer a necessidade de um modo de colaboração distinto daquele que foi experimentado até o momento. O princípio da mixagem será aplicado a todas as fases da produção desse filme que permanecerá como experiência singular e formadora não apenas na carreira de Zé Agrippino, mas também naquela de alguns de seus participantes, entre os quais Jorge Bodansky principalmente. Este filme, situado fora do cinema marginal embora a ele ligado, é objeto único na paisagem cinematográfica brasileira. Uma outra particularidade de *Hitler 3º Mundo* está no fato de ter sido descoberto no Brasil apenas muitos anos após a sua realização, tendo sido projetado pela primeira vez em 1984, o que explica o fato de ter escapado da fúria da censura, contrariamente a outros filmes.

Ao lado do Cinema Novo, o Cinema Marginal aparece como uma alternativa que zomba das declarações de Glauber Rocha em seu manifesto da fome: “*Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antônio é primitivo? Corisco é primitivo? .../... Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um*

escravo; foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino” (Glauber Rocha, 1965).

Muitos filmes do cinema marginal não mostram a miséria diretamente, distanciando-se da realidade e utilizando a paródia e o escárnio; nesses filmes abundam citações e reciclagem de imagens; o humor e a sexualidade são aí importantes. Em contrapartida, o *cinema novo* mostra a miséria e a revolta, e contradiz as imagens e os discursos de propaganda do governo e da burguesia, como o fez Glauber Rocha em *Barravento* (1961), quando não apresenta as imagens esperadas pelos observadores europeus. O cinema marginal distingue-se do *cinema novo* pela sua independência de produção, e sobretudo pela radicalidade da sua linguagem cinematográfica, ainda que certos filmes pareçam pertencer ao mesmo movimento.

O filme de José Agrippino de Paula é um objeto estranho no domínio do cinema marginal. O poeta concretizou a ideia de fazer um filme durante a produção de *Rito do Amor Selvagem*. Nessa época Jorge Bodansky filmava *O Balcão* na adaptação de Victor Garcia; e pôs-se à disposição de Zé, que “não sabia explicar exatamente o que queria, nem compreendia inteiramente as condições técnicas indispensáveis à realização de um filme (9)”. Precisando-lhe ao mesmo tempo, que teria necessidade para filmar de três coisas: “uma câmara disponível; ruínas de películas virgens vindas de outras filmagens e uma unidade de locomoção que era em geral uma Kombi VW emprestada”

A filmagem, na clandestinidade, durou um ano, em função do dinheiro e da disponibilidade dos protagonistas e do operador de câmara. A improvisação dominava. “Todas as manhãs saíamos sem saber a que se chegaria até à noite”. Encontramos neste filme vários participantes do *Tarzan III Mundo - O mustang Hibernado* e extratos de cenas são incorporados ao *script* de *Rito do Amor Selvagem*, como por exemplo a cena do bacanal e a do casamento.

Quando José Agrippino Paula começa, não tem ideia da forma que tomará o filme; só o desejo de fazer um filme o motiva. O filme justapõe acontecimentos onde personagens são confrontados à multidão anônima de um espaço público. cenas de interiores que asfixiam, planos que servem de interrupções ou de inserções, nas quais o espaço urbano do São Paulo dos anos 60 emerge com mais ou menos força. Trata-se de um espaço urbano caótico no qual os terrenos baldios deixam aparecer panos de fundo de uma cidade em construção, blocos de prédios, edifícios altos, vias de circulação. A cidade em desenvolvimento vê aumentar na sua periferia ou nos seus interstícios favelas ou zonas baldias: não se trata exatamente do campo, mas de outra coisa. (percebe-se também esse traço

em Glauber Rocha e Ivan Cardoso.) Trata-se da representação do espaço urbano de um país emergente, um país em desenvolvimento no qual o tecido urbano não está organizado mas parece responder a uma disseminação mais próxima da polinização que da planificação, que faz estar lado a lado, por exemplo, um edifício moderno e um rio seco que se tornou esgoto.

Não seguimos a deambulação de um personagem através de uma cidade como se faz em *Pestilent City* (1965) de Peter Goldman, *The Flower Thief* ou *The Queen of Sheeba Meets The Atom Man*(1963) de Ron Rice. Blocos de cenas opõem-se ou enfrentam-se com uma dinâmica que reforça a trilha sonora. Esta última é um elemento ativo da desmontagem cinematográfica; a sua riqueza evoca as numerosas pessoas que trabalharam. Em um piscar de olho malicioso, Zé Agrippino, credita no genérico José Mauricio Nunes(10) como autor da trilha sonora. A trilha sonora reflete uma grande diversidade de abordagem e usos da matéria sonora. Passa-se do cochicho à manipulações sonoras (como por exemplo a inversão do desenrolar da fita) ou placagens de músicas POP da época, como Jimmy Hendrix. Todos quiseram apropriar-se da trilha sonora mas na última instância, como o confirma Jorge Bodansky, foi de José Agrippino a última palavra. Na sequência do não pagamento do negativos a um laboratório, os técnicos montaram o som ao contrário. Ele fez seu este imprevisto guardando algumas destas passagens.

Às vezes, os comentários de *Hitler Terceiro Mundo* em voz off, evocam as modulações da voz de Jack Kerouac em todos os papéis de *Pull My Daisy* (1959), às vezes, a voz convoca a poesia concreta. A dinâmica da performance falada assinala a presença do corpo, de outra maneira. A narração polissincronizada não se liga ao acontecimento filmado, são comentários sobre a imagem e em redor dela, como os que realiza Jack Smith (*Blonde Cobra*, 1963, de Ken Jacobs). O comentário desrealiza o presente filmado em aproveitamento de uma outra temporalidade heterogénea, que se inscreve de forma desequilibrada em relação aquela da captação. Por este desvio, o corpo do locutor adquire uma outra presença e rivaliza com a da tela. Este diálogo retomado induz distanciamento da ação representada. A aderência, se tanto for que nunca existiu, é abolida em aproveitamento de uma justaposição desarmônica. O processo não é ocultado mas também não é afirmado. O comentário atualiza o que não está na imagem, jogando com o estatuto da voz em off. Desloca mais que substitui e permite olhar a imagem, de outra maneira. Uma pluralidade temporal afirma-se então na imagem, que não mima a realidade, mas dá forma à uma realidade cinematográfica específica. A riqueza sonora em *Hitler Terceiro Mundo* é resultante do trabalho realizado nos espetáculos precedentes, nos quais encontrava-se uma grande variedade de sons:

sons eletrônicos *live* até as músicas gravadas, colagem de discursos e diatribes políticas que evocam os *cut-ups* de William Burroughs. A integração meticulosa do som aos outros componentes dos espetáculos: danças, luzes, teatros, circo, visa a produzir uma *Arte-soma*, para retomar os termos de José Agrippino Paula e Maria Esther Stockler. Esta prática é reatualizada em *Hitler Terceiro Mundo*.

O filme é composto de uma *suite* de sequências que exploram diferentes efeitos do poder. Após uma curta introdução numa cozinha que mostra um homem em terno egravata, o filme se desenvolve com uma sequência na qual uma situação absurda evoca o cinema de vanguarda americano do fim dos anos 40 e 50. Um homem e uma mulher num fusca parado figem rolar, saltando sobre os seus assentos como se tivessem arreventados e soltos. A partir do momento em que eles se encontram no garagista para trocar o pneu, o filme abandona qualquer realismo para evoluir num campo específico, o POP fantástico próprio a José Agrippino Paula. As cenas se sucedem fora de qualquer lógica, privilegiando rupturas e acidentes. O caráter político fortemente marcado foi frequentemente minimizado em favor de uma leitura que privilegia a originalidade da proposta cinematográfica, de acordo com a definição que dá Jairo Ferreira em *O cinema de invenção*:

Cinema de invenção se apóia na arte como tradição/tradução/transluciferação. Utiliza-se de todos os recursos existentes e os transfigura transfigura em novos signos em alta rotação estética: é um cinema interessado em novas formas para novas idéias, novos processos narrativos para novas percepções, que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas da consciência, revelando novos horizontes do (im)provável (Jairo Ferreira, 2000, p. 23).

Os filmes, pelo menos para os dois projetos do ano 69, *Hitler Terceiro Mundo* e *Rito de Amor Selvagem* prolongam os caminhos inovadores das peças, seja a nível da produção e como da performance. No filme varias cenas utilizam clichés sobre a tortura, ou parodiam o fausto da encenação numa ditadura de estado, ou a ridiculizam. Pode-se citar a cena de assinatura do decreto de execução, ou aquela na qual a mãe do condenado vem reclamar o seu levantamento em *Hitler*. Ela surge quando Hitler e o seu amante lavam-se numa minúscula sala de banho. A improbabilidade de tal encontro aumenta tanto da proposta poética que de uma abordagem na qual a política é inseparável do quotidiano. José Agrippino Paula, questiona neste filme, o encerramento das pessoas nas instituições psiquiátricas, policiais e militares. Ele Ausculta a sociedade brasileira após anos de ditadura descrevendo comportamentos extraordinários para com os transeuntes em lugares públicos: favela, estação, e outro edifício de São Paulo. Um enorme samurai dis-

tribui legumes às crianças de uma favela, como se estes fossem ordinários animais de jardim zoológico, antes de amontoá-los numa Kombi para atravessar a cidade; ele improvisa em galerias comerciais uma dança com uma espada, na frente de um público enfeitado; polícias capturam “A Coisa” no bairro do mercado municipal perto de São Bento. Como diz o autor em 2000 ou 2003 : “*Hitler, Terceiro Mundo é um filme, antes de mais nada, político*” (citado por Miriam Chnaiderman,)

Recorrer à polícia no momento em que muitos brasileiros a evitavam, é pelo menos irônico, mas reflete também esta característica do desvio. A capacidade de um personagem em contornar, a sua esperteza em driblar a lei, as proibições, ilustra-se pela incorporação da polícia na ação do filme que denuncia as derivações de um regime autoritário. A sua capacidade a manipular o imprevisto permite-lhe apoderar-se de qualquer acidente os quais reencontraremos em seus filmes super 8 realizados na África.

Os modos de apropriação que utiliza José Agrippino Paula, evocam inicialmente o conceito de antropofagia de Oswald de Andrade, e parece relativamente afastado da compreensão que tem Hélio Oiticica exceto no que diz respeito à “dilatação”, ou o Penetrável que é “*projeto ambiental .../... uma espécie de campo experimental com as imagens*”. Tal projeto “*contribuir fortemente para essa objetivação de uma imagem brasileira total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível: na verdade, quis eu com a Tropicália criar o mito da miscigenação* (Helio Oiticica, *Tropicalia 4 mars 1968*, Catalogue du Jeu de Paume, 1992, p. 125)”.

Em Tropicália, é a experiência que fazem os espectadores do ambiente que está jogo. Esta experiência preconiza a participação e induz uma dilatação das capacidades sensoriais habituais dos espectadores. A dilatação da experiência reflete uma transformação dos processos perceptivos devido às drogas. O fluxo de imagens em Zé Agrippino ilustra esta absorção que digere as referências, dilata as consciências, explode a temporalidade. Se Agrippino Paula se apodera da imagem e joga com algumas referências POP, o faz de acordo com a afirmação “*é a proposição da liberdade máxima individual como meio único capaz de vencer essa estrutura de domínio e consumo cultural alienado* (ibidem, p. 126)”. Assim as imagens deslizam, os usos se desdobram anexando a especificidade brasileira a uma radicalidade das propostas. Pensem em uma das últimas sequências de *Hitler Terceiro Mundo*, quem vê o Samurai tentar excluir as imagens difundidas na televisão, e que não conseguindo, faz-se harakiri. Em Zé Agrippino as coisas ajustam-se mais do que são atribuídas, designadas; estão sempre no fluxo e neste

sentido provocam uma transformação constante da percepção, ou mais ainda manifestam esta transformação como processo do fluxo. José Agrippino Paula trabalha de acordo com o registro da metamorfose como define por Michel Foucault “A metamorfose cujo ponto de vista, sempre, foi fazer triunfar a vida juntando-se os seres ou de enganar a morte passando de uma figura à outra. 20” Esta prática de José Agrippino Paula, prefigura o uso contemporâneo do *morphing*, no qual os constituintes de uma imagem transformam-se a fim de configurar novas. Estas mutações de imagens são uma resposta tanto que uma resistência ao imperialismo cultural: não se submeter mais as imagens, mas fazer-las suas. Há efetivamente globalização, mas é alterada; a inscrição na circulação dos ícones se efetua de acordo com registos que não dependem mais dos poderes de comunicação, mas da imaginação e de uma percepção flutuante. *Hitler Terceiro Mundo* adiciona tanto quanto divide as ações e os personagens.

Restam apenas quatro super 8 de José Agrippino Paula. Três foram realizados na África durante uma estada de dois anos com a sua companheira antes de ir para Nova Iorque em 1973 e estão incluídos no filme de dança. Dois são capturas de ritos de possessão do Candomblé ao Benim e o Togo. Enquanto que a terceira *Maria Esther: Danças na Africa* (1972) propõe diferentes coreografias de Maria Esther em ambientes diários: um quarto que dá sobre uma praia, os telhados de uma casa da África do Norte.

O trabalho de super 8 se dissocia dos filmes precedentes na medida em que a sua abordagem é mais documental. A poeta filma ritos e danças de possessão. O poeta filma ritos e danças de possessão. A sua abordagem pode aparentar-se as Maya Deren que filma no Haiti. Se José Agrippino Paula captura ritos, ele não faz filme-ritual. Recordemos que para Maya Deren o rito inscreve uma despossessão de si, que a cineasta traduzirá através de uma captura coreográfica.

Se as footages de Deren em redor do vodu foram encarados como parte de um conjunto mais amplo de um filme colagem, não é o caso dos filmes super 8 de José Agrippino Paula. Nos filmes de Candomblé, nos de Maya Deren sobre o Haiti e em alguns filmes sobre transe de Jean Rouch, o papel da câmara é preponderante. Ela participa à dinâmica da transe enquanto que captura o conjunto do fenômeno coletivo. Em Jean Rouch, o projeto etnográfico funda a filmagem enquanto que a posição do cineasta altera a neutralidade desejada. O controle dos instrumentos condiciona a flexibilidade da captura. É através desta experiência de livre captura, de pertinência na captura, de controle da improvisação que se inscrevem os filmes super 8 de José Agrippino Paula. Se o conhecimento do assunto filmado, por exemplo um rito, pudesse constituir para Maya Deren ou Jean Rouch

uma condição necessária para a filmagem, isso não é o caso de José Agrippino Paula que compartilha com Chick Strand esta faculdade de “ir para que há de melhor”, “atento ao que é importante, por uma noção do que será importante”. Encontramos em alguns filmes de Zé a afirmação da improvisação, que favorece *tournés montés*, ou as rápidas varreduras de uma cena que mostra a pessoa transe e os membros da comunidade que a cercam, acompanham-a. A câmara está constantemente em movimento, passando do grande plano de uma mulher que dança à multidão em retirada, na frente de casebres, para retornar para esta mesma mulher posicionando-a em frente aos músicos. Os planos sucedem-se, alternando planos aproximados dos participantes e planos mais largos, como as primeiras sequências de *Candomblé no Dahomey* (1972). A câmara levada à extremidade do braço oscila entre contraplanos dos dançarinos e a tomadas da altura de um homem. José Agrippino de Paula capta o que pode no momento que aquilo se desenrola. Não organiza o material a fim de nos fazer compreender o rito, não faz obra etnográfica. Filma simplesmente o que se passa, aí onde está. A sua abordagem do assunto é tátil tanto quanto coreográfica. Brinca com a manuseabilidade do super 8, que lhe permite estar mais perto do que se filma sem parecer intrusivo.

As varreduras nos dois filmes *Candomblé no Dahomey* et *Candomblé no Togo* (1972) valem-se das exposições e da claridade. A granulosidade da película se pronuncia mais ou menos de acordo com a exposição e os movimentos de câmara. A trilha sonora não sincrónica parece ter sido acrescentada posteriormente, ainda que certas percussões tenha sido registadas no momento da filmagem.

Os dois outros filmes evocam o *personal cinema*, e mais particularmente o cinema de Stan Brakhage. Um cinema à primeira pessoa, um cinema que abre os olhos ao mundo e faz do mundo um campo de experiência visual. Um cinema visionário, que nos faz descobrir por seus enquadramentos, pelos seus ritmos, pela beleza de uma paisagem, pela sutileza de um movimento, pela fenda de um reflexo de um corpo na água como em *Céu sobre Água*. Depois de sua volta da África José Agrippino Paula muda a sua maneira de filmar; ele privilegia o que chama de “*takes impresionistas*”, esperando horas a fim de captar uma luz adequada, uma nuvem... O cinema torna-se então o instrumento de uma procura, um alibi para uma deambulação mental.



“banner 011.png”: foto de Lucila Meirelles do filme «Hitler 3o Mundo», 1969



“banner 009.png”: foto de Lucila Meirelles do filme «Hitler 3o Mundo»
(com Jô Soares), 1969

.....
Referências

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Les éditions de minuit, 1969.

CHNAIDERMAN, Miriam. Panaméricas de Utópicos Embus - acolhendo enigmas, in: T. Rivera e V. Safatale, *Sobre arte e psicanálise*, São Paulo: Escuta.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Editora Limiar, 2000. REVISTA VEJA, nº 1702 de 30 de maio 2000, p 142.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro 1(3) 165-170, julho 1965.

OITICICA, Hélio. *Tropicalia*, in: Catalogue du Jeu de Paume, Paris 1992, p 125 [4 mar 1968]

■..... **Yann Beauvais** é cineasta plástico. Professor de cinema e vídeo na Escola de Belas Artes de Mulhouse (França), é crítico e curador free lance e publicou recentemente *Paul Sharits* (Editora Presses du Réel, 2008).