



CAPÍTULO 2

GEOGRAFIAS DO DESMANCHE: EXÍLIO E A IMPLOSÃO DO LUGAR NA OBRA DE JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA

Rafael Ottati

INTRODUÇÃO

No conto “Roteiro de viagem do diário oficial das drogas do ocidente”, datado pelo seu autor, o escritor e multiartista brasileiro José Agrippino de Paula, como tendo sido escrito em Tanger, cidade no Marrocos, ao dia 20 de outubro de 1972, o narrador se encontrava na África, em localidade cujo nome não chegava a importar ao ponto de ser citada dentro do texto.

Nesse lugar, inominado ao longo do conto, portanto, o narrador, a julgar pelo título, encontrava-se sob efeito de drogas e, valendo-se de seus atributos sensoriais, tentava uma nova e profunda comunhão corporal com os elementos constitutivos desse local. O conto, pouquíssimo debatido na pequena fortuna crítica do autor, foi escrito em um bloco de texto sem marcação de parágrafos, assim como seu romance mais conhecido, *PanAmérica* e, em outro de seus contos do exílio, “A cigana prateada da Lua”. O início transcorre da seguinte maneira:

O vento vinha do sol zunindo e saíam gigantescas faixas de luz branca atravessando as nuvens. Eram muitas nuvens e o barulho do vento e do mar era muito forte, e eu continuava girando para frente e para trás e as crianças deslizavam nas dunas ao longe. Quando eu voltei era muita energia que saía do sol, muito vento, muitas nuvens e aqueles faixos [sic] brancos de luz. Eu não estava aguentando o espetáculo do sol e soltava um grunhido e voltei novamente o corpo e fui para as dunas onde estavam as crianças. Elas passavam subindo correndo, e desciam deslizando entre o mato. Eu corri pra cima da duna e desci entre os arbustos mas eu não deslizava. Aí eu sentei entre os arbustos e os galhos ficavam todos perto de mim, e eram todos muito próximos e apontavam para mim com suas folhas de pinheiro. (Paula, 2003, p. 85).

O título do conto sugere o uso de drogas para a expansão dos limites sensoriais da mente e do corpo da pessoa. Lembremos que o uso de drogas era razoavelmente comum pela classe artística no período histórico em questão. Contudo, o conto não parece estar relacionado a uma confissão quanto ao uso de drogas, mas, sim, às consequências psicoativas desse mesmo uso. Deve-se destacar, então, que há uma

certa tradição nesse tipo de relato, a qual remonta ao pioneiro *Confissões* de um comedor de ópio, de Thomas De Quincey, passando pelo famoso ensaio de Walter Benjamin, intitulado “Sobre o Haxixe e outras drogas”, em que relatou os efeitos provenientes do uso de drogas embriagantes, além de duas obras mais próximas à execução deste conto, a saber: *Junkie*, de 1953, de William S. Burroughs, e *As Portas da Percepção*, de 1956, de Aldous Huxley. Em todas as obras, os autores relatam as consequências sensoriais e mentais por conta da experimentação.

No trecho do conto destacado anteriormente, o leitor não tem como saber o que ocorreu entre o ato de girar para cima e para baixo, nem por quanto tempo isso durou. Ademais, as ações ao longo do conto inteiro terão durações incalculáveis objetivamente, assim como elementos de sintaxe e de pontuação serão eliminados da escrita do conto em diversos momentos, como esta passagem exemplifica:

Zodi falava sussurrava terno para mim muito próxima: ‘a present for you’, e me entregou uma lâmpada minúscula. Eu fiquei com a minúscula lâmpada na mão e Rafael passou rápido deslizando na areia para baixo e desapareceu entre os arbustos. Zodi correu para cima com as perninhas curtas e eu fiquei com a minúscula lâmpada na mão e o vento forte zunindo nos arbustos. “This is my food: You want some?” surgiu Zodi quase falando no meu ouvido. Ela olhava para mim muito fixo e fingia que estava comendo as pequenas extremidades do arbusto que ela tinha arrancado. (Paula, 2003, p. 85).

A repetição de termos como “minúscula lâmpada” fica em tensão com a elipse sintática, tal qual a da conjunção “e” entre “falava” e “sussurrava”. Não sabemos quanto tempo o narrador ali ficou com a tal lâmpada na mão, nem o quanto ela lhe incomodava, uma vez que as crianças o faziam se esquecer da existência do objeto, assim como não sabemos quando a menina arrancou o arbusto nem se o arbusto de fato haveria sido arrancado, já que as percepções objetivas do personagem precisam ser postas em dúvida. Ao mesmo tempo, deve-se destacar que o vento não estava zunindo em seus ouvidos, como seria o esperado, mas nos arbustos, em uma comunhão corporal muito próxima da relação entre crianças e os objetos circundantes: onde finda o próprio corpo e começa o do outro?

No trecho destacado, Zodi, de quem é dito poucas linhas acima que possui dois anos de idade, é descrita brincando com o narrador ao fingir que o arbusto é comida, concomitantemente a uma tentativa de comunicação no seu idioma vernáculo. No entanto, da mesma forma que o uso de drogas causa a dilatação temporal que destacamos, não podemos nos basear, uma vez mais, na pretensa objetividade do narrador. Sendo assim, dificilmente a menina, por conta de sua idade, falaria suas frases obedecendo às normas gramaticais cultas do idioma pronunciado, embora o narrador marque linguisticamente a fala da menina com todo o esmero que ele próprio não usa no seu idioma vernacular. A grafia e a prosódia da língua portuguesa são rotineiramente nas obras de Agrippino de Paula, mas cabe ressaltar que também em *Nações Unidas*, de 1968, o artista não se importa com o uso culto do idioma. Há uma vontade de não revisar os textos, em uma desimportância conferida a essa etapa da criação estética, de forma a mantê-la como obra inacabada, quiçá aberta.

Além disso, não sabemos quanto tempo as ações duram. Como esperado, por conta do estado narcotizado do narrador, as ações ora acontecem rapidamente, ora com mais vagar. Sua noção do tempo encontra-se diluída, embaçada, assim como a sua visão das cores das coisas e da potência dos raios solares, como no trecho com que o conto se inicia. Uma vez que a menina tem apenas dois anos, dificilmente ela escalaria o monte rapidamente, contudo, no conto, ela sobe a duna, desaparece da visão do narrador e o surpreende pelas costas ao cabo de algumas linhas. Embora a literatura brinque com a ordem das narrações e com o comprimento das descrições a partir de técnicas que influenciarão a invenção da edição cinematográfica – a que o grande cineasta russo do início do século XX Sergei Eisenstein chamará de “montagem” (Eisenstein, 2002) –, neste conto, acreditamos que os cortes temporais e o silenciamento de ações e descrições é literal, isto é, que é precisamente desta maneira que o personagem-narrador está apreendendo a realidade a sua volta. Para ele, portanto, a menina correu, desapareceu e reapareceu pouquíssimo depois, mesmo com tais ações demorando, talvez, cinco a dez minutos para finalizar.

Também se deve destacar, no trecho em questão, a potência sensorial do uso de drogas, ou seja, que os sentidos do narrador estão hiperbolizados. Em “Roteiro de viagem...”, a personalidade do narrador desaparece. A partir da última frase da citação do conto que fizemos acima, quando o narrador percebia as folhas dos pinheiros apontando para ele, aquele trecho continua nos seguintes termos:

Não eram folhas mas galhinhos verdes cobertos por verde como dos pinheiros. As crianças passavam velozes por mim, e deslizavam entrando entre os arbustos e sumiam embaixo da duna aonde [sic] começava a praia. A presença dos arbustos era muito forte que eu tinha esquecido a energia do sol. O vento vergava os arbustos e os galhos batiam nos meus braços e se movimentavam crescendo um pouco acima da areia. Os arbustos pareciam vivos e tinham uma pele que era a casca dos galhos e a pele escura parecia se mover. (Paula, 2003, p. 85).

A última frase do trecho é fortemente representativa do que está sendo explicitado ao longo dos últimos parágrafos, pois não apenas há ocorrências de dilatações temporais – que, neste caso, são a extrema demora na passagem do tempo, quase como na técnica do *zoom* em câmera lenta do cinema –, mas igualmente de elipses de “eu”, ou melhor, dessa sensação consciente de controle do próprio corpo, dos próprios pensamentos e das próprias sensações. Como se sabe até no senso comum, o uso de drogas entorpece os sentidos e os confunde. Com isso, conferem-se atributos humanos a outros seres viventes – e, em alguns casos, não-viventes também. Não é apenas com os arbustos que o narrador se envolve: *todo o cenário circundante se confunde com o seu corpo, ganhando, nesse processo, ares antropomórficos*. Por exemplo, em um momento posterior do conto, o narrador adentra uma floresta, descrevendo seu caminhar nos seguintes termos: “(...) passando debaixo dos galhos que levantavam abrindo caminho e fui ao caminhão” (Paula, 2003, p. 86; grifos meus). Apesar de o galho ser descrito como levantando e abrindo

caminho sozinho, são, na verdade os braços do narrador que erguem os galhos; contudo, sob seu olhar embriagado, ele e o galho são indiscerníveis ao ponto de seu corpo humano ser simultaneamente o vegetal.

A viagem sensorial do trecho anterior só não é total como a que ocorre no exemplo do galho, pois há crianças correndo de um lado para o outro – ou seja, há corpos sociais para além desse “eu” desmontado e, para usarmos um conceito oriundo do próprio Agrippino de Paula, *remixado* com todos os elementos para além de si com que tal espaço está composto. Quanto a essa vida social, além do narrador e de Zodi, há diversos outros personagens presentes no conto, dentre os quais devem ser citados outras crianças, Rafael e Trini, seus pais, rapazes dessa comunidade, uma cozinheira e, também, a parceira do narrador, a qual se chama Maria Esther – a qual podemos associar, pelo fato de o conto ser um “relato” e um “diário” ao mesmo tempo, à real companheira de José Agrippino de Paula, com quem ele se exilara na África.

Mantendo-nos ainda na primeira página do conto, podemos citar a forma como a personagem Zodi é descrita de início: “A menina de dois anos de jalaba [sic] corria subindo e descendo a duna entre os arbustos. Desaparecia entre os arbustos com o seu casaco de muçulmano de capuz.” (Paula, 2003, p. 85). Zodi, então, está correndo para cima e para baixo, vestida de uma maneira tradicional em seu país e por conta de sua religião: com um *djellaba*, isto é, uma peça de roupa comprida, larga, com mangas e capuz, que cubra o corpo inteiro. Percebe-se que entre o nome real da roupa e a grafia utilizada por Agrippino há uma interferência. Tal elemento se mostrará constitutivo de toda a *tradução cultural*, nos termos de Peter Burke (2016), que o artista fará daquilo que for exterior a ele. Em suas relações com o outro e sua cultura, o artista brasileiro criará sempre ruídos na comunicação, seja ela escrita ou falada, conforme será analisado ao longo do presente artigo.

Como tanto a roupa quanto seu nome são por demais diferentes da nossa cultura, Agrippino de Paula se vale de uma metáfora para tornar a vestimenta da menina mais palatável a si mesmo e a nós: “Parecia um frade minúsculo e ágil e voltou pelas minhas costas e aproximando do meu rosto falava baixo, falava como se estivesse falando com Trini que tinha um ano e meio.” (Paula, 2003, p. 85; grifos meus). Evocando uma figura religiosa mais próxima da nossa cultura, o narrador do conto se mostra com dificuldades perante o diferente. Pelo fato de ele não recorrer a termos que incorreriam na problemática do discurso do exótico, assim como, inclusive, por ele tentar nomear corretamente a vestimenta do personagem sendo descrito, o narrador agripinneano demonstra tanto que está em um lugar que não comprehende completamente, como que está disposto a um diálogo fecundo a ambos.

A partir do momento que o conto não se insere apenas nos gêneros do relato (do uso de drogas) e do diário, pelo fato de nem o discurso lógico-racional e nem o tom confessional caros a tais gêneros estarem tão presentes, então podemos afirmar que a experiência lisérgica do personagem é usada aqui também como metáfora. Ela, assim, potencializa a tentativa desse “eu” concebido como oriundo de um local – e pertencente a esse mesmo local – de apreender o mundo estrangeiro circundante e mesclar-se a ele, causando o mínimo de dano tanto a um quanto ao(s) outro(s) ao longo do processo.

A experiência do narrador agrippineano reverbera o que decorre do encontro entre um “eu” que é fruto de infinitas conexões sensoriais prévias – oriundas, afinal, de suas relações com outras pessoas, objetos e lugares – com as novíssimas conexões em curso. Isso se dá tanto quando o indivíduo se encontra em uma região diferente da região em que vive, quanto com a exposição a um objeto cultural proveniente de locais muito diferentes do seu. Lembremos, aqui, a exposição em Paris do teatro de Bali que mudou a forma de Antonin Artaud encarar a si mesmo e sua própria relação com o teatro – e que o motivou não só a escrever o importante *O Teatro e Seu Duplo* como também a buscar viajar para o México. Tal viagem acabou se tornando central para a sua produção artística pós-1936, por conta de perceber, nesse país, cotidianamente, a conexão entre teatro e vida que tanto defendia em seus escritos teóricos. Foi através de ambas as experiências que Artaud desenvolveu teoricamente o seu Teatro da Crueldade e que o sustentou através de argumentos em cartas e colunas de jornal, além de suas próprias composições artísticas.

O *deslocamento geográfico* insere o exilado em um novo mundo, fatalmente em meio a falantes nativos de diversos outros idiomas, criações e criaturas de culturas várias. Podem-se destacar, quanto a isso, nos trechos do conto separamos acima, os variados idiomas falados. Apesar de serem descritos, linguagem, vestimentas e traços físicos não parecem ser o foco narrativo de “Roteiro de viagem...”. Com isso, inicia-se este artigo, defendendo que a potência da imagem agrippineana está no que não é dito/mostrado explicitamente, isto é, no seu subtexto; de maneira que as personagens que aparecem, um rapaz, crianças, o cachorro e o narrador, formam um corpo coeso dentro desse sistema de relações, embora heterogêneo. A mesma brincadeira que crianças de dois anos realizam sem regras expressamente delineadas engloba, de maneira espontânea, um rapaz com seu cachorro e o narrador. Nessa imagem, estão encapsuladas a alegria, a espontaneidade e a pureza – só que sob o efeito de uma substância entorpecente, o que passa talvez despercebido em uma primeira leitura, de tão sutilmente que é formulada.

Além disso, subjaz na imagem, igualmente, aquilo que não é nomeado: a mudança de territórios, a *pertença* a um lugar, a passagem do tempo e a saudade de casa. O pertencimento a um determinado território pode gerar tristeza pela distância que o exilado precisa manter desse local. O conto aqui analisado descortina

essas questões, presentes, na verdade, em toda a sua obra, e que serão analisadas no próximo item.

ELIPSES ESPAÇO-TEMPORAIS E DESLOCAMENTOS

A saudade de casa, bastante comum a exilados, aparece sutilmente em segundo plano pouco adiante no conto “Relato de viagem...”, quando o narrador, após rir das crianças e do rapaz com o cachorro, é convidado por esse mesmo rapaz a jantar a sopa Ramadan. O narrador e os demais personagens se dirigem ao lugar do jantar, um bar, em que “a mulher marroquina fazia sinal para nós entrarmos” e cuja “luz de gás iluminava mal de cima do balcão os rapazes sentados no chão em torno da mesa com as tigelas de sopa” (*Ibid.*, p. 86). Nesse momento, o narrador pergunta se as pessoas ali presentes querem pão e perfaz um trajeto curioso, passando por um caminhão, onde se encontrava a “cigana-americana Judith”, a qual reclama de um balde – para se pegar água no poço – que nunca é devolvido, o que faz com que o narrador se esqueça do pão, de maneira a ir caçar o balde, fazendo muitas curvas. Após achar o objeto, ele volta ao bar, com uma pele de carneiro que Judith lhe entregara por conta do frio, quando se lembra: “Eu tinha esquecido o pão”. (*Ibid.*, p. 86). “Voltei andando num amplo círculo que saía do pátio do bar entre as árvores, atravessava o campo e entrava na floresta” (*Ibid.*, p. 86), informa o narrador, repetindo o mesmo percurso de antes – salvo um acréscimo, já que nenhuma repetição de ação humana é exatamente igual: agora, havia cachorros por perto e o narrador resolveu urrar para afugentá-los: “Eu entrei entre as árvores e dei um grito animal estendendo os braços na direção dos burros e os cães e burros assustados com o urro do outro animal que chegava correram latindo e fugindo na direção da praia (...).” (*Ibid.*, p. 86). Ele reencontra a cigana Judith e pega com ela uma tigela de sopa – esquecendo, novamente, os pães. O narrador volta ao caminhão, aquele que já havia sido mencionado, contudo com uma grande mudança: “Aí eu fui para o caminhão, que era *uma ambulância antiga*.” (Paula, 2003, p. 87; grifos meus). Lá, ele encontra Maria Esther: “Maria estava dentro e dormia de costas, enrolada. Perguntei se ela queria comer alguma coisa e ela perguntou o que tinha.” (*Ibid.*, p. 87). Como ela acabou por aceitar a oferta após um breve diálogo, o narrador, apesar de ter segurado uma tigela de comida com as mãos durante os minutos anteriores, tornou a ir ao bar da mulher marroquina, onde achou uma outra tigela de sopa. Aqui começa o trecho sobre a saudade:

“C'est pour ma femme. Elles avais faim.”¹ Eu falei com uma voz muito fraca e iria chorar, mas me controlei pegando a tigela pela boca com os cinco dedos. A mulher marroquina fez um sinal com a cabeça consentindo e eu saí do bar pisando na areia. Dava a volta novamente no escuro da noite fazia um grande círculo na direção do caminhão. Eu comecei a andar na areia pesada com passos largos e lentos e comecei a chorar e repetir na cabeça “C'est pour ma femme, elle avais faim”, e chorava uivando de dor e as lágrimas corriam pelo rosto molhando a barba. Ela tinha uma fome

¹ Em francês no original. Uma tradução simplória seria: “É para minha esposa. Ela estava com fome”.

insaciável e eu gritava chorando e sabia atravessando a mata com o prato de sopa na mão direita que ela seria sempre insaciável, e andava lentamente no escuro uivando de dor e chorando e lentamente pisava nas folhas secas e chorava. (*Ibid.*, p. 87).

A princípio, pode-se ler o choro do narrador como a consequência direta do estado de saúde de Maria. Primeiro, por ela não fazer parte do corpo coletivo coeso que brincava na primeira página do conto – afinal, ela estava deitada no caminhão, sendo observada por uma outra mulher. Segundo, pela descrição física que o narrador faz dela linhas abaixo do trecho citado: “Olhei no interior do caminhão e Maria estava séria e branca, com os olhos fundos e escuros.” (*Ibid.*, p. 87). Por fim, pela atitude de um menino de 5 anos que o narrador vai buscar em outro lugar, por conta de um pedido da cigana poucas linhas abaixo: “(...) fui buscar o menino e voltei chorando um pouco. O garoto de cinco anos segurando minha mão dizia: ‘You crying, Maria is sick... she will be good⁵’ e me consolava com uma voz tern”. (*Ibid.*, p. 87).

Considerando-se que o narrador está passando por diversos efeitos provenientes do uso da droga, é plenamente possível que Maria esteja sofrendo dos mesmos males, de forma que este diário das drogas é um diário duplo, ou seja, uma escrita de si e do outro simultaneamente. Desta maneira, o choro do narrador não é apenas fruto de emoções potencializadas pela substância que tomou em algum remoto momento anterior ao início do conto. Ele chora por ver Maria na mesma condição que ele, ou, em melhores termos, ele se vê na condição atual dela. Talvez um misto de culpa com a angústia de que isso não vai ser superado tão cedo – uma vez que eles continuarão por um período indeterminado de tempo naquela comunidade onde ninguém parece se importar com o hábito que o casal tem de usar drogas.

Além disso, há nesse choro um misto de saudade com tristeza por conta da casa que ficou para trás, em um país que não os aceita como eles são: jovens buscando experiências incríveis para resistir ao marasmo do cotidiano (e à situação claustrofóbica e violenta do governo brasileiro daqueles anos). A fome de Maria Esther, dizia o narrador, nunca será saciada, pois não é apenas uma fome causada pelo uso de drogas: também é causada pela falta de esperança com as chances de que o governo brasileiro mude. Em 1972, ano em que este conto foi escrito, Caetano Veloso e Gilberto Gil já haviam regressado ao Brasil, mas isso não significava, nem de perto, que a situação da classe artística havia ficado menos perigosa.

O deslocamento – intercontinental, no caso – do corpo que produz arte causa nesse mesmo corpo toda uma série de sensações difíceis de serem objetivamente expressadas. Por isso, a arte agrippineana no exílio parece tão diferente da sua arte anterior, para sua fortuna crítica. Aqui, mesclam-se figuras de um outro mundo, o qual se mostra muito diferente de quem vive na América do Sul e das figuras estereotipadas que o ocidente deglutia vorazmente como o *samurai*, que era facilmente reconhecível nos anos de 1960, tanto pela difusão dos filmes de Akira Kurosawa nos cineclubes, quanto pela utilização dessa figura de guerreiro japonês e/ou do aspecto de nobreza que o envolvia em filmes ocidentais da mesma época,

como em *Le Samourai*, de Jean-Pierre Melville, de 1967, ou mesmo no samurai-às-avessas vivido por Jô Soares no filme dirigido por José Agrippino de Paula em 1968, intitulado *Hitler Illo. Mundo*.

Os personagens que figuram na arte do Agrippino em exílio não provêm da indústria cultural, mas do contato direto das relações intersubjetivas com o corpo do artista: são marroquinos, ciganas, árabes, hare krishnas etc. Seus curtas-metragens, todos filmados nessa década, são compostos por uma trilha musical extraída dos ritos religiosos do candomblé e por imagens ora filmadas nesses mesmos ritos (*Candomblé no Togo*, por exemplo) ora por misturas de imagens de dentro do núcleo religioso com imagens de fora dele – como ocorre em *Maria Esther: Danças na África*, em que Agrippino funde a dança de Maria Esther num quarto qualquer, vestida apenas com o lençol enrolado sobre o corpo com uma pluralidade de imagens da cidade em que estiveram, sob uma trilha de um ponto de candomblé. Os cortes cinematográficos operam uma confluência sequencial de imagens em elipses espaciais e temporais que impactam por efetivamente demonstrarem o deslocamento corporal do próprio artista e, em consequência, suas (re-)conexões com os novos mundos que percorre.

No conto inédito, intitulado “Som do Divino Maravilhoso”, resgatado por Vinicius Galera Arruda em sua Dissertação de Mestrado sobre a prosa agrippineana, uma figura mítica ressurge na ficção desse autor: Brahma. O narrador do conto relata uma conversa que teve com Lokabando, “um venezuelano Hare Krishna”, acerca da “iluminação de Brahma”, que é “o Criador na trindade indu [sic], O Demiurgo”. (Paula, 2016, p. 142). Sendo Brahma uma deidade, a passagem do tempo para ele é bastante diferente do que para nós. Tanto que o narrador tenta tornar essa passagem do tempo em algo palpável para o leitor de duas maneiras no conto: inicialmente, via descrição; depois, via elipses de tempo através de uma sucessão de acontecimentos. Quanto à primeira tentativa, informa o narrador: “Não sei quantas eternidades ou quantos anos Bramânicos, que são milhões de anos, viajou Brahma no espaço escuro e não encontrou a luz”. (*Ibid.*, p. 142). A referência a números de anos causa espanto pela quantidade, mas não provoca no leitor o entendimento total dessa quantidade de tempo. O tempo mitológico é um tempo *fora* da esfera de compreensão humana, uma vez que dialoga diretamente com o infinito. Na frase do narrador, a eternidade se mostra múltipla, o que é inconcebível à mente humana, mas talvez possível ao Demiurgo.

O relato religioso, contudo, havia um propósito maior: a busca pela luz – real, no seu sentido físico, e metafórica, no sentido de “iluminação” da mente e do espírito. Voltando às palavras do narrador, em dado momento do relato hindu, ele evoca um elemento cotidiano da sua vida com Lokabando:

De noite aqui na Boca do Rio, na Bahia, nós íamos para um coqueiral escuro e fazíamos um som de violão, atabaque e bumbo, em devoção a Krishna e Lokabando cantava uns mantras e tocava um bumbo de cabaça que eu tinha feito. Era um bumbo feito de

uma cabaça grande, cipó e couro de cabra e tirantes de algodão. Parecia um tambor indú ou barbérê. Foi roubado na casa do Joyldo, que era muita confusão de gente. Deixei na grama do quintal e roubaram. Brahma o Criador viajou no espaço escuro um tempo que a mente humana não poderá alcançar e não encontrou a luz. Na profunda solidão do universo escuro Brahma ficou perdido. (Paula, 2016, p. 142).

A fortuna crítica de José Agrippino de Paula costuma dar mais ênfase a sua produção pré-exílio. Mesmo Daniel Arruda, que escavou esse conto inédito, afirma que, “comparados aos romances, esses textos [os contos pós-exílio] têm menos força”. (Arruda, 2016, p. 111). Contudo, olhando mais a fundo o trecho do conto em questão, percebe-se, muito pelo contrário, que a força da poética agrippineana permaneceu potente, mesmo fora do Brasil. A mudança de enfoque, da Indústria Cultural para o que podemos chamar de Criação Mitológica, não foi por uma suposta perda dessa força criativa, mas apenas para causar em outra seara as mesmas operações ficcionais que ele havia causado nos ícones a que estamos, como ocidentais, mais acostumados.

Na citação acima, enquanto o narrador relata a busca e o desespero de Brahma, a partir do momento em que a mera descrição linguística de passagem do tempo não funcionaria (afinal, é mais tempo do que “a mente humana” “poderá alcançar”), ele intercala a busca do Demiurgo hindu com as ações humanas, muito mais palatáveis a seu leitor. É sutil, mas incrivelmente poderoso: a passagem do tempo entre a construção do instrumento musical até seu roubo, via simples elipses de descrições, representa uma quantidade ínfima de tempo para Brahma. Além da passagem do tempo, o trecho também equipara a busca de uma entidade mitológica com as buscas humanas, uma vez que o objeto de devoção religiosa é tragado pelas paixões humanas. Considerando que aqueles que se devotam a divindades também estão buscando iluminação, o conto aproxima a figura de Brahma aos seres humanos. Porém, o instrumento musical de devoção foi roubado, o que é simbólico, pois alguém igualmente devoto, ao ponto de participar dos rituais daquele grupo, tornou material aquilo que era metafórico, contentando-se em pegar algo que não lhe pertencia.

Há, então, nessa imagem *duas* forças em operação: tanto a da vontade daquelas pessoas, com quem o narrador se relacionava, de buscar a luz da iluminação ao entoar cânticos a esse Demiurgo igualmente buscador de luz, quanto a força da vontade de possuir aquilo que não se tem e, consequentemente, do descaso com o patrimônio alheio – pelo fato de o instrumento musical intimamente relacionado com a tal busca ter sido roubado. O conto parece, em uma primeira leitura, apenas um relato religioso, com José Agrippino contando ao seu leitor o que lhe dizia em conversas ordinárias um amigo que ele de fato teve e que participava de uma religião diferente daquela que a maioria dos seus conterrâneos segue. Um relato de um relato, somente. Porém, mais do que isso, o conto desdobra para uma relação entre divindade e ser humano através da percepção da passagem temporal. Agrippino mostra na própria construção frasal que compõe o texto o quão distante estamos da

vivência dessas entidades muito-maiores-do-que-o-homem. Sendo o tempo aquilo que não conseguimos compreender objetivamente na nossa própria existência, é justamente o tempo que é central para conferir a nós essa sensação de pequenez diante dos seres que convivem com os absolutos. Sua escrita em *PanAmérica*, para usarmos o texto agrippineano mais abordado pela sua crítica, não difere em nada desse aspecto apresentado no conto “Som do Divino Maravilhoso”, já que muitos dos personagens são seres míticos, embora inseridos no universo humano, como já foi extensivamente demonstrado ao longo da presente tese. No romance-epopeia, elipses de ações para evocar passagem de tempo são muito comuns, como, pouco depois da corrida em cima de golfinhos que havia travado com Marilyn Monroe, quando o narrador entra no hotel onde encontrará Cassius Clay:

Quando eu entrei no vestíbulo do luxuoso hotel o enorme negro de terno empurrou a porta de vidro do hotel e entrou no saguão dando enormes passos no macio tapete vermelho. Eu me levantei bruscamente e gritei: “Hei!... e o enorme negro, Cassius Clay, o campeão mundial de boxe, mostrou os dentes num enorme sorriso, abrindo os braços. (Paula, 2001, p. 50).

As ações demasiado humanas desses seres míticos, como o sentar e o abrir portas, se relacionam com a vivência do leitor através de seu reconhecimento daqueles gestos e comportamentos, enquanto na Epopeia clássica os personagens realizavam feitos incomuns, senão impossíveis, aos humanos normais. Todavia, esconde-se sob esta primeira leitura do trecho curto a elipse temporal entre o momento em que o narrador entra no hotel e o levantar- se após a chegada de Cassius Clay. O tempo que o narrador passa sozinho, desde a companhia da Marilyn até a chegada do campeão de boxe, carece de importância. Por isso, não é descrita. É a mesma artimanha do conto: destacar a banalidade da vivência humana, principalmente a provocada pela solidão, através da elipse de ações do Demiурgo. Não sabemos o que Brahma fazia enquanto buscava a Luz, apenas sua busca, assim como não sabemos o que o narrador fez enquanto esperava algum companheiro mítico chegar em sua proximidade. Contudo, sabemos a história do bumbo, desde sua criação até seu roubo e é ele que dá a medida da relação entre a passagem de tempo para nós e para Brahma. O tempo humano, representado pela história do bumbo, é apenas um segundo para esses seres, enquanto suas ações divinas representam muitos minutos, horas, anos ou, como é o caso, eternidades, na nossa contagem. Na nossa vida, não conseguimos apreender essa passagem temporal, mas na ficção ela é parcialmente perceptível através da construção frasal escolhida pelo autor.

Se *PanAmérica* e “Som do Divino Maravilhoso” são tentativas de experiências sobre o tempo com foco no leitor, as produções agrippineanas igualmente exploram as distorções espaciais. Em *PanAmérica*, há uma sucessão ininterrupta de locais. Em “Som do Divino Maravilhoso”, as referências à trajetória cósmica de Brahma se intercalam com uma determinada região brasileira: a Boca do Rio, na Bahia. Nessa

região, há uma pequena sequência de lugares, dos quais destacamos o coqueiral escuro, onde ocorriam os cantos, e a casa de Joylo, onde o bumbo foi roubado. Em ambos os textos, faz-se necessário destacar que os lugares não são apresentados antes da ação ao leitor; ao contrário, eles surgem precisamente quando chega o momento de descrever as ações. Esses lugares estão, portanto, intimamente conectados a elas, de forma a terem se tornado inseparáveis. Em *PanAmérica*, é claro, centenas de locais aparecem, em uma profusão ininterrupta: hotel, mares, florestas, prédios, praias. Não há uma concatenação lógica que permita ao leitor adivinhar para onde vai o narrador ao sair de um determinado local, uma vez que seres tão grandiosos possuem, fora da tragicidade dos textos gregos antigos, uma liberdade de locomoção que não existe no sujeito ocidental morador das grandes cidades e inserido nas lutas diárias da vida.

Em "Roteiro de Viagem...", por sua vez, a repetição de lugares pelos quais o narrador caminha evidencia sua possibilidade de livre-trajetória dentro daquele microcosmo geográfico-social. Naquela comunidade, o narrador tinha a permissão de entrar nos lugares a seu bel-prazer, comunicando-se em vários idiomas com aquelas pessoas. Em consequência, podemos afirmar que o narrador se relacionava com os demais tanto em nível linguístico, como em nível *espacial*: os lugares eram públicos, isto é, pertenciam a todos os que ali se encontrassem. Não foram nomeados os "donos" nem do caminhão-ambulância, nem do bar onde cozinhava a mulher marroquina – fato que leva o leitor a conjecturar justamente que não havia ali relação de posse com os lugares, elemento tão díspar da nossa realidade capitalista. Em *PanAmérica*, o narrador também entra nos ambientes em que trafega sem pedir permissão, e a imaginada sucessão de cenas e de interrupções de *Nações Unidas* igualmente evidenciaria a entrada de personagens em ambientes onde outros personagens se encontravam sem haver a menor necessidade de se pedir licença. Nessa peça, podemos destacar os nazistas, os quais, em uma cena, tomariam posse e controle do local, de maneira a expulsar ou exterminar outros personagens, "limpando", dessa forma, o ambiente. Em *PanAmérica*, o narrador igualmente se relaciona com o lugar a sua volta de maneira a torná-lo uma extensão e uma consequência de suas vontades e desejos, como, por exemplo, a praia onde acontece sua guerra contra Di Maggio. Nela, quando os dois exércitos fazem uma pausa e o Papa desce de helicóptero para pregar a paz para os combatentes, o narrador, que havia convertido aquele ambiente em um cenário de guerra, mantém a atmosfera bélica do local e chuta o Sumo-Pontífice no estômago:

Eu e os anjos retornamos para a praia deitando na areia (...) e depois o Papa Paulo VI se aproximou do microfone cercado por um grande número de cardeais de batina vermelha. O Sumo Pontífice falou com uma voz lenta e feminina e a multidão de anjos cobriu a voz do Papa com uma ruidosa vaia (...). Eu me levantei irritado e fui até Paulo VI e dei-lhe um chute na barriga. (Paula, 2001, p. 179).

Aqui, faz-se necessária uma discussão entre termos caros a um ramo da Geografia chamado Geografia Humanística, que estuda justamente a relação entre o indivíduo e o lugar que o cerca.

ESPECIALIZANDO O LUGAR

Para o eminent geógrafo chinês Yi-Fu Tuan, há uma intrínseca relação entre “espaço” e “lugar”, de forma que essas ideias “não podem ser definidas uma sem a outra”, porque “o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar”. (Tuan, 2013, p. 14). O problema, para o geógrafo chinês, é que essa relação entre os dois termos decorre do fato de que “espaço” é muito mais abstrato do que “lugar”: “O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor”. (*Ibid.*, p. 14). Yi-Fu Tuan, então, recorre à imensidão do espaço em contrapartida aos limites do lugar: enquanto perambulava por uma praia qualquer, havia uma vastidão ameaçadora ou curiosa, porém, em dado momento, o narrador de *PanAmérica* delimita, mesmo que simbolicamente, uma região desse amplo espaço e, ali, transforma a praia em um lugar: o ambiente de guerra. O espaço litorâneo, frequentemente convertido em *lugar-praia* para descanso e lazer vira, no romance-epopeia, um *lugar* de batalha. Um é mais vasto do que o outro porque, para os indivíduos, defende o geógrafo, os “lugares são centros aos quais atribuímos valor (...)” (*Ibid.*, p. 12), ou seja, nesses recortes espaciais nós inserimos algumas sensações e experiências nossas. Por isso, Tuan relaciona o lugar a um objeto:

O lugar é um tipo de objeto. Lugares e objetos definem o espaço, dando-lhe uma *personalidade* geométrica. (...) Para o novo morador, o bairro é, a princípio, uma confusão de imagens; ‘lá fora’ é um espaço embacado. Aprender a conhecer o bairro exige a identificação de locais significantes, como esquinas e referenciais arquitetônicos, dentro do espaço do bairro. Objetos e lugares são *núcleos de valor*. Atraem ou repelem em graus variados de nuances. (*Ibid.*, p. 28; grifos meus).

Os apontamentos de Yi-Fu Tuan são esclarecedores para diversas passagens das obras de José Agrippino de Paula, especialmente no que tange à falta de nomes dos locais por onde o narrador passa. Como muitos se mostram como espaços vastos e desconhecidos em vias de se tornarem lugares através das inúmeras relações empreendidas pelos narradores e personagens agrippineanos e os demais personagens desses locais, eles são deixados sem nome. Não importa ao leitor, por exemplo, que a região onde o personagem-narrador se encontra com a comunidade marroquina cosmopolita possua o nome de Tanger. Mais do que o nome do lugar, é a *experiência* subjetiva entre o narrador e o mundo a sua volta que se destaca como o centro da narrativa, tornando-se assim qualquer que fosse a localização do cenário do conto um lugar único para *aquele* sujeito. Mudando-se o sujeito, contudo, mudam-se as sensações oriundas dessas múltiplas relações intersubjetivas.

Mesmo sabendo que parte da história de “Som do Divino Maravilhoso” ocorre em Boca do Rio, na Bahia, esse lugar não é a mesma Bahia que podemos visitar hoje em dia, pois ele é único para o personagem em questão, já que é fruto de suas relações singulares com o espaço ao seu redor. A questão que surge dessa instigante reflexão geográfica passa a ser, então, que relações existem entre o Tanger de “Roteiro de Viagem...” ou o Viaduto do Chá de *Hitler*... ou o Rio de Janeiro de *PanAmérica* e os personagens que povoam esses lugares.

Douglas Pocock, pioneiro no uso de textos literários como fonte para estudos geográficos, parte do conceito de *lugar* de Yi-Fu Tuan e da figura do romancista para estabelecer as bases conceituais com que os geógrafos, ao longo das décadas seguintes, trabalharão os textos literários. Para o pesquisador inglês, conforme exposto em seu artigo “Place and the Novelist” [O lugar e o Romancista], há uma série de questões decorrentes da relação entre um autor e um lugar, quais sejam: a relação entre o romancista e o país estrangeiro, a hierarquia de lugares e a relação simbiótica entre o homem e o lugar. Pocock elege o romance como objeto de estudo em decorrência de certas especificidades por conta de sua consolidação. O geógrafo salienta que, pelas suas regras intrínsecas, essas obras literárias passaram ao longo dos séculos “a ter tempo especificado e também, por implicação, um *local especificado*”, conforme traduzimos do original “the novel was time-specific and, thus, by implication, place-specific also” (Pocock, 1981, p. 337 *apud* Venerotti; Ottati, 2016, p. 56). A partir dessas especificidades, os escritores passaram a trabalhar com mais sensibilidade os cenários onde as histórias se desenrolavam, descrevendo-as melhor, entremeando-as nos enredos. Isso abriu as possibilidades de um geógrafo se valer de romances para analisar as interações que os personagens em específico e os indivíduos “reais” em geral travam com os lugares.

Conforme as pessoas se deslocam pelos lugares, Pocock defende que nós internamente trabalhamos em uma “hierarchy of places” [“hierarquia de lugares”] (Pocock, 1981, p. 337) construída “através da experiência da interação mútua entre o homem e o ambiente” (*Ibid.*, p. 337). Conjugando esse pensamento com o de Tuan, pode-se afirmar, então, que não apenas o espaço é transformado em lugares, como eles se relacionam entre si através da experiência do indivíduo.

Ao longo de todas as possíveis transformações do espaço em lugares, frequentemente os indivíduos refazem suas ligações com eles. Sendo assim, por causa de certas experiências, acontece de um lugar perder algumas ou todas as suas qualidades apreendidas anteriormente. Nesse processo de mudança, por exemplo, ele pode vir a perder seu nome, pelo fato de ter se tornado um diferente e novo lugar e aquele substantivo próprio não mais fazer sentido na nova rede de relações. Em um dado momento de *PanAmérica*, logo após o narrador ter assassinado, com êxito total, o Adido Militar estadunidense, que era quem estava supervisionando o

plano dos Estados Unidos de apoio às ditaduras na América do Sul, um encontro com policiais militares faz com que aquela região delimitada com a qual ele mantinha relações já habituais perca parte dessas relações, de uma forma tal que o nome dos bairros e das ruas se tornassem desnecessários. O lugar, previamente tão bem ordenado para esse personagem, vira um aglomerado de imagens e de pontos geográficos – até com um imponente ponto turístico através do qual nós, leitores, conseguimos deduzir o nome da cidade onde a ação está se desenrolando:

Eu parei na frente do bar e fiz um sinal para um táxi que passava rápido na avenida. O táxi parou bruscamente e eu corri na direção do táxi, abri a porta, e entrei sentando no fundo do banco. O chofer do táxi girou a cabeça para trás e perguntou: "Para onde?" Eu dei o nome de uma rua afastada do centro e o táxi seguiu pela avenida. Eu abandonei o táxi, e me misturei a uma pequena multidão de turistas que entrava no elevador. Eu e a pequena multidão de turistas saímos do elevador e entramos na cabeça do imenso Cristo de concreto situado no topo do morro de pedra. A maioria dos turistas trajava roupas coloridas, chapéus de palha e levava máquinas fotográficas e binóculos. (Paula, 2001, p. 126).

A companhia dos turistas não é fortuita. O narrador, após o assassinato, estava em ampla fuga, tendo passado por uma plantação de algodão e por ruas desconhecidas, valendo-se de caminhão e ônibus para esse feito. Sendo um nativo da área, motivo pelo qual havia sido escolhido para a missão, causa estranheza, contudo, que ele informe ao leitor que se deslocou para uma rua afastada do Centro da cidade, sendo que, na verdade, ele parou próximo ao Cristo Redentor. A estátua, imponente, informa ao leitor que o narrador está no Rio de Janeiro – uma cidade, para ele, naquele momento, nem um pouco maravilhosa. Justamente por isso, ele se torna um turista na sua própria cidade: tentando escapar ao reconhecimento das autoridades e invertendo o mapa rodoviário da cidade que conhecia até então. Pouco antes de pegar o táxi, ele explicita o medo que sentia: "[...] e fui em pânico". (Paula, 2001, p. 123). Além disso, a saída do Cristo é, também, traumática ao narrador, após sua decisão de ir se esconder em casa – a qual, perceberemos nas linhas abaixo, não se encontrava muito longe do Cristo (*Ibid.*, p 127). O fato de ter percorrido o caminho até sua casa a pé demonstra que sua residência se localiza a uma distância razoavelmente próxima do Cristo Redentor, o que corrobora o fato de que o evento traumático e o medo da punição desnortearam o personagem.

Yi-Fu Tuan afirma que "[e]m todos os lugares, as pessoas tendem a estruturar o espaço – geográfico e cosmológico – com elas no centro e, a partir daí, zonas concêntricas (mais ou menos bem definidas) com valores decrescentes". (Tuan, 1980, p. 30). O que se lê no trecho de *PanAmérica*, contudo, é um esfacelamento dessas zonas concêntricas que haviam sido criadas a partir do centro, que é sua casa. O taxista também não ajuda o personagem: ao perguntar a uma pessoa desconcertada geograficamente para onde vai, o "onde" se torna tão abstrato que a melhor resposta para essa pergunta não consegue ser formulada. Uma vez que a transformação do vasto espaço em lugares é constante, o deslocamento se revela central à experiência geográfica do indivíduo. Quanto a isso, Yi-Fu Tuan salienta que "Quando o transporte

é uma experiência *passiva*, a conquista do espaço pode significar a sua *diminuição*". (Tuan, 2013, p. 72; grifos meus). Quanto mais rapidamente o indivíduo se desloca, menos ele consegue trabalhar a espaciosidade no processo de tornar o espaço em lugar. Isto é, as relações não ocorrem devidamente sob rapidez.

A fuga do narrador de *PanAmérica* desde o assassinato é uma sucessão constante de espaços, portanto, e não de lugares: por isso o personagem não reconhece objetivamente sequer o destino que precisa informar ao taxista, mesmo sendo próximo a sua casa – como se as relações que sua experiência com aquela área se liquefizessem. Comparando esse trecho do romance-epopeia com o ambiente em que transcorre o conto "Roteiro de viagem...", percebe-se claramente o domínio de si e do mundo circundante que o personagem-narrador possui, mesmo sendo um estrangeiro ali. Aquela comunidade, para ele, é um lugar, ou seja, um espaço devidamente humanizado. Igualmente, em cena de *Nações Unidas* analisada no capítulo anterior, os personagens-peças de xadrez entram em um espaço e rapidamente o organizam em um lugar, ao ponto de estabelecer as mesmas relações hierárquicas aristocráticas do xadrez com a família de instrumentistas que está dormindo no canto.

No caso de *PanAmérica*, porém, o medo de ser pegado *espacializa* aquelas ruas e regiões anteriormente familiares e o personagem precisa tornar a se reconectar com elas. Tuan sintetiza a diferença entre espaço e lugar nos seguintes termos: "O espaço fechado e humanizado é lugar. Comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos". (*Ibid.*, p. 72). Sendo assim, chegar à casa é, para o personagem-narrador, finalmente chegar, após percorrer todo um espaço amedrontador, a um local que ainda funciona como um *lugar*. O deslocamento geográfico desse personagem é tamanho que ocorrem cisões ou elipses descritivas: já que é espaço, nem mesmo se perde tempo em descrevê-lo, como ocorre com boa parte do trajeto que o taxista faz para deixar o narrador próximo ao Cristo ou, saindo desse marco turístico, até sua própria casa. Descreve-se apenas se aquilo vier a se constituir em lugar(es) – como o navio do trecho da Marcha Nupcial, que possui capela e cenário de programa de auditório.

A moradia, por conseguinte, ao final do trecho, possui o papel de uma tentativa de reorganização de suas noções espaciais, reconfortando o personagem para estabelecer uma vez mais relações com o espaço circundante, recriando, nesse processo, novos lugares. Tal fato acontece pois, como defende o geógrafo chinês em outra obra, *Paisagens do Medo*, as construções humanas são lugares de calmaria contra o caos circundante: "Cada moradia é uma fortaleza construída para defender seus ocupantes humanos dos elementos; é uma lembrança constante da vulnerabilidade". (Tuan, 2005, p. 12). As paredes exteriores das casas e dos prédios são, portanto, fronteiras contra essas forças destruidoras. Se, por um lado,

paredes protegem seus moradores das intempéries da Natureza, no caso do nosso personagem, elas o protegem das forças governamentais que estão escondidas em cada esquina, em cada bueiro, podendo ressurgir a qualquer momento. Elas são um ponto de calmaria ao mesmo tempo em que dizem sub-repticiamente ao seu morador que ele é vulnerável, explicitando uma relação, então, sempre em tensão. No romance *Lugar público*, de 1965, o narrador, sem momento traumático prévio algum, igualmente se *funde* com os sons ao redor. Marcelo Viana, que analisou em sua Dissertação esse romance, afirma que a perda de sensação do próprio corpo do narrador dá-se através da fusão com os sons dos automóveis, que o atemoram:

Ao final, o narrador se imiscui no ritmo do som produzido pelos motores dos automóveis, fundindo-se a eles. Em relação à sua interioridade, poderíamos afirmar que se resume ao fato de ele se atemorizar, dito ao final da passagem, de forma seca e rápida, sem mais explicações ou delongas. (Viana, 2013, p. 179).

Mesmo em momentos não-traumatizantes, o narrador de *PanAmérica* e dos contos pós-exílio não costumam descrever aquilo que não tem relação direta com a ação de seus personagens: da mesma maneira que o hotel só importa porque o narrador está lá à espera da chegada de algum ser mítico, os galhos das árvores da floresta só “existem” a partir do momento em que se torna necessário para o narrador retirá-los da sua frente – em um processo de dessubjetivação muito próximo ao que Viana percebe na fusão do corpo do narrador com o som dos carros.

Por conta disso, pode-se afirmar que só há calmaria nas obras de José Agrippino de Paula até que ela seja interrompida... e ela frequentemente o é. Podemos, assim, dizer que entre as muitas interrupções da arte agripineana, há interrupções *espaciais*, isto é, que desmontam os lugares e suas relações com os indivíduos, *remixando*-os em espaço. Por exemplo, em *Hitler...*, o samurai vivido por Jô Soares, perambulando pela comunidade carente para onde costuma levar restos de feira para “doar” aos moradores empobrecidos, tem tanto sua paz quanto sua vida interrompidas pelos soldados nazistas que o procuram pela morte de seu líder no banheiro, enquanto Hitler tomava banho. Esse assassinato, aliás, é mais um exemplo de interrupção espacial: dentro da casa, talvez só a cama rivalize com o banheiro na hierarquia dos lugares sob o critério da sensação de segurança, de forma que ele subverte todo um conjunto de relações formadas pelos sujeitos com aquele local, *espacializando*, com isso, aquele lugar. Sendo assim, é possível afirmar que a ficção de José Agrippino de Paula *desestabiliza* os sujeitos em diversas esferas: desde o encadeamento lógico, como foi demonstrado em nossa tese de doutoramento (Ottati, 2018), até os relacionamentos intersubjetivos e incessáveis através dos quais os indivíduos (se) constroem (com) os lugares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando o geógrafo chinês Yi-Fu Tuan, salienta-se que o processo dialético espaço-lugar recém-analisado, é comum aos seres humanos, uma vez que “as vidas

humanas são um movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade". (Tuan, 2013, p. 72). Estar dentro da própria residência, portanto, não é, nem nunca foi, certeza de estar a salvo das forças exteriores. As paredes não são uma fronteira inatrapassável, embora, incessantemente, os seres humanos tornarão a construí-las nessa esperança de proteção.

O geógrafo chinês salienta que "as fronteiras estão em todos os lugares porque as ameaças estão em toda parte" (Tuan, 2005, p. 13). E essas fronteiras podem ser entendidas em vários níveis: desde a muralha de almofadas que crianças montam ao redor de sua cama para dormir à noite, até as barricadas e trincheiras de guerra. Afinal, ainda de acordo com Tuan, as forças caóticas estão presentes em todo o espaço circundante:

de modo geral, todas as fronteiras construídas pelo homem na superfície terrestre – cerca viva no jardim, muralha na cidade, ou proteção do radar – são uma tentativa de manter controladas as forças hostis. (*Ibid.*, 2013, p. 12).

Neste ponto, a situação se complexifica, pois, como já foi mencionado neste artigo, os textos de Agrippino são circundados pela existência de um Estado de exceção no Brasil e em boa parte da América Latina, a saber: as ditaduras militares. Soldados fardados tinham salvo-conduto para adentrar os *lugares* mais entendidos como seguros pelos cidadãos: suas casas, seus locais de trabalho, seus refúgios.

Lembrando ainda que uma "nação", apesar de parecer algo homogêneo, é um conjunto de lugares que possuem tamanho tão descomunal, cheios de regiões unidas em um bloco obrigatoriamente heterogêneo, resultantes de "decisões diárias" (Anderson, 2008) em nível coletivo: memória coletiva, historiografia coletiva, narrativas – folclóricas e ficcionais – coletivas. Isso complexifica ainda mais a arte dos exilados, no geral, e do José Agrippino de Paula, em particular.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, B. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 3^a. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BURKE, P. **Hibridismo cultural**. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2016.
- EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- OTTATI, R. D. G. **PanAmérica, de José Agrippino de Paula, e a Poética da Entropia**. 207f. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade

Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

PAULA, J. A. **PanAmérica**. 3^a. Ed. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.

PAULA, J. A. **Lugar Público**. São Paulo: Editora Papagaio, 2005.

PAULA, J. A. **Nações Unidas**. SBAT no.10488/Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1966.

PAULA, JOSÉ AGRIPPINO DE. [Verbete] In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/encyclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=9040>. Acessado em: 10 Jun. 2013.

TUAN, Y. F. **Topofilia**. Trad. Lívia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1980.

TUAN, Y. F. **Paisagens do medo**. Trad. Lívia de Oliveira. São Paulo: EdUNESP, 2005.

TUAN, Y. F. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Trad. Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

VENEROTTI, I.; OTTATI, R. D. G. A Morte do Autor: Reflexões acerca de "Place and the Novelist", de Douglas Pocock. **Uniletras**, Ponta Grossa, v. 35, n. 1, p. 11-22, jan/jun. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras>>. Acesso em 02 Fev. 2017.

VENEROTTI, I.; OTTATI, R. D. G. A. Autor e o Lugar em "Place and the Novelist", De Douglas Pocock. In: Júlio César Suzuki; Angelita Pereira de Lima; Eguimar Felício Chaveiro. (Org.). **Geografia, literatura e arte: epistemologia, crítica e interlocuções**. 1ed. Porto Alegre: Imprensa Livre, 2016, v. 4, p. 53-70.

VIANA, M. A. **Estilhaçamentos Espelhados**: o narrador, os espaços da narrativa e a cidade em *Lugar público*, de José Agrippino de Paula. 114f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2012. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8UXJBB/estilha_amentos_espelhados.pdf>. Acesso em: 10 Jul. 2013.



SEÇÃO 2

VIVÊNCIA LEITORAS E EM LEITURA: EXPERIÊNCIAS, OLHARES E QUESTIONAMENTOS