

O ESFACELAMENTO DO SAGRADO EM PANAMÉRICA

Rafael Ottati¹

INTRODUÇÃO

PanAmérica, obra do escritor brasileiro José Agrippino de Paula, se inicia com a descrição de uma cena inusitada: o narrador-protagonista (cujo nome nunca chegamos a conhecer), com um megafone em mãos, sobrevoa um dos vários estúdios que utiliza em Hollywood, supervisionando a produção do mar de gelatina verde que servirá como cenário para a sequência. Descobrimos, algumas linhas abaixo, que a cena em questão visa recriar – cinematograficamente – o mito bíblico do êxodo, mais especificamente a fuga dos hebreus pelo Mar Vermelho (PAULA, 2001, p. 13-27).

Ao longo do primeiro capítulo, o leitor acompanha as tomadas de decisão e as peripécias que ocorrem com o narrador, tomando conhecimento de seu grande plano: realizar o filme intitulado “A Bíblia”. Não apenas um ou outro episódio da mesma, mas sim filmá-la integralmente. Por isso, diversas passagens do livro sagrado cristão são mencionadas, como, por exemplo, “a cena em que Nabucodonosor enlouquece e come capim” (*Ibid.*, p. 17) e a “cena ‘A Fuga dos Judeus’” (*Ibid.*, p. 21), além dos personagens Moisés, Betsabá e Sara.

Trazer à realidade audiovisual do cinema um texto tradicional, cheio de simbolismos e contradições lógicas, mostra-se um feito quase sobre-humano. Hoje em dia, um estúdio cinematográfico necessitaria, para tal megaprodução, de alguns diretores e de uma boa equipe de edição para inserir elementos de computação gráfica durante a pós-produção – ou mesmo que mantivesse um único diretor, este possivelmente teria vários assistentes. Porém, o narrador criado por Agrippino de Paula ocupa a posição de honra de ser o único diretor da empreitada. Além disso, independente de todos os seus assistentes, ele gerencia absolutamente todos os pormenores das filmagens: dos helicópteros-filmadores à escolha dos astros.

Este narrador mostra-se como um personagem agressivo, verborrágico e controlador. Ele não fala com seus interlocutores: ele grita, ameaça e discute. Sua intenção é filmar com todo o realismo possível (PAULA, 2003, p. 14) um livro que se mostra antagonico e contraditório, pois ao mesmo tempo em que demonstra a ira do Criador para forçar os homens a temê-Lo, a Bíblia está repleta de mensagens de amor filial e ensinamentos morais para a melhor convivência em sociedade. Justamente por isso, a malha ficcional de *PanAmérica* mostra-se igualmente contraditória, tornando a narrativa em diversos pontos ilógica e irreal.

Não por acaso, a partir do momento em que a premissa inicial da obra é acompanhar a filmagem da Bíblia judaico-cristã, *PanAmérica* estabelece contrapontos com o texto religioso. Primeiro, por começar com o Êxodo – pode-se, inclusive, aproximar os bastidores da filmagem como sendo a Criação, ou melhor, o Gênesis da saga que irá se desdobrar posteriormente. Segundo, por citar o Papa, figura humana de maior destaque dentro da hierarquia da Igreja Católica,

¹ Mestrando em Literatura Comparada, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (UFRJ). Bolsista da CAPES.

enquanto General à frente de um exército de Anjos. Por fim, por culminar no Apocalipse: a aniquilação do planeta.

Contudo, José Agrippino de Paula distorce algumas “verdades bíblicas”, além de se valer de uma característica descritiva que realça as incongruências lógicas de sua obra. Seus personagens não estão presos ao que se convencionou chamar de unidades aristotélicas: a unidade de tempo, de espaço e de ação. Além disso, suas personagens bíblicas são mantidas rente à existência humana, o que confere a elas a mundanidade que não possuem no Texto Sagrado.

PanAmérica, assim, empreende uma vigorosa crítica a conceitos estabelecidos ao longo dos últimos séculos, especialmente a partir do Iluminismo. Dentre os quais, a posição do Sagrado na sociedade ocidental e o respeito a ele. O narrador em sua criação ficcional zomba do Sagrado, seja no desrespeito às escrituras enquanto textos reveladores da verdade divina, seja na corporificação de alguns personagens filiados a esta religião – usada aqui, possivelmente, por ter dominado o mundo por séculos, além de ter a maior quantidade de fiéis no lado ocidental do planeta.

O presente artigo visa, portanto, elencar essas críticas, demonstrando como *PanAmérica* esfacela a noção de Sagrado, sem necessariamente adentrar o terreno da maldade. Sabendo-se que a obra insere-se no gênero da Epopeia, serão analisadas as características que mostram uma certa inversão desse clássico gênero ao longo do romance, como, por exemplo, a não existência de personagens de origem divina, enquanto os personagens que realizam ações sobre-humanas são oriundos da cultura de massas – astros de cinema, esportistas etc. Além disso, a dicotomia sagrado-corporalidade será discutida posteriormente, de forma a salientar o processo de esfacelamento do Sagrado, inserindo-o no terreno do mundano.

“EPOPEIA DO IMPÉRIO AMERICANO”

O prefácio da 3ª. Edição de *PanAmérica* é assinado por Caetano Veloso e em dado momento ele remete ao estudo de Mário Schenberg para citar a expressão que cunhou para sintetizar esta obra: uma “epopéia do império americano” (PAULA, 2001, p. 06). Caetano corrobora a expressão de Schenberg, pois, para o músico, o texto consegue “evitar toda nuance psicológica na construção de personagens e aderir às imagens exteriores e aos atos diretos” (*Ibid.*, p. 06). De fato, *PanAmérica* mostra-se, frase a frase, como um bloco maciço de acontecimentos e de descrições. Porém, cabe investigar quais as reais aproximações que podem ser feitas entre o livro de Agrippino de Paula e a Épica clássica.

O crítico literário Massaud Moisés, em capítulo acerca da poesia épica, lista diversos pontos defendidos pelas artes poéticas ao longo dos séculos. Tais pontos descrevem – e, de certa maneira, até o séc. XVIII, legislavam sobre – todos os aspectos dessa poesia, da criação dos protagonistas à função memorialista (ao mesmo tempo em que é criadora de imagens belas) do *rapsodo* (termo que nomeia o poeta épico), passando pelo estilo de linguagem e pela quantidade de partes em que o texto deve estar dividido.

Deve-se ressaltar que, dentre todas as características levantadas por Massaud Moisés, por conta do recorte temático deste artigo, serão analisadas apenas aquelas que se relacionam de alguma maneira à estética da representação do sagrado. Assim, o crítico inicia com o fato de que a poesia épica seria a “narração dum fato histórico de relevância nacional e universal” e que esse fato histórico deveria ser “recuado no tempo, o suficiente para se transformar, no inconsciente coletivo, em mito ou lenda” (MOISÉS, 2000, p. 227).

Desta maneira, o poeta lírico em sua criação dialogaria com um acontecimento acreditado como real pelo corpo coletivo e social, porém sem ater-se somente aos fatos historicamente comprovados. Conforme uma famosa citação de Aristóteles (1990, p. 115), extraída do livro IX da sua obra *Poética*, a poesia é maior do que a história, porque ela não se prende ao que de fato aconteceu, podendo abarcar aquilo que pode vir a acontecer assim como aquilo que poderia ter acontecido.

O narrador de *PanAmérica* abusa dos tempos pretéritos, principalmente do pretérito perfeito e do imperfeito, conforme o início da obra exemplifica:

Eu sobrevoava com o meu helicóptero os caminhões despejando areia no limite do imenso mar de gelatina verde. Sobrevoei a praia que estava sendo construída e o helicóptero passou sobre o caminhão de gasolina onde um negro experimentava o lança-chamas. Eu falei com o piloto do meu helicóptero apontando o caminho de gasolina, e o helicóptero fez uma manobra sobre o caminhão-tanque e pousou alguns metros adiante. (PAULA, 2000, p. 13)

Em uma narrativa de cunho historiográfico abundam frases com verbos conjugados no pretérito perfeito, uma vez que ele delimita a ação temporalmente: ela aconteceu, ou seja, teve seu início e o seu fim em algum momento antes do momento da enunciação. O texto religioso, por outro lado, conforme Paulo Leminski (2003, p. 18-19) explica, extrapola esse maniqueísmo temporal por conta de uma especificidade do idioma hebraico, qual seja: o fato de que nele não há *tempos* verbais, mas, sim, *modos*. “Idioma flexional, como o grego e o latim, o hebraico tem uma forma de verbo que pode significar, *ao mesmo tempo*, prestígio e futuro”, de forma que os profetas “(...) se expressavam numa língua onde você não sabe se se está falando de feitos passados ou *eventos por ocorrer*”.

Tal especificidade veio a calhar ao discurso religioso, uma vez que suas parábolas e acontecimentos estão imbuídos de caráter moralizante, objetivando-se a doutrinação dos seus seguidores. Quanto à grande épica, porém, esta imbuía-se do elemento mítico popular, de forma a narrar o maravilhoso como tendo de fato acontecido. Massaud Moisés (2000, p. 228) aponta que

o ‘maravilhoso’ (influência orientado e pré-determinadora de forças sobrenaturais no plano da ação do poema) deveria estar presente, sob a forma pagã, no caso dos gregos e latinos, e sob a forma cristã, no caso dos modernos.

Sendo assim, o crítico afirma que ao poeta “cabia-lhe tão-só a empresa gigantesca de assimilar, coordenar, coser (...) as várias frações do mito em circulação no povo entre o qual vivia” (*Idem*, p.227). O narrador de *PanAmérica*, ao longo de toda a obra, demonstra viver entre aqueles que descreve, participando ativamente de acontecimentos históricos do continente americano assim como fazendo alusões a figuras conhecidas da época, como nesta conversa travada com o ator hollywoodiano Burt Lancaster, sobre um famoso cantor:

Trinta minutos depois, eu estava em Hollywood e entrava no estúdio F. Burt Lancaster estava sentado na mesma cadeira em que ele estivera sentado três meses antes. Eu conversei com Burt, e Burt perguntou por Sinatra, e eu respondi que Frank Sinatra estava bebendo muito, e quando não bebia passava os sábados e domingos dormindo. (PAULA, 2001, p. 33.)

A estética épica, por tender a feitos grandiosos, demanda por personagens valorosos, que sejam, de acordo com Massaud Moisés (2000, p. 227-8) “antigos”, “duma psicologia geralmente elementar”, “sobre-humanos” e “menos indivíduos que tipos”. Por conta do aspecto maravilhoso dessa poética, tais personagens muitas vezes são crias (bastardas ou não) de deuses

ou, mesmo, abençoados pelos deuses, como o navegante português Vasco da Gama n' *Os Lusíadas*, de Camões, por exemplo.

Em *PanAmérica*, no entanto, os deuses não são citados, com a exceção do Deus judaico-cristão. Mesmo assim, seu nome aparece apenas no primeiro capítulo da obra e em dois momentos. Primeiro, sob a alcunha de “Senhor”, grafado, respeitosamente, com letra maiúscula, enquanto o narrador dialoga – aos gritos, deve-se ressaltar, fato este que indica uma postura hierárquica e agressiva desse personagem (o qual, neste primeiro momento do livro, é um cineasta) para com seus interlocutores, figuras históricas e famosas da época em que o livro foi escrito – com Burt Lancaster, assim como quando o narrador faz menção ao personagem que esse ator representará no drama cinematográfico: o de Anjo do Senhor, como, por exemplo, nos trechos abaixo:

Eu gritei com Burt dizendo que eu pretendia colocar o seu dublê na cena de fuga dos judeus, mas que ele é que havia insistido para ser ele mesmo o Anjo do Senhor (PAULA, 2001, p. 14).

(...) o vôo no triângulo de anjos deveria se deter um pouco no vértice superior para a câmara cinematográfica focalizar precisamente Burt Lancaster como o Anjo do Senhor (*Ibid.*, p. 21-2).

Pode-se perceber através de ambos os trechos que a utilização do termo “Senhor” serve exclusivamente como alcunha, de forma a isentar o nome da personagem bíblica de qualquer ação que essa personagem poderia fazer na história narrada. Agrippino esquiva-se da invocação característica da poesia épica às Musas (feita pelo *rapsodo*) ou aos deuses (feita pelos personagens), tratando Deus como outro personagem qualquer, proveniente de um mito que está, coincidentemente, adaptando ao cinema.

Segundo, o nome “Deus” aparece exatamente desta forma em dois momentos do primeiro capítulo: quando o narrador percorre o estúdio F, onde Cary Grant prepara-se para viver Moisés, e quando percorre o estúdio H, em que Yul Brynner prepara-se para interpretar Deus, conforme os trechos abaixo demonstram:

Cary Grant repetiu o gesto de elevar o cajado e eu disse que estava bom e perguntei se ele já havia decorado o diálogo que ele teria com Deus. Os assistentes responderam que Yul Brynner e Cary Grant já tinham ensaiado os diálogos entre Deus e Moisés. (*Ibid.*, p. 15)

Yul Brynner estava sobre um estrado envolto por uma nuvem branca. (...) Eu gritei para o assistente dizendo que estava tudo ótimo, que ele poderia filmar a cena de Deus sobre as nuvens, e abandonei o estúdio dizendo que iria começar a filmar as cenas de massa. (*Ibid.*, p. 16)

Deve-se destacar a escolha do ator Yul Brynner para viver Deus na sua versão cinematográfica, uma vez que dos atores citados até então, este foi o único que de fato interpretou um papel em uma adaptação hollywoodiana de um trecho bíblico. Em 1956 onze anos antes da publicação do livro de Agrippino, portanto, Brynner, no filme “Os Dez Mandamentos”, dava vida ao faraó Ramsés II, o monarca no poder quando Moisés lidera os judeus rumo à liberdade de sua vida escrava. Já em 1959, no filme “Salomão e a Rainha de Sabá”, Brynner interpretou Salomão, o icônico patriarca bíblico, conhecido pela seu senso de justiça².

Esse segundo trecho revela-se crucial, uma vez que o único momento do livro em que a figura de Deus apareceria – mesmo que sendo um papel interpretado por uma pessoa – foi ignorado

² Cf. The Internet Movie Database (IMDB). Yul Brynner (1920-1985): bio and filmography. Disponível em < <http://www.imdb.com/name/nm0000989/>>. Acesso em: 01 de ago. de 2012.

pelo narrador, que preferiu filmar outra cena. Esse ato simboliza uma rejeição do sacro, uma inversão da importância do mesmo. O narrador dá a impressão, ao longo do capítulo, de deixar poucas cenas nas mãos de seus assistentes, sendo exageradamente controlador quanto a sua megaprodução. Sendo assim, causa estranheza que justo uma cena com Deus pode ser colocada em segundo plano por esse personagem diretor.

A partir dessa atitude de desimportância, Deus não mais aparece em *PanAmérica*, sendo, assim, relegado ao ostracismo em que se encontram os demais seres mitológicos divinos, costumeiramente figurantes dos relatos épicos. Na obra de Agrippino, no entanto, existem personagens capazes de feitos sobre-humanos, em conformidade com Massaud Moisés. Porém, esses personagens não descendem de seres superiores.

Enquanto no Épico personagens como Aquiles, descendente direto de uma deusa, e os deuses greco-romanos firmam-se como cruciais à trama, em *PanAmérica* o foco é o continente como um todo. Não mais a *hybris* de Aquiles durante o cerco a Troia, mas a ocupação norte-americana de territórios sul-americanos, a rebeldia anti-ditadura da década de 1960, as conspirações insurrecionais, a subjugação dos ídolos hollywoodianos e a subjugação sexual de Marilyn Monroe, *sex symbol* icônica dessa mesma década.

Assim, percebe-se que Agrippino vale-se de personagens próximos a ele, distanciando-se do ponto central das narrativas épicas, em que a “ação deveria começar próxima do fim e depois remontar aos episódios anteriores pelo processo do associacionismo e da retrospectivo” (MOISÉS, 2000, P. 228). Seu romance foi publicado em 1967, no reboio da década de movimentos anti-belicistas e de liberalismo sexual. Seus personagens não obedecem às unidades organizacionais da poética clássica, que foram primeiramente descritas por Aristóteles, a saber: unidades de tempo, de espaço e de ação. Pelo fato de sua escrita ser ininterrupta, sem marcações de parágrafos, sequer travessões ou mudanças de linhas, em pouco tempo o personagem narrador atravessa diferentes lugares, testemunhando os ídolos culturais de então em situações inesperadas ou, mesmo, ilógicas. Por exemplo, o narrador desloca-se de um lugar a outro quase sem marcações de mudança espacial:

(...) e olhei Marilyn Monroe (...). O golfinho [que o narrador “pilotava”] diminuiu a velocidade e eu saltei para a margem e subi na ponte. Marilyn estava sendo filmada (...) e segurava com a mão esquerda as rédeas douradas presas ao golfinho que puxava o seu barquinho, semelhante a uma biga grega. Quando eu entrei no 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: ‘Hey!...’ e o enorme negro, Cassius Clay, campeão mundial de boxe mostrou os dentes num enorme sorriso, abrindo os braços. (PAULA, 2003, p. 49-50)

A situação do narrador de entrar no hotel e logo depois já aparecer sentado configura-se como uma das ocorrências ilógicas do texto de Agrippino. No primeiro capítulo, enquanto descreve a filmagem da “Fuga dos Judeus”, o narrador comete outro “erro” lógico, pois diz diferentes números de figurantes e *props*: ora são 700 bigas (*Ibid.*, p. 24), ora são 20.000 (*Ibid.*, p. 27); ora são 600.000 soldados (*Ibid.*, p. 27) no exército egípcio, ora são 700.000 (*Ibid.*, p. 27 e p. 28). Inclusive, há personagens que aparecem em um dado momento e ressurgem como que pela primeira vez em outro, como evidenciam, por exemplo, os trechos abaixo:

O caminhão passou ao lado da biga de John Wayne, que trotava pelas ruas. John Wayne estava de couraça e vestido de faraó. (*Ibid.*, p. 16)

O produtor se afastou de cabeça baixa e eu perguntei para ele gritando de longe: 'E John Wayne?' O produtor virou a cabeça e fez um gesto com as mãos procurando demonstrar que não sabia se ele já havia chegado. (*Ibid.*, p. 17)

John Wayne buzina à frente do jipe com sua Ferrari e acenava com a mão para mim. Eu saltei do jipe (...) (*Ibid.*, p. 18)

Além disso, como que surgido do pó subitamente, o hotel é um lugar inesperado pelo leitor, já que não fazia parte de paisagem alguma descrita anteriormente, assim como o uso de golfinhos mais se assemelhava a uma corrida de brincadeira entre o narrador e a atriz estadunidense do que a um meio de transporte. Os cenários da obra, deve-se ressaltar, são descritos somente quando o narrador os fita ou passa por eles, inexistindo enquanto pano de fundo ou enquanto carga simbólico-emotiva para o leitor, como os diversos cenários da prosa romântica que refletiam o sentimento das personagens. Essa inexistência de planos secundários ou panos de fundo assemelha-se a uma parte da análise crítica que o formalista russo Erich Auerbach (1976, p. 03) tece ao Homero da *Odisséia*: "Só que Homero (...) não reconhece segundos planos. O que ele nos narra é sempre somente presente, e preenche completamente a cena e a consciência do leitor".

Em *PanAmérica*, tudo surge da visão do narrador, assemelhando-se de certa forma à narratividade épica: o *rapsodo* ou *aedo* tinha o controle das descrições, era a *sua* forma de ver a cena que se tornava em fato cantado na obra. Assim, entende-se que o personagem-narrador não mais veja deuses, que já não estão mais presentes religiosamente no imaginário coletivo de então, conferindo aos personagens oriundos da Indústria Cultural da época atributos e feitos sobre-humanos. Cassius Clay, o campeão de boxe, por exemplo, consegue realizar naturalmente saltos de 5m de altura (*Ibid.*, p. 46), Marilyn Monroe vale-se de hiperfertilização para expelir pela sua vagina fetos monstruosos contra o narrador (*Ibid.*, p. 217) e Joe Di Maggio, jogador de beisebol, possui força e velocidade suficientes para, entre outros feitos, exterminar "todos os espectadores, juizes, fotógrafos, repórteres, cinegrafistas, vendedores de coca-cola" e "destruir o estádio a pontapés" (*Ibid.*, p. 86-7).

Cassius Clay, Marilyn Monroe, Harpo Marx, Marilyn Monroe, entre outros, são pessoas reais que viviam por conta de imagens de si produzidas por ou modificadas pelo público espectador. Por isso, ocupam posição de destaque na obra: são envolvidos pelo maravilhoso, tornando-se míticos e destronando os personagens divinos. Pela forte presença no cotidiano das pessoas na época, principalmente pela fetichização da sua imagem pública, tais pessoas acabam tornando-se fontes de idolatria. Seus feitos sobre-humanos em *PanAmérica*, cabe ressaltar, são justamente potencializações dos dotes que os deixaram famosos: Cassius Clay tornou-se ícone do boxe pelos seus socos avassaladores (vencendo, na década de 70, outros grandes nomes como Joe Frazier e George Foreman) e pela sua agilidade dentro do ringue; assim como Marilyn tornou-se símbolo sexual através dos papéis de loiras – algumas mais bonitas do que inteligentes – de dotes apaixonantes que interpretou. Esta idolatria acontece por conta do caráter de imbricação entre a indústria cultural e seu público-alvo. Conforme Marx (*apud* MORIN, 1997, p. 45), em certo sentido, "a produção cria o consumidor... A produção produz não só um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto". Em outras palavras, ao mesmo tempo em que cria um público, ela se subjeta às leis do mercado, leis essas estabelecidas pelo próprio público.

Embora o cunho deste artigo não seja exatamente a crítica político-econômico-social da cultura de massas, é importante mencioná-la para, a partir dela, demonstrar que esse mesmo público, que tem papel duplamente ativo e receptivo quanto aos produtos culturais, percebe-se naquilo que vê nos cinemas e teatros. Seus heróis são, também, espelhos. A utopia apregoada pela

indústria cultural, ainda de acordo com Morin (*Id.*, p. 75), mostra-se como uma “utopia concreta”, isto é, a *vida* dos atores fora dos modernos templos sagrados importa de maneira igual aos papéis que interpretam dentro desses templos. Esses heróis “vivem de amores, de festivais, de viagens. Sua existência está livre da necessidade.” Daí, o caráter utópico de sua existência: a vontade que o público tem de viver esse tipo de vida, sem os grilhões que os prendem ao trabalho (e, por conseguinte, ao ciclo: desgaste físico – dinheiro – pouco tempo para gastá-lo) do mundo cotidiano. Por causa disso, essas personalidades culturais “desabrocha[m] sobre a dupla face do sonho e do imaginário. Até mesmo seu trabalho é uma espécie de grande divertimento, votado à glorificação de sua própria imagem, ao vulto de seu próprio ‘double’”.

De acordo com Henri Bonnet, o “épico exprime (...) geralmente as ações às quais atribuímos o caráter de grandeza”³: Aquiles vingando Pátroclo; Dante presenciando as terríveis torturas *post-mortem* no Inferno; ou Vasco da Gama adentrando territórios hostis em nome da pátria mãe. Em *PanAmérica*, por outro lado, os feitos são grandiosos, mas ocorrem sem motivo aparente ou por motivos puramente egoístas. Pertencem, portanto, à esfera do humano: os personagens estão subjugados pela sua vaidade.

Assim, a vida dos artistas fora dos estúdios, vida glamourizada pela massa, é central à narrativa de Agrippino. O narrador passeia por diversos locais, testemunhando os feitos ordinários e extraordinários dessas figuras. Outro aspecto central a *PanAmérica* é a escolha dos personagens: Marilyn não apenas participa do livro por conta de sua sexualidade. Ela foi escolhida para “viver Sara e Betsabá”, o que causa espanto no produtor da megaprodução: “O produtor ficou irritado e disse que eu desconhecia as Sagradas Escrituras e que como eu poderia usar uma jovem para fazer o papel de Sara, mulher de Abraão” (PAULA, 2001, p. 17). Yul Brynner, conforme mencionado anteriormente, já possuía experiência na interpretação de personagens bíblico-históricos, assim como Cary Grant já havia interpretado um anjo antes do lançamento do livro. Além disso, o nome artístico adotado por Norma Jeane Mortenson deriva de um nome bíblico: Marylin vem de Marília, que vem de Maria. A vinculação de Marilyn Monroe à Maria, mãe de Deus, é crucial para entender certas passagens, como a “luta” entre ela e o narrador, logo após terem feito sexo. Aliás, o sexo também é tema central, discutido posteriormente neste artigo, já que é fruto dos instintos humanos, atrelado a questões do corpo, enquanto oposto à sacralidade.

O primeiro episódio relatado na obra, a filmagem da fuga dos judeus, é parte da megaprodução tentada pelo narrador, cujo ego o possibilita acreditar ser possível filmar a Bíblia em sua totalidade. Equiparando-o ao Gênesis, é o momento de criação da premissa inicial de *PanAmérica*: ele decide quem, onde, como e quando. Se, no princípio, Deus disse para haver luz e a luz se fez, no livro de Agrippino de Paula, o narrador, enquanto diretor de cinema, igualmente possui o poder para ordenar que a luz se faça. Poucos são os momentos posteriores em que esse personagem explicitamente mostra-se diretor de cinema, por isso a escolha desse seu papel para ocupar o início da obra é bastante importante.

Se o início dessa epopeia do império americano equivale simbolicamente ao Gênesis bíblico, Agrippino de Paula ironiza alguns dos elementos-chave das Escrituras Sagradas. Primeiro, Deus mostra-se como um ser temível, como aquele que pune pelos erros de suas criações. O narrador de *PanAmérica* igualmente impõe sua vontade através de ameaças e punições, evidenciando sua característica dominadora e controladora. Por mais absurdas que sejam suas vontades, como

³ BONNET, Henri. *Apud* MOISÉS, *Op. Cit.*, p. 239.

prender um ator com asas gigantescas a um helicóptero com fios de nylon (*Ibid.*, p. 14), tudo é feito para se chegar ao objeto final do *seu* desejo. Ele não aceita opiniões de ninguém que seja e age impensadamente, invertendo a figura de Deus, que, acredita-se através de séculos de escolástica, possui um plano para cada uma de suas criações. Existe um motivo maior por trás do Deus cristão que falta ao narrador de *PanAmérica*, que apenas assemelha-se, neste ponto, ao Altíssimo sob uma leitura superficial das Escrituras.

Além disso, acontecimentos terríveis, ocasionando fatalidades, ocorrem nos dois textos: ambos por causa da figura central. Na Bíblia, por punição por parte de Deus; na obra ficcional, por erro humano na operação dos helicópteros que suspendiam os anjos. Por fim, embora morram humanos nas duas obras, na epopeia de Agrippino de Paula, essas pessoas estavam interpretando papéis de anjos: o que confere através da simbologia uma dramaticidade maior ao acontecido. Afinal, anjos, seres que serão discutidos melhor adiante, são servos do Senhor, agindo sob suas ordens e protegidos por aquele que é onipotente e onisciente. O narrador de *PanAmérica*, embora Criador no âmbito ficcional e personagem-central na sua própria obra, não possui os mesmos atributos: é um deus semi-poderoso, que desfruta de uma divindade capenga. Movido pelos próprios desígnios, conforme estabelecido anteriormente, ele falha com seus subalternos, mas não se importa com isso, pois, em conversa segundos após o ocorrido, diz ao produtor que tudo correu perfeitamente bem durante as filmagens (*Ibid.*, p. 30).

Enquanto texto épico, *PanAmérica* guarda determinadas diferenças em relação ao gênero literário clássico. Dentre estas, destacaram-se aquelas que circundam o tema da religiosidade: a linguagem pretérita de *PanAmérica*, evidenciando o teor factual da obra, em contrapartida à linguagem profética e moralizante dos textos Sagrados; os seres míticos valorosos da Épica sendo invertida para o retrato de seres míticos provenientes da cultura iconoclasta popular; a ironia com o capítulo do Gênesis da Bíblia; e, por fim, o desprezo pela figura de Deus, relegada ao ostracismo em um dos muitos estúdios cinematográficos que o narrador coordena, além de ser ironizada na figura do próprio narrador, enquanto criador, ao longo do primeiro capítulo da obra.

SAGRADO VERSUS CORPORALIDADE

Seres oriundos da mitologia judaico-cristã, os anjos são figuras populares na cultura ocidental como um todo. Há, por exemplo, figuras angelicais estampando cadernos, agendas ou, mais propriamente, impressos de cunho religioso. Além disso, há uma difundida hierarquia de classes, com títulos como “querubins” e “arcanjos”, assim como características mais ou menos detalhadas informando as pessoas sobre seus “anjos da guarda” – inclusive com orações a serem entoadas para pedir ajuda e para agradecer.

Embora tais exemplos demonstrem que a função do Anjo passou a ser a de guardião e de conselheiro, a longa tradição de estudos religiosos judaico-cristãos menciona os Anjos como primordialmente mensageiros de Deus e, em segundo lugar, como guerreiros/soldados de Deus. Ao longo da Bíblia, tanto no Velho quanto no Novo Testamento, os Anjos aparecem aos humanos portando mensagens ou anunciando desastres – ou, mesmo, iniciando-os. Alguns dos momentos mais célebres dessas aparições foram exaltados por artistas hoje canônicos, como no quadro *Anunciação*, do pintor renascentista Rafaello, em que Gabriel é enviado por Deus a Nazaré para anunciar a Maria que ela geraria o filho do Altíssimo (BÍBLIA, Lucas 1: 26-38).



Figura 1 *Annunciazione*, pintura de Raffaello, 1502-3⁴

Nesse quadro, Gabriel veste sandálias rasteiras e uma túnica avermelhada, mas o que chama a atenção é que tanto as vestes, que têm muito mais tecido do que o necessário para cobrir seu esbelto corpo, quanto sua pose – dedo em riste, no meio do movimento de andar, tronco inclinado à frente – e suas feições colocam em dúvida seu gênero sexual. Afinal, costuma-se evitar a discussão acerca do “sexo dos Anjos”. Sendo servo de Deus, Gabriel possui nome masculino, enquanto suas feições beiram o feminino. Ademais, seu corpo não aparece sob a túnica, pois a sacralidade posiciona-se acima de tal questão mundana.

Não apenas Gabriel e os Anjos: personagens bíblicos, ao serem representados artisticamente, costumam ter seus atributos físicos escondidos ou minimizados ao máximo. Afinal, uma representação sacra não deve evocar no espectador respostas libidinosas. A excitação sexual precisa manter-se fora da Igreja. Não à toa que o padre e outros que trabalham nas Igrejas – e nos Templos – cristãs “escondem” seu corpo sob as vestes. Mesmo as vozes, nos corais, tendem aos *falsetes*, notas muito agudas em que homens parecem ter voz de mulher e mulheres, voz de crianças. No quadro supracitado, Raffaello retrata Maria “respeitosamente”: vestes tradicionalmente longas, em tons pastéis, sentada. Percebe-se que é uma mulher: ela possui um discreto busto e seu rosto tem feições delicadas, se comparadas às feições mais fortes com que o pintor representa Deus no céu, em segundo plano. Este, aliás, é mais robusto que os outros dois personagens, pois suas vestes não são tão largas quanto as dois demais. Além disso, possui barba e cabelos brancos: indicação de masculinidade que faltam ao Anjo.

Pode-se afirmar, assim, que o corpo não existe no reino da sacralidade. Pode-se diferenciar os homens das mulheres, porém não se pode exaltar os traços corporais, uma vez que esses enquadram-se no reino do sexual e, por conseguinte, no reino do profano. O filósofo italiano Giorgio Agamben (2010, p. 44-45), em um artigo acerca de um mecanismo recente, afirma que segundo o direito romano diferenciava-se o sagrado e o profano da seguinte forma: um pertencia à esfera superior (a Deus ou aos deuses), enquanto que o outro, à esfera inferior (a deuses mundanos ou aos homens). “Profanizar”, portanto, seria o ato de retirar algo sagrado da sua esfera e colocá-lo na esfera dos homens. Exemplificando, tem-se o mito de Prometeus, aquele que “profanizou” o fogo ao retirá-lo do convívio dos deuses e trazê-lo ao convívio dos homens – por esse ato de profanação acabou por ser punido eternamente.

⁴ Disponível em <<http://virtualmuseo.com/2010/01/annunciazione/>>. Acesso em 25 junho 2012.

Há diversas maneiras em que alguém pode trazer o sacro para a mundanidade. Uma delas é agregando ao objeto características que não pertencem à esfera superior, como os xingamentos o fazem. O sagrado, na visão judaico-cristã, tende a ignorar ações ou pensamentos que não são provenientes do “bem” ou do “superior”. Um santo, após a conversão, mostra-se incapaz de feitos mundanos, como o sexo ou o roubo. Antagonicamente, a “aura sacra” preenche o objeto ou ser de uma forma tal que ele mostra-se incapaz de realizar aquilo que todos os outros homens fazem – posto que os outros não são santos e por isso pecam constantemente. Exemplificando, Paulo Leminski (2003, p. 18) assim define os *navi*, profetas da religião judaica:

Era uma espécie de “louco de Deus”, desfrutando das imunidades das crianças, dos muito velhos ou dos bobos da corte. E seus riscos. Muito semita, a categoria *navi* tem sua correspondência entre os árabes, nos conceitos islâmicos *iman* e *mahdi*.

Imani, *mahdi*, são indivíduos, possuídos por Alá, que Alá envia, periodicamente, entre os homens, para purificar a fé. Para restaurar uma pureza das origens. (...)
Artistas menos afeitos a questões religiosas acabam agregando a figuras santas ações e características sexuais, profanizando-as, portanto. Aprofundando um pouco mais esta questão, mostra-se interessante que a separação espacial seja marcada simbolicamente. Melhor dizendo, a esfera dos deuses é “superior” e, por isso, altos pensamentos pertencem a ela: desde as ideias platônicas até o desejar o bem cristão. Deus, por exemplo, está graficamente marcado acima dos outros personagens no quadro renascentista citado. Por conta disso, aquilo que não é considerado superior, como o escárnio, a vingança, a raiva, os ciúmes e inúmeros outros exemplos são tachados de inferiores ou profanos. Dentro de tais características mundanas está a condição corporal humana.

Sendo o homem um animal, ele possui características em comum com outros animais: responde a instintos e faz excrementos, por exemplo. Seu *corpo* é presente: através deste, sente e compreende o mundo à sua volta, além de possibilitá-lo desenvolver instrumentos – que funcionam como extensão do seu corpo. Por outro lado, esquece-se daquilo que é “feito”, mas pertencente à questão corporal do homem: suas necessidades fisiológicas. O homem é um ser escatológico, porém esse lado é desconsiderado pelo pensamento “superior” – como a filosofia e a religião. Logo, exaltar esse lado humano insere-se na esfera do profano: inicialmente fruto de sátiras e pilhérias (como na prosa de Rabelais ou na poesia de Gregório de Matos, entre diversos outros), o profano foi ganhando terreno nas execuções artísticas. Em *PanAmérica*, este assunto recebe status crucial, sendo debatido e aprofundado.

Uma vez que pertence ao gênero da epopeia, aristotelicamente ligado aos “seres superiores”, o livro de Agrippino de Paula *deveria* tratar de personagens (semi-)divinos e/ou mitológicos. Embora faça alusões à mitologia judaico-cristã, importantíssima e entrelaçada à cultura e à história europeia pelo menos nos últimos mil e quinhentos anos, o livro apresenta visões deturpadas do sagrado, conforme apontado na seção anterior do presente artigo.

Em dado momento, surge nas páginas um exército de Anjos, liderados pelo narrador:

O grande exército de anjos escapava das nuvens, primeiro o anjo armado de lança-chamas, e logo atrás batendo as suas asas brancas quinze anjos transportando bandeiras e estandartes. Eu realizei uma curva no espaço e (...) vi o exército completo, e os anjos armados de metralhadoras, bazucas, facas, lanças, espadas, grandas, foices, ganchos, e os anjos soltaram um berro de guerra. (PAULA, 2003, p. 175)

Conforme a tradição escolástica, tais seres divinos são guerreiros e passam a guerrear nas linhas seguintes, inicialmente contra jatos, depois contra o exército de arraias de Joe Di Maggio, ícone do esporte e antagonista do narrador em determinadas passagens. A certa altura da guerra, uma

trégua é conseguida. Já que o terreno de batalha encontra-se próximo a uma praia, os anjos – aqui e no restante do texto grafados com “a” minúsculo – cedem à vontade mundana de “ir à praia”. Em outras palavras, banham-se no mar e ao sol:

Um grande número de anjos lançou fora as suas armas e couraças e mergulhou na água do mar misturado às arraias, que submergiam e saltavam acima da água. Alguns anjos tomavam banho de sol nus de nádegas para cima, outros passeavam (...), outros fumavam charutos e bebiam uísque, e um grande número nadava no mar azul e sacudia as suas asas espirrando água. (*Ibid.*, p. 178)

Tal acontecimento já chamaria atenção por si só: não há muitas menções a brincadeiras na Bíblia quando personagens sacros estão envolvidos. Menos ainda libidinagem. Entretanto, em *PanAmérica*, os anjos despem-se e não apenas banham-se na água, como ainda por cima expõem sua nudez e cedem a vícios. Esse episódio relaciona-se com o longo debate do sexo dos anjos no ponto mais profano possível: conferindo a esses seres divinos algo que neles não foi criado – se tivermos os textos bíblicos como parâmetro. Eles possuem vontades carnis de sexo, diversão, prazer; possuem vaidade; possuem, enfim, *vontade própria*.

A vontade própria configura-se também como característica muitas vezes fora da personagem sacra: esta responde aos desígnios de Deus e, não, aos dela própria. Os anjos, por exemplo, não possuem livre arbítrio, enquanto os humanos o possuem. Os anjos são desde o início personagens presentes na esfera superior, fora de visão, intangíveis, assim como o Criador. Quando um homem se santifica, por assim dizer, ele responde ao chamado divino e sua vida passa a ser guiada por este objetivo, relegando conforme Leminski claramente explicitou sua vontade a último plano.

Na epopeia brasileira, contudo, os anjos são “profanizados” pelo narrador, que está assistindo ao episódio. Na Bíblia, os anjos só tornam-se tangíveis, deixando seu corpo aparecer aos olhos humanos, em situações extremas: para trazer mensagens do Altíssimo. Seja tanto para avisar quanto para condenar ou punir, somente em casos extremos os Anjos surgem. Aqui, no entanto, eles surgem por conta de uma guerra, mas eles mantêm-se sob a visão do narrador, personagem humano, enquanto dedicam-se à sua luxúria. Cabe ressaltar que o elemento masculino é sempre perseguido e defendido pelo tradicionalismo bíblico, o qual é falocrático e patriarcal. “Daí, os rigores da lei mosaica contra o homossexualismo e a sodomia”, já que são “instâncias de aguda feminilização do homem”. Aqueles que caem nesse crime, então, são “punidos com a morte” (LEMINSKI, 2003, p. 74-5).

Há, além disso, outro importante traço sacro sendo esfacelado neste texto. De acordo com a Bíblia (BÍBLIA, Lucas 3: 16-21), João, o Batista, batizou Jesus (dentre muitos outros) com água. Leminski (2003, p. 25-6) faz o seguinte comentário acerca deste fato:

“(...) Jesus o procurou para se submeter a um ritual seu, o batismo. A palavra é grega, e significa apenas ‘banho’.

Seu caráter simbólico é o mais óbvio possível, a tradução material de uma atitude espiritual. O batismo de João estava articulado com a confissão dos pecados, com a categoria ascética da penitência.

A água lava o corpo, a boa vontade lava a alma.

O ritual da ‘lavagem espiritual’, em riachos, rios e mares, é universal, como o caráter sacro das águas vivas”

Em *PanAmérica*, os anjos banham-se na água, também. Enquanto no texto bíblico o banho é a materialização de uma atitude espiritual, aqui o banho é literalmente a materialização **do**

espiritual. Se, anteriormente, os anjos apenas respondiam às ordens do seu general, então pode-se afirmar que é no banho que esses seres tradicionalmente etéreos perdem sua sacralidade, cedendo aos desejos corporais e às vontades mundanas. Despidos de suas vestes assim como de seus traços espirituais, resumem-se simbolicamente a seus corpos, instância última de sua existência. As “águas vivas”, neste romance, são o oceano. Se na Bíblia lê-se o termo “águas vivas” como símbolo do movimento incessante da água em riachos e mares, na epopeia brasileira esse mesmo termo indica literalmente aquilo que se esconde sob as águas, pois do oceano saíram as arraias gigantes em direção aos seres luxuriosos para dilacerá-los.

Não há clamores a Deus nem pedidos de perdão ou de auxílio: em *PanAmérica* os anjos não são os seres mitológicos com os quais se está acostumado. Pelo contrário, longe de serem emissários do Senhor, aparecem como soldados de um homem: o narrador. Mesmo quando aparece o Papa Paulo VI – figura central do culto Católico – este encontra-se destituído da sua superioridade eclesiástica para com os Anjos:

(...) os anjos já armados de foice e metralhadoras viram descer [dos helicópteros] o Papa Paulo VI cercado de cardeais, o negro reverendo Luther King, um grande número de bonzos budistas envoltos em suas túnicas amarelas, uma banda de música do Exército da Salvação e um grande número de pacifistas com cartazes onde estava escrito: “Paz”, “Somos contra a guerra”. (*Ibid.*, p. 179)

A manifestação anti-belicista representa a mensagem central do discurso religioso, de uma forma geral: o amor ao próximo, o não fazer ao outro aquilo que não gostaria que fizessem contigo, etc. Os anjos, figuras oriundas do imaginário religioso, então, deveriam presenciar e ecoar tal discurso. O que acontece, porém, é o oposto:

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. (*Ibid.*, p. 179)

Não apenas a marcha que defende ideais pertencentes à moralidade religiosa é tachada de ruidosa, como os anjos vaiaem o discurso de quem ocupa a mais alta posição na hierarquia da Igreja. A importância simbólica do Papa é esfacelada perante um homem com poder de criação ficcional. O narrador o chuta, sacramentando a falta de respeito que possui pela Ordem. Ideias pseudo-universalizantes encontram-se distantes dos objetivos desse personagem, que atém-se ao que é mais próximo a ele: a existência mundana.

Agrippino de Paula não se vale de termos como sagrado e profano, pois o romance é justamente sobre o homem. Por isso, suas corporalidade e mundanidade são exaltadas como foco central do romance. É por ter um corpo material que os anjos entregam-se ao vício e à libidinagem. Pelo mesmo motivo, eles são mortos: esfaçalhados por jatos supersônicos e por arraias gigantes. O Papa, igualmente, sofre o chute recebido por ser menos santo que homem. Mesmo Di Maggio, ser mítico, capaz de feitos hercúleos, sofre por conta de sua materialidade corpórea com o ataque certo do narrador e tem seus testículos separados de seu corpo em uma recriação grotesca de cena oriunda da mitologia grega (*Ibid.*, p. 181).

Imprescindível atentar para algumas características falocêntricas do ídolo do beisebol estadunidense. Primeiro, o esporte em si, em que o jogador empunha um bastão, símbolo fálico por excelência. Segundo, a posição de destaque que esportistas ocupam no imaginário popular, normalmente atrelado à posição de machos alfa, rodeados de mulheres das mais lindas. Terceiro, em *PanAmérica*, Joe Di Maggio mostra-se como a representação de um ideal

masculino em ambos os contextos: quanto ao esporte, na cena de destruição do estádio durante uma partida qualquer:

“As trombetas e os tambores tocaram e apareceu no túnel Joe Di Maggio sendo levado num palanque por dez negros eunucos de saio dourado. A multidão levantou e todos cantaram o hino da chegada de Di Maggio. O herói Di Maggio, de capacete dourado, brilhava ao sol e o atleta agitou a sua foice de prata e a sua capa de seda vermelha.” (*Ibid.*, p. 84)

Durante a cena, Di Maggio arremessa bolas que se tornam foguetes – uma delas esmigalhando-se no rebatedor, que caiu desacordado. Quanto ao *status* imagético, por possuir de fato um órgão sexual de dimensões absurdas: “(...) os testículos (...) mediam dois palmos de altura” (*Ibid.*, p. 181) enquanto seu “falo imenso” media “dois metros de comprimento” (*Ibid.*, p. 87). Nesta cena, Di Maggio efetivamente penetra Marilyn Monroe, que “recebeu todos os dois metros do falo de Di Maggio”. Joe, nome igualmente bíblico, possuindo carnalmente sua Maria: mais um aspecto do esfacelamento do sagrado através da corporalidade do homem.

No texto bíblico, Maria concebe o filho de Deus sem contatos carnis: Gabriel a avisa do que há de acontecer, mesmo ela nunca tendo conhecido um homem sexualmente. Deus, ao contrário dos deuses olímpicos, não precisa da intermediação da carne para engravidar uma mulher. Deus, enfim, está acima da esfera dos homens e a ele tudo é possível. Já em *PanAmérica*, Maria mantém a sua imagem de fértil, porém com uma sexualidade hiperbólica. Mesmo enquanto criança, em dado ponto da obra, o narrador sente-se atraído sexualmente por ela. Joe Di Maggio, após a destruição do estádio e da matança e desmembramento de todos ali presentes, percebe que a única alma viva que sobrou era justamente Marilyn Monroe e somente por vê-la, sente a ereção peniana. Em outra cena (p. 159-160), Di Maggio casa com Marilyn, enquanto o narrador canta a marcha nupcial com voz tão potente que faz com que o chão rache. A união de José e de Maria, porém, não termina com a união carnal dos dois. Ao contrário, quem o faz é o narrador:

Eu desci para a cabina do navio e montei em Marilyn. Humphrey Bogart e Di Maggio me observavam ao lado da cama e eu me movimentava rapidamente com o membro introduzido entre as pernas de Marilyn. Eu olhava para o rosto da atriz, que mantinha os olhos fechados, e percebia uma expressão de gozo e de sofrimento. Eu procurei me movimentar mais agressivamente para produzir mais gozo em Marilyn Monroe, mas nesse instante Humphrey Bogart, que me observava de pé ao lado da cama, apontou o revólver para mim e eu saltei para o lado me desprendendo da atriz. (*Ibid.*, p. 163)

O recém-marido de Marilyn, embora tenha se mostrado um guerreiro valoroso, manteve-se inerte como um *voyeur* enquanto um outro possuía sua mulher na cama. Não apenas *PanAmérica* inverte a Maria bíblica, colocando-a como uma mulher fértil porém hiperlibidinosa, como, impressionantemente, aponta para o fato de o José bíblico também não ter fertilizado a própria mulher. A obra brinca com esses conceitos: enquanto patriarca, “José” Di Maggio falha miseravelmente: é Humphrey Bogart quem a defende – e talvez o motivo não seja tão filantrópico, já que antes dessa cena, o narrador-protagonista vangloriava-se para o ator hollywoodiano sobre sua recente filiação ao comunismo.

O narrador não descreve seu órgão sexual, de forma que as dimensões do mesmo não importam para a cena e para o prazer de Marilyn, ao contrário da cena com Di Maggio, em que o tamanho avantajado do seu falo indica a posição que o astro ocupa no imaginário masculino assim como o rebaixamento da personagem feminina comum aos textos pornográficos, nos quais aceitam – e gostam de – homens “bem-dotados”. A questão principal neste trecho é a formação da família bíblica-às-avessas: José consente com a fertilização exterior de sua esposa; esta por sua vez passa pelo ato carnal, mostrando-se como mulher tanto de corpo quanto de alma; e o narrador,

enquanto Criador: aquele que engravidaria Maria caso não fosse interrompido e esta versão profana da concepção do filho do Criador ocorresse de fato.

Este esfacelamento do sagrado diferencia-se, portanto, da profanização engendrada pela sátira pornográfica. O sexo, aqui, é usado tanto pela potência das imagens quanto para criticar as personagens quase não-humanas dos relatos santificados. Agrippino tece sua obra valendo-se de imagens tais, mas conferindo a elas uma crítica potente à tradição religiosa, pelo fato de esta excluir do seu ato de santificação o caráter humano. As personagens bíblicas são descritas de modo a depreender-se delas mais sua forma abstrata ligada a valores idealizados do que como pessoas que de fato podem ter sido. *PanAmérica*, por outro lado, reforça justamente essa mundanidade das personagens: são mais pessoas do que imagens moralizantes.

Sagrado e profano são abstrações oriundas de reflexões e análises. Em *PanAmérica*, não há espaço para psicologia dos personagens: eles agem. O narrador não demonstra seus próprios pensamentos, assim como desconhece os pensamentos dos outros personagens. Existe apenas aquilo que faz, aquilo que move, aquilo que age: o corpo. Assim, esta epopeia do império americano reflete, de certa forma, uma epopeia de desejos e pulsões tornados realidade, sem ligação coesa e lógica entre eles. Sucedem-se ao mesmo tempo em que coexistem. Difíceis de demarcar temporal e espacialmente, os acontecimentos da obra de Agrippino de Paula só não cessam de surgir e desaparecer para dar espaço a outros.

CONCLUSÃO

Ao longo de todas as peripécias vividas pelo personagem-narrador em *PanAmérica*, em todos os momentos em que alguma ligação com elementos do Sagrado é estabelecida, tais elementos são criticados, seja através da ironia ou do esfacelamento dos mesmos. Seja no início da obra, que emula o Gênesis bíblico, seja ao fim da mesma, que associa-se à narrativa do Apocalipse, Agrippino questiona os fundamentos da religião cristã, invertendo alguns de seus elementos mais básicos, além de ostentar aquilo que existe de escatológico e de grotesco no homem, profanizando, assim, o Sagrado.

Este artigo buscou listar os momentos da obra que aludissem a elementos religiosos, assim como à epopeia, forma literária atrelada à visão de mundo clássica, que não diferenciava a vida mundana da esfera do sagrado. Diversos são os pontos em que *PanAmérica* aponta sua pulsão destruidora à religião.

Ao fim do livro, por exemplo, após a explosão de um gigantesco peixe cósmico que havia engolido o narrador junto com milhares de outros personagens, músicos, atores e santos, todos são jogados de volta ao espaço sideral (PAULA, 2003, p. 255). O narrador, porém, termina sua história descrevendo sua reentrada no mundo, vendo, cada vez mais próximas, as ruas, as casas e outras construções humanas terrestres. Em tal situação, uma vez retirado do seu mundo e novamente voltando a ele, o personagem vive uma situação semelhante à do Apocalipse: destruição do mundo sensível para a vinda de um outro mundo, desejosamente paradisíaco.

Majoritariamente o que se desenrola ao longo de *PanAmérica* é proveniente de atitudes egocêntricas de um narrador super-controlador, com tendências hegemônicas e plurais. O uso repetitivo do pronome pessoal “eu” em todos os momentos, sem uma única omissão em uma frase com sujeito oculto, invoca não apenas o ego inflamado do personagem que cria a história,

mas, sim, a posição semi-divina em que ele se coloca. Sem ater-se a elaborações psicológicas, Agrippino de Paula costura seu livro fazendo com que seu narrador brinque de Deus ao criar sua obra.

Desejos e pulsões sucedem-se na temporalidade do discurso linguístico, porém não correspondem à organização lógica do discurso literário. Por isso, há ocorrências contraditórias com poucas linhas de intervalo entre uma e outra. Os personagens de Agrippino não têm voz, a não ser o narrador, que não cede espaço a eles. Tudo passa pela frase desse narrador, tudo passa através dele.

Assim, a noção de sagrado é esfacelada, pois ela depende de uma concepção de coletivo que o personagem narrador de *PanAmérica* não possui: ele é uma fonte incessante de impulsos desejosos. Ele olha primariamente para si mesmo, pois anseia saciar-se a cada momento. Conceitos abstratos não existem para ele, apenas aquilo em que pode tocar ou que pode fazer no momento.

Desta maneira, figuras representativas de *status* social, como atores famosos de Hollywood, políticos chefes de Estado, músicos mundialmente reconhecidos, dentre outros, sofrem de desrespeito por parte do narrador. Ele as desconhece enquanto símbolos de um Outro, representações de si mesmo. Ao contrário, ele as descreve como emanções do imaginário coletivo resultante da relação entre a cultura de massas e seu público receptor: um depósito de ideais, imagens e desejos. Apenas o “eu” do narrador-protagonista existe e é a partir dele que o mundo se estrutura. Elementos do sagrado, portanto, padecem de igual sorte perante esse personagem.

PanAmérica empreende uma crítica voraz aos conceitos pseudo-totalizantes da sociedade da época – alguns dos quais defendidos fortemente durante o Iluminismo, como, por exemplo, a Verdade e a Moral. Esses conceitos são subjugados pela tirania da volúpia do eu. O Sagrado, por conseguinte, é esfacelado: suas figuras icônicas têm suas características mais elementares refeitas, enquanto o ideal moral intrínseco a ele é descartado e zombado através de ações grotescas e escatológicas. O Sagrado, portanto, é trazido à esfera inferior do mundano. Pode-se dizer, enfim, que, ao longo da referida obra ficcional brasileira, o Sagrado foi paulatina, mas gradativamente profanizado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o dispositivo? *In*: _____. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2010. Pg. 25-51.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, Prefácio, Introdução e Comentários: Eudoro de Souza. Lisboa: **Imprensa nacional**/Casa da moeda, 1990.

AUERBACH, Erich. A Cicatriz de Ulisses. *In*: _____. **Mímesis**. 2ª. Ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976. Pg. 1-20.

LEMINSKI, Paulo. **Jesus a.C.** São Paulo: Brasiliense, 2003.

BÍBLIA, Lucas, 1. **Bíblia Sagrada**. Disponível em: <<http://www.bibliacatolica.com.br/01/49/1.php>>. Acesso em: 25 junho 2012.

BÍBLIA, Lucas, 3. **Bíblia sagrada**. Disponível em: <<http://www.bibliacatolica.com.br/24/49/3.php>>. Acesso em: 25 junho 2012.

MOISÉS, Massaud. VI. Espécies Poéticas: O Lírico e o Épico. *In*: _____. **A Criação Literária: Poesia**. 14ª. Ed. São Paulo: Cultrix, 2000. Pg. 227-255.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no século XX**: neurose. 9ª. Ed. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. 3ª. Ed. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.