
DESLEGITIMAÇÃO ATRAVÉS DO CORPO FEMININO EM PANAMÉRICA DE JOSÉ AGRIPPINO DE PAULA

Rafael Ottati¹

RESUMO: Em meio a uma agitada década, em que jovens iam às ruas clamando por direitos civis igualitários, pela pacificação do teor belicista das sociedades capitalistas ocidentais e por maior liberdade sexual, José Agrippino de Paula publica seu segundo romance, intitulado *PanAmérica*. Nele, figura como personagem a famosa e já falecida atriz Marilyn Monroe, no auge de sua beleza e sensualidade. Através dela, o autor, defende-se neste artigo, empreende uma vigorosa crítica ao discurso legitimado da sociedade, falocêntrico, preconceituoso, arbitrário e sexista.

Palavras-chave: feminismo, sexualidade, José Agrippino de Paula, deslegitimação.

ABSTRACT: Amongst an agitated decade, when youngsters claimed at the streets for equal civil rights, for peace against war and for more sexual liberty, José Agrippino de Paula published his second novel, *PanAmérica*. In this book, Marilyn Monroe, famous and by then deceased Hollywood actress, is the most important female character, showing all her beauty and sensuality. Through her use in the fiction, this article aims at showing the strong criticism towards the legitimated discourse – sexist, prejudicial, arbitrary – made by Agrippino de Paula.

Keywords: feminism, sexuality, José Agrippino de Paula, delegitimization.

INTRODUÇÃO

Em 1967, José Agrippino de Paula publicava seu segundo romance, e a mais conhecida de suas obras literárias: *PanAmérica*. Tido como guru pelos jovens artistas da Tropicália – Caetano inclusive escreveria um prefácio para a terceira edição deste livro – sua obra apresenta-se como uma grande e grandiosa colcha de retalhos; um liquidificador de conceitos, crenças, fé e costumes. Ao longo de mais de duzentas páginas, divididas de maneira não uniforme em blocos de texto sem parágrafos, o narrador vive parte do sonho defendido e difundido ao longo da plural década de 1960, resumida pelo pesquisador Carlos Bento:

A década que assistiu a proliferação de slogans como o “faça amor em vez de guerra”, propalado pelos hippies, e se escandalizou com uma geração que se dizia interessada apenas em “sexo, drogas e rock’n’roll”, testemunhou uma série de outros eventos, como a guerra do Vietnã, os Beatles, os Rolling Stones e Janis Joplin; uma virada cultural no Brasil com a redescoberta do modernista Oswald de Andrade, através da encenação da peça *O rei da vela* (...). Os jovens, nas ruas, se perdendo no ensaio de uma idéia de revolução democrática, ancorados no idealismo de Che Guevara e inspirados pelas teorias de Marx. Uma época de atitudes. Aventuras que levaram Caetano Veloso a classificar os anos 60 como a “década louca”. (BENTO, 2008, p. 145).

Da liberdade sexual ao “É Proibido Proibir”, a referida década tratou de levantar-se nas ruas, em movimentos populares, assim como nas produções artísticas, em prol de toda uma sorte de “novos” direitos civis, os quais concederiam um pouco mais de liberdade para a singularidade

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

de cada indivíduo. O romance de Agrippino de Paula através da figura plural e multifacetada do seu narrador, abundante de descrições beirando a uma função retratista da vida pulsante dessa época, toca em boa parte desse clamor por mais direitos e menos deveres de então.

Ademais, parte dos conceitos que *PanAmérica* problematiza estão enraizados no senso comum eurocêntrico, ocidental, caucasiano e sexista disseminados pelo que o filósofo francês Michel Foucault chamou de “sociedades disciplinares”, isto é, sociedades estruturadas de uma forma tal que suas instituições arvoram-se em um mesmo estilo arquitetônico e epistemológico (ou seja, física e ideologicamente semelhantes). Tais instituições pregam determinado ponto de vista e, através da disciplina massiva, docilizam os corpos dos cidadãos a ponto de (tentar) torná-los repetidores desta mesma ladainha disciplinar. Toda essa produção dá-se através do controle discursivo. Nas palavras do filósofo,

(...) suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório (...) (FOUCAULT, 2008b, p. 9).

Em outros termos, pode-se afirmar que a sociedade controla e organiza os vários discursos produzidos nela mesma. Ao legitimar determinados padrões discursivos, ela automaticamente marginaliza aqueles que não se ajustam ao centro dominante. O discurso, conforme destacado por Foucault, torna-se como que uma moeda de troca: através dele consegue-se permissão para adentrar determinados locais da comunidade, assim como o direito para ouvir e, principalmente, afirmar, questionar, discutir ou reclamar. Em outras palavras, torna-se *cidadão* aquele que tiver *controle* sobre a própria linguagem. Isso se torna problemático a partir do momento em que se percebe que o dom da fala cabe – e cabia – a poucos, já que o cidadão precisaria ser letrado e ter um *cargo*.

Essa centralização do discurso igualmente apresenta o problema de que poucos são os discursos *ex-cêntricos*, para valerem-nos do termo caro à pesquisadora Linda Hutcheon (1991), que rompem o cordão de isolamento e trazem tais questionamentos ao campo central ocupado pelos legitimadores, produtores ou disseminadores do saber. A figura do narrador de *PanAmérica* insere-se nesta seara por trazer tais questionamentos para o centro do debate sobre o saber e a pós-modernidade – descentralizadora, assim como a década de 1960. Um dos discursos marginalizados que ganharam força tanto nas ruas das grandes cidades nessa década quanto nas páginas do romance de Agrippino de Paula será abordado ao longo deste artigo, a saber: o discurso da/sobre a mulher, seu corpo e sua liberdade sexual – considerados pelas instituições legitimadas, incluindo-se aqui a família mediana burguesa e o senso comum, como tabus.

A máquina social achata as singularidades que tornam o cidadão um ser único, tentando moldá-lo corporal, intelectual e discursivamente. Como consequência disso, encara-se, por conta de toda essa estrutura político-social, o Outro como um si mesmo: um espelhamento, melhor dizendo, em que o processo de individuação anula o Outro no que ele tem de mais singular, a saber: as suas diferenças (CODO, 2002). Este artigo, portanto, ao focar na personagem feminina principal do livro, Marilyn Monroe, pretende mostrar a problematização empreendida em *PanAmérica* quanto aos direitos da mulher, centrais na constante luta por uma sociedade mais igualitária. Além disso, deve-se ressaltar, esta análise discutirá os dois instrumentos de que Agrippino se vale nessa discussão, a saber: o corpo enquanto polo de sensações e enquanto vítima de um controle social, e a liberdade sexual feminina.

MARILYN MONROE: O TABU E A DESLEGITIMAÇÃO

Embora a década de 1960 tivesse se iniciado, no Brasil, com a mobilização das chamadas “forças progressistas”, muitas das quais imbuídas em um pensamento político de esquerda, em 1964, com a subida dos militares ao poder, diversos movimentos cívicos e pró-“bons costumes” emergiram. O comunismo foi eleito inimigo público junto com o ateísmo, conforme afirmam Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Golçalves:

Repentinamente o “Brasil inteligente” aparecia tomado por um turbilhão de preciosidades do pensamento doméstico: o zelo cívico-religioso a ver por todos os cantos a ameaça de padres comunistas e professores ateus; a vigilância moral contra o indecoroso comportamento “moderno” que, certamente incentivado por comunistas, corrompia a família; o ufanismo patriótico (...). (HOLLANDA; GONÇALVES, 1999 p. 13).

Esses manifestos, protagonizados pela classe média, dirigiam-se a um processo, lento, porém gradual, de libertação das amarras sociais. Deve-se destacar no trecho o termo composto “cívico-religioso”, o qual denota a íntima relação entre a religiosidade e o comportamento cívico, culminando no julgamento linguístico das atitudes do Outro a partir de termos preconceituosos como “ameaça” e “indecoroso” presentes no texto, assim como os comuns “libidinoso”, “afrontoso”, “imoral”, dentre vários outros termos extraídos de cartilhas autointituladas pró-família.

Pode-se rastrear essa atitude moralista até o pensamento de cunho religioso que se volta contra a “carne” e seus “prazeres”. Conforme a estudiosa de religiões Karen Armstrong salienta, é função da religião “revelar algo profundamente verdadeiro acerca da humanidade”, isto é, “como levar uma vida mais rica e intensa, como lidar com a mortalidade e como suportar o inevitável sofrimento da carne” (ARMSTRONG, 2011, p. 12). Percebe-se na afirmação destacada que os instintos carnis, perante os olhos religiosos, são vistos como um sofrimento – tendo, por isso, recebido o nome de “tentações”. Dos vários pensadores que refletiram sobre as atitudes humanas em relação à religião, destacou-se um dos pilares fundamentais do pensamento moderno, Santo Agostinho. Em sua obra *Confissões*, esse pensador faz a seguinte pergunta: “Quem poderá negar que a vida humana sobre a terra seja uma tentação sem tréguas?” (AGOSTINHO, 2011, p. 300).

A partir de uma diferenciação hierárquica entre os bens humanos, terrenos e materiais, e os de Deus, astrais e imateriais, Agostinho estabelece uma importante lógica de crítica àquilo que traz prazer ao homem. A partir de uma leitura fidedigna e literal do mito da Gênese bíblica, esse pensador percebe que a chegada do homem ao plano terrestre igualmente marca o início do seu sofrimento corporal, isto é, do início da sensação de fadiga, de fome, de dor, de desejo sexual, etc. Cabe destacar que essa lógica agostiniana de apreensão do texto bíblico é uma virada no pensamento religioso, o qual, até então percebia a *Bíblia* como metáfora e como um centro de parábolas e outras fábulas moralizantes: “Trata-se, porém”, afirma Armstrong, “de uma interpretação exclusivamente cristã, proposta de maneira controversa por santo Agostinho de Hipona no início do século V” (ARMSTRONG, 2011, p. 45). De qualquer maneira, Karen Armstrong percebe, nesta reflexão agostiniana que há um aspecto filosófico-existencial importantíssimo nessa imagem do paraíso do qual o homem foi expulso, *desautorizado*, *desempoderado*. Afinal, a “nostalgia do paraíso perdido”, pontua Armstrong, relaciona-se justamente com a “sensação do afastamento da plenitude do ser [imaterial e transcendente].” (ARMSTRONG, 2011, p. 45).

Na reflexão moral agostiniana, a Literatura passa a ter poderes subversivos. Ela *pode* incitar o bem como pode, é claro, incitar o mal. Defende-se, assim, que aquilo que é humano, corporal, material e/ou instintivo simboliza vícios não desejosos pelo homem de bem, que deseja aproximar-se do ser superior. Agostinho não apenas acreditava no poder subversivo da Literatura, como sabia que a tradição literária levava a uma vontade de *ser como* os mestres. Na sua época, o conceito de *imitatio* ainda não estava formulado explicitamente, porém a leitura ou exposição sistemática às obras dos mestres profanadores era regra do dia. Por isso, Agostinho critica as obras antigas e a tradição artística que as engloba. O problema para ele não são as palavras em si, uma vez que estas podem ser rearranjadas, mas sim o poder da tradição que confere *status* aos gênios primevos: “Não acuso as palavras, que são como vasos eleitos e preciosos, mas o vinho do erro que aí nos era apresentado por mestres ébrios, e que devíamos sorver (...)” (AGOSTINHO, 2011, p. 41).

O pensamento desse filósofo quanto a Literatura pode ser entendido como metonímia para a função social da Arte em geral – termo que não existia até então, visto que a ideia de Arte enquanto produto original e autoral só veio a ser difundida no Renascimento, de acordo com o filósofo de Estética Authur Danto (2010, p. 4). E com a profusão do pensamento de Santo Agostinho pelas diversas camadas sociais – através da sua apropriação por outros pensadores, pelos discursos religiosos das autoridades vigentes e, mesmo, pela sua proliferação nas instituições de ensino de uma forma geral, mesmo que metaforicamente – a Arte acabou controlada por ideais moralistas e disciplinadores. Castradores, em suma, por mais bem-intencionados que fossem, uma vez que não permitiam que as produções estéticas possuíssem liberdade de expressão suficiente para tematizar todo e qualquer assunto – até tempos hodiernos, deve-se salientar.

Esse processo de disciplina que controlou o discurso sobre o corpo precisou adentrar o terreno da ciência e o da legislação para tornar-se mais efetivo. Uma hegemonia moral acaba por causar uma séria marginalização dos discursos plurais da sexualidade humana. Se Agostinho filosoficamente demonstrou a tênue relação de os desejos carnis e as sensações de uma forma geral com o pecado e os bens inferiores, Foucault preocupa-se em perceber como esse pensamento enraizado na Modernidade adentrou o terreno da legislação e da jurisprudência. Em outras palavras, como o discurso moral anti-hedonista causou a marginalização legislativa da Justiça europeia moderna. Em parte de sua obra, o filósofo francês ocupa-se de rastrear esse controle sobre o corpo e sua sexualidade, chegando, assim, ao século XVIII, em que “a sexualidade da criança e do adolescente é posta como problema”. Em outras palavras:

Essa sexualidade é posta inicialmente sob sua forma não relacional, isto é, é posto em primeiro lugar o problema do auto-erotismo e da masturbação; masturbação que é perseguida, masturbação que é valorizada como um perigo maior. A partir desse momento, os corpos, os gestos, as atitudes, as caras, os traços da fisionomia, as camas, os lençóis, as manchas, tudo isso é posto sob vigilância. Os pais são convocados a partir à caça dos cheiros, dos vestígios, dos indícios. Acho que é aí que temos a instauração, o estabelecimento de uma das novas formas de relação entre pais e filhos: começa uma espécie de grande corpo-a-corpo pais-filhos, que me parece característico da situação não de toda família, mas de certa forma de família na época moderna. (FOUCAULT, 2001, p. 335)

Percebe-se, pela exposição longa deste pensador, que ocorre um aumento de biopoder por parte dos pais, os quais são levados pelas instituições sociais, como a Igreja de um lado e a Escola de outro, a controlar o *corpo* dos filhos, de forma a coibir a entrega destes a suas vontades mais íntimas. O filósofo continua, afirmando que ocorre aí “a instauração de um medo em torno desse corpo e de um medo em torno da sexualidade enquanto detentora dos perigos corridos

pela criança e pelo corpo da criança” (FOUCAULT, 2001, p. 337). Tais perigos, esmiúça Foucault em seus estudos, são descritos como sendo uma das três características basilares que, acreditava-se, poderiam levar a criança ou adolescente a tornar-se um criminoso, foco central desse curso dele, intitulado na edição livresca *Os Anormais*.

Os desejos sexuais, conforme passou a ser discutido abertamente ao longo do século XX, são inerentes ao ser humano. Porém, ainda no século XVIII, preocupavam os representantes da ordem vigente, de forma a declarar tal guerra às atitudes íntimas dos infantes. Disso resulta uma aniquilação da intimidade, um esfacelamento da distância que existia até então entre os pais e os filhos, além da criação mesma da célula familiar quadrangular pais-filhos, dentre outros resultados, como “culpabilização e responsabilização simultâneas dos pais e dos filhos em torno desse corpo mesmo”, “logo organização de um espaço familiar restrito e denso” e “infiltração da sexualidade através de todo esse espaço e investimento desse espaço por controles ou, em todo caso, por uma racionalidade médica.” (FOUCAULT, 2001, p. 337).

Quando o poder disciplinar invade o domicílio do cidadão comum, pode-se dizer que ele chegou a um altíssimo estágio de difusão, tanto externamente – por vias institucionais – quanto internamente – pelos discursos repetidos dentro do seio familiar. Pode-se dizer, então, através de certa generalização, que essa imagem de família, quadrangular e envolta em preocupações quanto à sexualidade de suas crianças – e de si próprios, uma vez que tais crianças crescem! – representa prototipicamente a família difundida de dois a três séculos posteriormente através do termo “*american way of life*”. O ideal de família feliz, com uma figura paterna bem-sucedida, de uma esposa amável dona-de-casa e de crianças que complementam a vida adulta com o prazer de sua inocência e de suas diabruras foi massivamente divulgado através do cinema. Esse modelo de família falocêntrica, caucasiana e doutrinária, com a figura sisuda paternal, sempre muito rígida, e quase não sorridente, igualmente aparece em *PanAmérica*, quando o narrador, ainda um diretor hollywoodiano, espera a chegada de seu diretor-assistente e de outros funcionários para dar seguimento à sua gravação. Este outro diretor é, ninguém mais, ninguém menos que Cecil B. de Mille e será dele a missão de dirigir a próxima cena. Quando ele chega ao estúdio, o cenógrafo sobe ao palco e arma o cenário. Os atores, dentre os quais se encontra Marilyn Monroe, entram no cenário e a seguinte cena acaba por ser narrada:

Os atores entraram no cenário e começaram a representar uma família americana classe-média. Eu sorria com a cena que transcorria no palco e me sentia feliz. Os atores representavam uma família feliz, e eu via na porta da casa um vaso de flores, e eu me sentia feliz de ver aquela família classe-média americana, o pai conversando com a filha, o filho conversando com a mãe e os irmãos. A harmonia e felicidade da cena se transmitiam para mim, e eu sorria imaginando que eu futuramente poderia formar uma família exatamente igual àquela. (PAULA, 2001, p. 35.)

Tal cena entra em choque com boa parte das cenas mais *calientes* que Marilyn Monroe protagoniza em conjunto com o narrador da obra. Porém, dentro da análise em andamento, mostra-se pertinente remeter a este trecho, do início do livro, já que este é diametralmente oposto, em lirismo e em imagética, de muito do que ocorre posteriormente no romance. Alguns fatos, assim, são dignos de notas. O narrador chega às lágrimas com uma das criações ideológicas mais comuns do cinema feito em Hollywood nas décadas anteriores, parte de sua tentativa de difundir perante o mundo o equilíbrio que seu sistema econômico poderia proporcionar a uma família: os papéis sociais fixos representados por seus membros; o poder de compra; o ambiente harmonioso representativo metonimicamente da harmonia das relações familiares em cena; etc. Não se critica nessa cena, assim como os filmes medianos de então não problematizavam, o papel limitado da mulher nesse ambiente, o caráter alienador oriundo da

inserção do homem na divisão social de trabalho por conta da responsabilidade de se manter uma família inteira às custas de seu suor – muitas das vezes, mal-remunerado –, a prole filial enquanto sintoma de felicidade e emblema de objetivos na vida (tanto do homem quanto da mulher), nem a precária liberdade discursiva dentro do domicílio.

Por conta de toda uma série de cenas de forte teor sexual, das quais algumas serão analisadas dentro em breve, pode-se inferir do trecho acima que este é fruto de uma ironia aguda contra a proliferação da imagem da família burguesa norte-americana enquanto *still*, isto é, enquanto um recorte atemporal. Essa família era costumeiramente “vendida” em uma imagem alheia às consequências do tempo, do desgaste familiar (o qual, quando ocorria, era sempre em relação direta com o sucesso de outro casal ou núcleo familiar, o que denotava falta de vontade ou de esforço nos indivíduos que compunham essa família) e, mesmo, do desgaste individual quanto à rotina.

A utilização da atriz Marilyn Monroe nesta cena reforça o caráter de ironia da crítica agrippineana, uma vez que a imagem da atriz foi amplamente utilizada pela indústria cinematográfica. Ora, os filmes são tanto *stills* quanto as fotografias: por mais que haja uma sequência de imagens, é um dado momento temporal que ganha o *status* de eterno. Este tema resvala na questão muito cara a diversos literatos da imortalidade através da Arte. Aludindo a uma metáfora, pode-se resumir essa questão ao dizer que o filme é como uma cápsula do tempo, que se mantém intocada para o espectador – este, uma existência sempre futura em relação ao momento em que o filme foi feito. Logo, Marilyn Monroe está sendo gravada pelo narrador enquanto esposa ideal, feliz, participativa da criação dos filhos e, por conta disso, é assim que sua imagem está sendo *congelada* no tempo. Agrippino acaba usando uma das atrizes mais famosas de seu tempo – quiçá de todos os tempos – e, com ela, criando uma das mais vigorosas críticas tanto ao *american way of life* quanto à questão do *corpo da celebridade*. Em ambos os casos, o foco do artista brasileiro recai na *passagem* ou *congelamento* do tempo.

Durante a divulgação de seu filme *Niagara* (em português, *Torrente de Paixão*), de 1953, uma foto desta atriz foi bastante veiculada, em que aparecia vestida com uma roupa bastante decotada e um sorriso encantador:



[Figura 1: Marilyn Monroe. Divulgação.]²

Sua personagem neste filme não foge da linha de atuações que andara fazendo: mulheres cheias de *sex appeal*, pecaminosas (como explicita o título em português de outro filme seu, de 1952: *Só a Mulher Peca*³), adúlteras, dentre outras qualidades relacionadas à vida sexual. Em *Niagara*, Marilyn Monroe interpreta uma mulher casada que se envolve com um outro homem. Se isso já não fosse escandaloso o suficiente, sua personagem ainda é suspeita de tramar a morte do próprio marido – ou seja, o desejo sexual enquanto desvirtuador de comportamento de personagens femininas. Assim, deve-se destacar que a roupa decotada que usa simboliza a roupa *da outra*, isto é, daquela que, sob o olhar de uma sociedade machista e moralista, só poderia ser usada por uma mulher com intenções sexuais explícitas de *roubar* o(s) homem(ns) da mulher comedida e comportada.

Quando a atriz morreu, em 1962, vítima de suicídio por conta de uma vida trágica – e de uma realidade bastante diferente da felicidade com que atuava em seus papéis – um dos maiores artistas do século XX percebeu que havia uma problematização importante a ser levantada quanto ao *uso* do corpo da atriz – e das características corpóreas desta, como sua beleza e sua simpatia – ao longo de dez anos de exploração imagética. Assim, Andy Warhol, valendo-se da fotografia recém-discutida e da técnica da serigrafia, concebeu uma de suas obras-primas, *Marilyn Diptych*:

[Figura 2: Marilyn Diptych, Andy Warhol, 1962.]⁴

² Foto publicitária divulgada durante as gravações de *Niagara* [*Torrente da Paixão*]. Créditos do estúdio cinematográfico 20th. Century Fox. P&B. Disponível em <http://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-gold-marilyn-monroe-1962>. Acesso em 05 out. 2013.

³ *Clashed by Night*, direção Fritz Lang. Deve ser ressaltado que o cartaz deste filme antagoniza as duas personagens femininas do longa: a protagonista, uma devotada, porém cínica e amargurada, esposa, e a secundária, interpretada pela Marilyn Monroe. Monroe encontra-se no chão de areia, de joelhos, vestindo apenas um biquíni preto, e olha para cima, onde a protagonista, meio translúcida, em segundo plano, surge no alto, imponente. Disponível em <http://www.imdb.com/media/rm739088640/tt0044502?ref=tt_ov_i>.

⁴ Créditos da imagem The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>>. Acesso em 05 out. 2013.

Nesta obra, podem-se ver repetidas vezes o rosto da atriz estadunidense. Na metade da esquerda, Andy Warhol coloriu a foto de Marilyn, grudando-a em um fundo dourado e repetindo-a ao longo de cinco linhas e cinco colunas. Pouco antes desta obra, Warhol havia feito apenas uma dessas imagens em fundo dourado, chamando-a de *Marilyn 1962* – esta foi a primeira de suas *Marilyns*. O processo de repetição desenvolvido pelo artista tinha por objetivo primário embaçar a diferença entre original e cópia. Ressalta-se que o original para esta obra não era a musa em pose para o artista, como ocorria na pintura tradicional. Warhol valeu-se logo de início de uma *impressão*, ou seja, de um *produto* oriundo da técnica humana o qual imprime uma imagem que se acredita fidedignamente representativa do original em corpo. Não obstante a isso, para o artista, em entrevista citada por Marco Giannotti, esse processo reprodutivo explicita que “cada tela é o reflexo de uma sombra, onde cada original já é uma reprodução, a tela reflete o mundo, e o mundo é a reduplicação de uma tela” (WARHOL *apud* GIANNOTTI, 2004, p. 120). Mostra-se digno de nota que, enquanto argumenta-se sobre a importância do corpo para a arte produzida na década de 1960, a obra que deslanchou a carreira de Andy Warhol signifique, também, a retirada do corpo do artista da produção. Sua técnica serigráfica nada mais é do que a ausência mesma de seu próprio corpo – entrando em cena, é claro, neste caso, o corpo da pessoa retratada. Acerca da serigrafia, comenta o crítico de arte Will Gompertz:

O objetivo era eliminar sua mão por completo da execução da obra de arte, encontrar um efeito mais “linha de montagem”, que ajudaria a fechar a brecha entre suas imagens, sua produção e aquelas que ele estava imitando. A impressão por serigrafia fez isso e mais: permitiu a Warhol empregar as cores berrantes usadas na esfera comercial. (GOMPERTZ, 2013, p. 322).

No entanto, o artista não apenas imprimiu o rosto de Marilyn Monroe: ele o fez 50 vezes, metade a cores, metade em preto e branco; e, além disso, de uma forma tal que nenhuma das imagens ficasse exatamente igual às outras. Conforme o próprio artista afirma:

Com a serigrafia, você pega a fotografia, amplia, transfere a imagem para a cera na seda, depois rola a tinta no tecido de forma que a tinta atravesse a seda, mas não a cera. Desse jeito se consegue a mesma imagem, ligeiramente diferente a cada vez. Era tudo tão simples, rápido e cheio de acasos. (WARHOL, 2013, p. 34).

Depreende-se da afirmação do artista como o acaso entrou na Arte em geral e na sua produção artística, em particular. A partir da serigrafia de Warhol, conforme estipula o filósofo Arthur Danto, alguma coisa mudou na Arte: “A *pop art* significou o fim da arte” (DANTO, 2010, p. 144). Pode-se especular que essa virada decorre da obsessão da *pop art* com a utilização de objetos do cotidiano, como latas de sopa ou fotografias de divulgação consumista, com a sua replicação múltipla – remetendo ao processo industrial de produção – e com a elevação desses ao patamar de Arte com “a” maiúsculo.

Quanto a *Marilyn Diptych*, a repetição da fotografia da atriz na tela finalizada remete a uma folha de selos, objeto mais do que cotidiano. Como se não bastasse a repetição enquanto artifício para destacar a *ir-realidade* da imagem final, o artista coloriu a imagem com “cores berrantes” e igualmente através da técnica, remetendo a um gênero de desenho popular chamado de *Histórias em Quadrinhos* (ou *Comics*, em inglês), rotineiramente protagonizados por super-heróis. Essa irrealidade da imagem do rosto da atriz adquire ares fúnebres, igualmente, e aqui se encontra a problemática lançada por Warhol: a exploração da corpo da atriz, ou seja, da sua “beleza natural”, de uma forma que ignorava ou desmentia a regra da finitude do corpo. Por um lado, a folha de selos remetendo a uma possível eleição dessa figura pública como importante para a história coletiva da comunidade. Por outro, os borrões e as falhas remetendo ao “sumiço” do corpo – e, por conseguinte, da imagem original da atriz, recém-falecida. À esquerda, imagens

que reiteram a beleza imortalizada da atriz alçada a modelo para toda a comunidade feminina do corpo social, além de um fundo dourado simbolizando como que uma “jaula” em que a vida desta atriz e da mulher em geral estaria trancafiada, obrigada a se submeter a atividades das mais cruéis para alcançar tal patamar de beleza. À direita, não muito visíveis, imagens que dialogam com as coloridas, evidenciando a fugacidade da beleza corpórea através de uma deterioração constante, natural e irrefreável. Will Gompertz, acerca das figuras em preto e branco, ainda menciona que elas de igual maneira simbolizam o “preço da fama”, isto é, “um jogo perigoso em que a pessoa acaba perdendo a identidade, o senso de individualidade e, no caso de Monroe, a ânsia de viver” (GOMPERTZ, 2013, p. 323): a imagem borrada como sendo o reflexo no espelho não mais reconhecido, a sensação de que não se é mais o que se julgava ser e, principalmente, levando-se em conta o caráter consumista da sociedade de então, o quanto de invenção por parte do público consumidor existe na criação do “eu” da celebridade.

Andy Warhol estava atento a todas essas questões. Embora não seja historicamente correto dizer que ele foi o causador da elevação da atriz estadunidense ao *status* de musa – uma vez que ela já era famosa na década de 1950 –, pode-se perceber que ele foi um dos primeiros a posicionarem a vida de celebridade e as regras que ditam e controlam o seu corpo no terreno das problemáticas levantadas pela arte. *Marilyn Diptych* coloca em cena a organicidade da parcela humana da estrela de cinema: que o mundo bonito vendido pelas “revistas de papel brilhoso” é “um mundo à parte”, onde “beleza perfeita e felicidade despreocupada coexistem” (*Id.*, p. 323). A utilização de uma fotografia de dez anos de idade como ponto de partida para todo esse questionamento acerca da passagem do tempo é sintomático.

Conforme mencionado há pouco, a fotografia utilizada por Warhol figurava a atriz vestindo uma roupa decotada. A parte do decote foi recortada fora pelo artista, resultando, assim, em uma foto com características parecidas com as que se usam hoje no formato 3x4 – como, por exemplo, o rosto bem centrado no enquadramento e o fundo de cor clara –, o que mantém ainda hoje uma estreita relação com o público espectador dessa obra de arte, principalmente pelo fato de que a Internet possibilitou a massificação da arte. Contudo, cabe reproblematicar essa questão da vestimenta feminina na década de 1960. A escolha da foto por Andy Warhol não foi fortuita: ele utilizou uma das imagens mais difundidas da atriz e uma das que mais fortemente centralizam essa questão ambígua que veio a ganhar força ao longo da década de 1960: o da liberdade do corpo, principalmente o feminino.

Em uma época na qual a mulher “comportada” era obrigada a vestir-se de determinada maneira, principalmente por conta do teor ideológico-religioso por trás da moral vigente, Marilyn Monroe provocava por atuar em filme trajando roupas pequenas, biquínis, *lingeries*, saias esvoaçantes – tanto em lugares públicos quanto em lugares mais reservados. A atriz figurava costumeiramente – e foi aproveitada desta forma pelos magnatas cinematográficos – como a personagem que se intrometia na família feliz e desequilibrava essa família. A roupa era um ícone relevante nesta composição imagética, em que uma moça de conduta questionável sexualmente atraía a atenção do rapaz bem-encaminhado na vida. Suas roupas, assim, pertenciam a *esse tipo de mulher*.

Ao longo dos anos de 1960, por outro lado, as mulheres rebelaram-se contra esse ditame de vestuário, posicionando-se contra o absurdo de tecido que lhes era imposto – o que as tornava pouco perceptíveis ante os olhos dos homens, durante um cortejo, assim como lhes dificultava a expressão corporal e, mesmo, a locomoção. Assim, o tema da liberdade do corpo pode e deve ser entendido inclusive no âmbito locomotor. Remete-se, aqui, à *designer* de moda Mary Quant,

emblemática por ter inventado a “minissaia”. Tal peça de vestuário foi criada na primeira metade da década de 1960, sem que uma data possa ser corretamente definida. Porém, destaca-se o comentário da sua inventora, através de uma série de fotos de cunho memorialista, do jornal inglês *The Telegraph*:

Foram as garotas da King's Road que inventaram a mini. Eu estava criando roupas fáceis, juvenis e simples, com as quais você poderia se mover, nas quais você poderia correr e pular e nós as fazíamos no tamanho que as clientes queriam. Eu as vestia com algo curto e as clients pediam: “Mais curto, mais curto.”⁵

Deve-se salientar no discurso de Mary Quant a característica cinético-libertária das suas peças de roupa. Através do uso destas, a mulher passaria a se sentir mais livre e, por causa disso, menos controlada pela sociedade, já que se encontraria fora do discurso coibidor que versava sobre as partes de seu corpo que poderiam ser vistas pelo restante da sociedade. A ideia arraigada em motes como “não deixar muito à mostra”, por exemplo, perdia força. Tornadas ícones da década, as minissaias chegaram a estampar o calendário de vendas de uma das marcas mais famosas de então: a Lambretta – a qual, deve-se destacar, tentava alcançar justamente o público feminino. O modelo exposto era voltado para esse público, o qual desejava liberdade atrelada a uma marca com *design* bem-acabado e de baixa potência. Um veículo despojado, digamos, mas que permitia uma certa locomoção dentro da comunidade. Para chegar a este objetivo, a empresa apelou para a vestimenta que estava na moda entre as “boas moças” da sociedade.

A mulher “pouco vestida” em público – para os limites da época – era uma provocação à sociedade, além de um libelo, dentre outras coisas, contra o discurso castrador falocêntrico que imperava então. Com relação a isso, pode-se afirmar que José Agrippino de Paula mostrava-se igualmente antenado. Em uma cena em que ocorria uma reunião informal com executivos da indústria do cinema, o narrador assim descreve a vestimenta e o comportamento da atriz Marilyn Monroe:

Nós dois voltamos para o pátio do estúdio, onde um grupo de extras jogava vôlei, e quando nós entramos no pátio eu vi Marilyn Monroe de biquíni, mas sem soutien, com os seios à mostra. Marilyn talvez pretendia ser irreverente com os produtores de Hollywood jogando vôlei com os seios de fora. Eu olhei para os seios de Marilyn Monroe e vi que um deles era menor que o outro e um pouco murcho. (PAULA, 2001, p. 36-7).

Inicialmente, salta aos olhos a frase “Marilyn talvez pretendia ser irreverente”, uma vez que ela tem relação direta com a imagem que foi criada em cima da atriz: a de pessoa carismática e com sorriso inocente – uma “inocência” que justificava sua entrega ao desejo sexual que suas personagens em grande maioria possuíam. Ademais, a atriz Marilyn Monroe chegou a fazer ensaios sensuais, posando de *topless*, exatamente como a personagem do livro na descrição. Enquanto a pessoa real possuía uma carreira de sucesso interpretando personagens que provocavam a libido masculina, a personagem – pelo menos até este ponto do livro – não correspondia a tal imagem de *femme fatale*. Acrescenta-se a isso o fato de que as imagens semi-nuas da atriz eram veiculadas através de todo um aparato estratégico de marketing, ou seja, eram fotos em caráter de divulgação. Em suma, suas fotografias sensuais, assim como suas

⁵ “It was the girls on the King's Road who invented the mini. I was making easy, youthful, simple clothes, in which you could move, in which you could run and jump and we would make them the length the customer wanted. I wore them very short and the customers would say, 'Shorter, shorter.’” Cf. THE GLORY days of King's Road. **The Telegraph**, London, UK, 6 abr. 2011. Disponível em <<http://www.telegraph.co.uk/expat/expatpicturegalleries/8426600/The-glory-days-of-Kings-Road.html?image=4>>. Acesso em 01 out. 2013.

personagens libidinosas, possuíam uma função dupla pré-determinada: enlaçar os olhares dos espectadores, além de causar inveja nas espectadoras, as quais interiormente comparavam seu próprio corpo e sua própria beleza aos da atriz.

Em *PanAmérica*, porém, Marilyn nos é apresentada de maneira íntima: ela se encontra em uma reunião informal com pessoas do trabalho. Sua atitude inocente acaba sendo trabalhada pelo narrador, que a expande: sua inocência tem por objetivo justificar sua conduta lasciva. Mais que uma provocação: uma aceitação da exposição do próprio corpo *como ele é*. Deve-se notar que o narrador percebe que ela possui os seios em tamanhos assimétricos – inclusive um deles encontra-se “um pouco murcho”. Tal descrição seria igual à descrição de *qualquer* mulher: o narrador omite todo e qualquer possível adjetivo valorativo e representativo de sua beleza – elogiada e invejada, no mundo real.

A Marilyn Monroe que figura nas páginas do livro de Agrippino de Paula é nada mais do que uma mulher. Além de uma *superstar* ou celebridade: uma moça que poderia se igualar a qualquer outra – pelo menos, neste início da obra, antes dos elementos épicos entrarem em cena. Talvez sua diferença para as outras pessoas do seu gênero sexual, no mundo real, esteja na sua apresentação sem preconceitos para com seu próprio corpo. O narrador descreve este personagem em estado de felicidade ou, no mínimo, de aceitação de si mesmo. O seio murcho é sintomático da assimetria natural do corpo humano – fato que os programas computacionais de edição de imagens tentam mascarar ou deletar hodiernamente. Remetendo à fotografia de 1953, aliás, pode-se atentar ao fato de que ela parece – ao menos, naquela foto – levemente estrábica, outra característica inexistente na psicologia desta personagem.

A beleza da Marilyn Monroe empírica era vendida como natural, de forma que a criação ficcional de Agrippino de Paula igualmente se mostra natural. Se a atriz era estrábica, a personagem igualmente possui um seio murcho e menor do que o outro. É uma relação que apenas explicita a perfeição do corpo humano a despeito de todas as suas chamadas “imperfeições”. Estas eram assim chamadas como resultados de séculos de formação e de repetição de preconceitos – muitos dos quais oriundos de desejos impossíveis de serem alcançados, como o de se possuir um corpo perfeitamente simétrico.

A exposição crua de algo considerado imperfeito, pela sociedade, no corpo da mulher remete, ainda, a um comentário feito por Caetano Veloso, sobre o José Agrippino e sua namorada Maria Esther Stockler. O cantor baiano afirma em sua obra *Verdade Tropical* que o escritor era como “um homem das cavernas”, tanto por causa da sua barba nada comum à sociedade quanto por causa do seu descaso pelas convenções sociais: “Ele nunca correspondia aos sorrisos convencionais que todos trocam entre si quando se olham casualmente, o que me deixava muitas vezes constrangido. Mas ele não era descortês ou grosseiro” (VELOSO, 1997, p. 109). Aliado a isso, Caetano menciona que a namorada de Agrippino

compartilhava naturalmente com ele a decisão de não fazer concessões aos ritos convencionais da convivência pequeno-burguesa. Ela, mais do que ele, exalava uma atmosfera aristocrática que era uma permanente lição sobre a verdadeira elegância, sempre provando como e por que algo vulgarmente considerado vulgar - um comprimento de saia, um gesto, uma cor - podia ser, afinal, o melhor exemplo de refinamento. (*Id.*, p. 109)

Encontra-se incluído na afirmação do cantor tropicalista o fato de que a sociedade vulgarmente pré-julga as ações dos outros, limitando suas possibilidades de ação ou de comportamento. Era tema-motriz da década de 1960 esta “liberação” corpórea-e-sexual: o “comprimento de saia”, o

“gesto” e as “cores” eram defendidos como um direito da individualidade de cada um, cabendo apenas a si o próprio julgamento de suas ações. Uma tentativa de se respeitar os limites do outro, concedendo-o liberdade de escolhas. Nisto, importa ressaltar que mesmo em situações corriqueiras e pequenas para o olhar vigilante e preconceituoso da sociedade, conforme Caetano Veloso atesta no complemento ao seu discurso sobre Maria Esther Stockler:

Na praia, ela era olhada com assombro pelas carioquinhas depiladas, porque seus pêlos pubianos escorriam com a água por sob o biquíni pelas coxas abaixo, e suas axilas tampouco eram raspadas. No entanto, sua imponência era a de uma rainha, enquanto as outras pareciam coristas. (*Ibid.*, p. 109)

A importância concedida pelo meio social à forma em que a mulher se mostra perante a sociedade é invertida na classificação de Caetano Veloso de “refinamento”. Para ele, refinada é a mulher que se coloca acima das regras que se impõem sobre o que ela pode ou deve vestir, falar, agir ou sobre como ela deve se mostrar perante o resto do mundo – depilada, maquilada, etc. Caetano, aqui, defende que a vulgaridade pode ser usada para mostrar justamente o aspecto arbitrário do rótulo “vulgar”: é como que usar o problema como provocação a uma reflexão sobre o que levou a rotular aquilo como um problema.

O narrador de *PanAmérica* igualmente adentra esta seara quanto à relação dicotômica entre refinamento e vulgaridade ao apresentar ao leitor sua Marilyn Monroe fazendo *topless*. Contudo, essa é apenas uma das várias facetas desse personagem ao longo do romance. Se na cena destacada a atriz possui um seio maior que o outro, em outra cena ela é descrita como uma gorda:

Marilyn Monroe saltou pra cima e pulava pesadamente para o alto. O seu corpo era muito gordo e a gordura formava grandes dobras e volumes na barriga, nos seios e nas coxas. Ela continuou pulando para cima, enquanto eu observava o esforço que ela fazia para sair do solo. As bochechas do rosto redondo e suado de Marilyn Monroe balançavam ofegantes a cada salto para cima. (PAULA, 2001, p. 53).

Este momento de “gordura exacerbada” dura apenas uma página, já que ela retorna ao palco saltitando para os acionistas, que não se encantam com o seu ballet, chamando-o de “ridículo e vulgar” (*Id.*, p. 54), sem que menção alguma seja feita por parte destes ou do próprio narrador ao peso da atriz. Páginas posteriormente, o narrador, tendo andado em companhia de Cassius Clay, Harpo Marx e Burt Lancaster, chega a um jardim nos fundos de uma casa – possivelmente uma mansão. Lá, havia uma piscina, em que nadava a atriz, de forma que o narrador continua a história da seguinte maneira:

Eu me aproximei de Marilyn, que estava na piscina, e inclinei o corpo dando a mão para que ela subisse. Marilyn subiu sorrindo e o seu biquíni tinha escorregado entre as pernas e ela mostrava as nádegas reluzentes e o triângulo de pêlos molhados. (*Id.*, p. 58-9).

Não apenas a pretensa gordura corporal inexistente nas descrições posteriores àquela cena, como ainda por cima o narrador explicita a beleza escultural da atriz, na continuação deste último trecho:

No momento em que ela subia e eu a acompanhava conversando a respeito da casa, todos os atores, atrizes, garçons e convidados olharam para o seu corpo lindo e firme que brilhava à luz do sol. O biquíni de Marilyn Monroe estava caído entre as pernas e as suas nádegas firmes, o triângulo de pêlos molhados, e o seu corpo jovem subia as escadas de concreto e refletia a luz do sol. (*Ibid.*, p. 59).

Deve-se destacara “firmeza” com a qual o corpo da atriz é descrito, em comparação com as “dobras e volumes na barriga, nos seios e nas coxas” que o narrador descreveu anteriormente. Não há menção a super-poder algum que causasse no corpo da atriz os efeitos de uma

lipoaspiração fruto da ciência do século XXI, o que demonstra que aquela descrição feita pelo narrador apenas emulava o discurso nefasto produzido cotidianamente na sociedade, de uma forma geral. Um discurso oriundo de pensamentos retrógrados quanto ao corpo e quanto à exposição deste, que regula a ambos via inveja e medo – remetendo-se, aqui, ao medo religioso do pecado e da tentação. O sociólogo Zygmunt Bauman explicita esta realidade de controle da sociedade como um todo em cima do corpo ao estudar a ampliação das redes de *fitness* e do cuidado com o próprio corpo. Ele percebe que é passado às mulheres, ao longo das últimas décadas, o imperativo de tomar responsabilidade do próprio corpo: “você *deve* a seu corpo cuidado, e se negligenciar esse dever, você deve sentir-se culpada e envergonhada.” (BAUMAN, 2001, p. 79).

A perspicácia da afirmação do sociólogo polonês relaciona-se com o caso da Marilyn Monroe, uma vez que mesmo tendo sido descrita como gorda, a atriz jamais demonstra, nem nesse momento nem em qualquer outro da obra, falta de alegria para consigo mesma. Porém, se for lembrado que a atriz empírica morreu em 1962, vítima de um suicídio, pode-se perceber como o discurso legitimado disciplinador da sociedade machista de então, representado pela maldosa descrição do narrador de *PanAmérica*, fere uma pessoa – mais ainda, acaso esta tenha algum tipo de problema de ordem emocional ou psicológica, o que não necessariamente tem a ver. Não cabe a esta análise investigar os motivos reais que levaram a famosa atriz e musa a tirar a própria vida, apenas levanta-se a problemática, igualmente percebida e questionada por Andy Warhol na obra analisada, do alcance do poder moralista legitimado no psicológico daqueles que são usados pela indústria da cultura. Esta posição de destaque da Marilyn Monroe na indústria e sua posição de musa fica explícita no fim da cena recém-discutida, em que o narrador, através do olhar de todos os que lá se encontravam, afirma:

E o seu profundo orgulho e desprezo por aqueles que a admiravam de baixo se transmitia para mim, e eu e ela continuávamos subindo as escadas conversando a respeito da casa que nós iríamos comprar, e eu me sentia seguro e Marilyn Monroe era a mulher que eu desejava profundamente para mim, e que todos desejavam e ela me pertencia. (PAULA, 2001, p. 59).

Fica patente a importância simbólica da atriz real Marilyn Monroe na composição da obra de Agrippino de Paula. Sendo o personagem feminino que mais aparece em toda a obra e o que mais é descrito *fisicamente*, este escritor profundamente questiona toda a sociedade de consumo que se montou ao longo da modernidade capitalista, culminando nesse momento de expansão massiva da indústria cultural, que vendia intrinsecamente valores morais bem estabelecidos – porém, questionáveis. Ademais, quanto ao caráter de consumo atrelado à imagem de uma pessoa real, deve-se destacar que, poucas páginas depois do trecho destacado acima, o narrador tem sua primeira experiência sexual com a atriz e, por ela ser virgem, ele rompe o seu lacre – nem tanto metafóricamente: “Eu rasguei com a unha a tampa de papel que era a virgindade de Marilyn Monroe, a tampa de papel estava pregada nos bordos do sexo de Marilyn onde não existiam pêlos.” (PAULA, 2001, p. 62). O lacre de virgindade, aqui, apresenta características de materialidade evidentes, como sua relação simbólica com o lacre na borda de um pote alimentício, evidenciando, assim, a complexidade dos efeitos da indústria cultural no seu público consumidor, por conta dos quais a mulher acaba se tornando um objeto sexual⁶.

⁶ Por causa do recorte temático deste artigo, não se pode adentrar o terreno do uso do corpo feminino pela indústria cultural em suas campanhas de divulgação. Contudo, cabe apontar uma semelhança entre o caso brasileiro e o exterior. Valendo do exemplo da atriz aqui analisada, sua imagem foi amplamente atrelada a roupas íntimas e a poses e, mesmo, falas provocantes, como, por exemplo, a sua versão sexualizada da música *Happy birthday* em homenagem ao então Presidente dos EUA. Este uso transformador da mulher

Nem sempre, porém, o narrador descreve Marilyn como um objeto, indefesa ou submissa aos desejos masculinos de quem a consome. Em diversos pontos do romance, ao contrário, ela possui papel ativo na relação sexual.

Ora, se a mulher era julgada por conta do que vestia, então não se precisa usar da imaginação para perceber como ela era vista pelos outros quando se mostrava sexualmente feliz e aceita. Da mulher que está acima do peso à mulher que sente prazer carnal, da mulher-menina inocente à mulher sexualmente decidida, a Marilyn Monroe personagem incorpora ambas estas facetas que são cotidianamente humilhadas e discursivamente relegadas à marginalidade. Mostra-se, portanto, socialmente transgressor o discurso narrativo desta obra ao retratar Marilyn Monroe da seguinte forma: “Giramos novamente e eu beijei a boca de Marilyn e ela gemia que ela queria que eu entrasse nela.” (*Id.*, p. 62) Este curto trecho ocorre poucas linhas abaixo do momento em que o narrador rompe o laço da atriz, o que denota uma voracidade sexual liberta e verdadeira, uma honesta *vontade* de fazer sexo, algo que não era abertamente aceito e contra o qual parte da sociedadeurgia – como, por exemplo, os *hippies* através dos seus *slogans* sobre o amor-livre. Tal vontade é explicitada pouco depois, quando a atriz pede ao narrador para que mudem – pela segunda vez – de quarto, em busca de um lugar melhor, pois ela diz que “ela queria gritar um pouco e que queria uma cama” (*Id.*, p. 65).

A mulher sexualmente voraz e determinada, pouco depois, ressurgiu ao tomar a iniciativa do novo *round* sexual: “Eu tomei banho e depois ela tomou banho. Marilyn me abraçou fortemente com as pernas e com os braços e momentos depois nós dois terminávamos com violentos espasmos do corpo.” (*Ibid.*, p. 64). Não há a pretensão aqui de afirmar que *PanAmérica* é uma obra *feminista*, já que ela não o é. Porém, a liberdade sexual feminina e a felicidade por conta desta são mostradas sem intermediação de um narrador, de forma que pode-se afirmar que nesta obra de José Agrippino de Paula vê-se uma maturidade sexual em sua plenitude.

Deve-se, também, ressaltar a violência física ocorrendo na cena recém-citada: o abraço *forte*, os *violentos espasmos* do corpo e, principalmente, o *corte* temporal empreendido pelo narrador. Por causa disso, pode-se afirmar que a cena começa com o contato inter-corpóreo e termina em decorrência da explosão orgástica proveniente desse mesmo contato. O corpo humano, polo de desejos e vontades, ocupa o primeiro plano de toda esta sequência sexual, que dura mais de 5 páginas. Os personagens se entregam aos seus desejos, porém não são escravos destes: apenas os aceitam como parte de si.

O discurso sexual feminino, reprimido pela sociedade de então, esfacela esses ditames retrógrados ao longo das páginas deste livro. Deve-se mencionar que, para a pesquisadora Rita Schmidt, no caso brasileiro, mesmo o termo “feminismo” foi alvo de preconceito tanto pela esfera pública quanto pela “esfera institucional onde o saber é gerado”, de forma que as características determinantes do conceito de mulher, defendidas intensamente na década de 1960, acabaram por ser igualmente marginalizadas (SCHMIDT, 2007). José Agrippino de Paula, portanto, entropicamente liquefaz o discurso legitimador deste tabu que regulava os trâmites do discurso da mulher sexualmente ativa e feliz. Parcialmente, portanto, a deslegitimação – no sentido abrangente de descentralização do saber – das instituições sociais ocorre através desta abordagem da temática feminina. Ademais, mesmo quando Marilyn

em objeto provocador do desejo sexual fálico foi igualmente utilizado no Brasil com algumas de suas celebridades femininas, das quais se podem citar Gal Costa, cuja capa do disco *Índia* inclusive chegou a ser censurada, na década de 1970 e Gretchen, na de 1980 – o que demonstra, portanto, uma forma de agir cultural independente de localidades específicas.

Monroe, conforme exposto no “capítulo” seguinte de *PanAmérica*, mantém uma relação sexual com o narrador logo após casar com Joe Di Maggio, sua atitude não entra em julgamento por parte do narrador: sua liberdade de escolha sexual é preservada e respeitada.

CONCLUSÃO

A partir do que foi brevemente exposto neste artigo, pode-se perceber que *PanAmérica*, mesmo não sendo uma obra feminista em si – uma vez que mostra a mulher, também, como um objeto sexual e um produto massificado e fetichizado pela indústria cultural – acaba por entrar nesta seara ao conceder espaço para o discurso feminino em contrapartida ao discurso dominador. Ademais, para o pesquisador Diego de Jesus, o discurso legitimado

é intensamente permeado por questões de gênero e de consolidação da masculinidade hegemônica, conceito que remete à definição de uma resposta correntemente aceita ao problema da legitimidade do patriarcado, que sustenta a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres. (JESUS, 2011, p. 126).

O conceito de subordinação revela como traço inerente a ele a relação com/contra algo que se encontra em patamar hierarquicamente superior. As individualidades desse grupo habitante da margem, neste processo, acabam sendo menosprezadas ou inferiorizadas pelo grupo dominante. No recorte temático deste estudo, José Agrippino de Paula em seu romance empreende uma tentativa de balanceamento nessa tensão discursiva.

O poder de sua escrita provém da naturalidade com a qual discorre descritivamente sobre as ações de seus personagens. Não causa espanto ao narrador, assim como não são proferidos, por esse, quaisquer discursos de valor em relação à Marilyn Monroe e suas atitudes. O respeito do narrador por ela espelha uma posição ideológica defendida tanto por esta obra quanto pela década em que estava inserida: a de que a mulher deveria, de fato, enquanto indivíduo participante da sociedade, possuir os mesmos direitos e liberdades que o homem. A prosa agrippineana, desta maneira, esfacela com a centralidade em que o arbitrário discurso legitimado se encontra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO. **Confissões**. 6ª. Ed. Trad.: Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 2011.

ARMSTRONG, Karen. **Em Defesa de DEUS**: o que a Religião realmente significa. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. Das Letras, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENTO, C. H. Pan e latina América: o delírio épico de José Agrippino de Paula. **IPOTESI.**, v. 12, n. 1, p. 145-153, 2008. Disponível em: <[HTTP://www.revistaipotesi.ufjf.br/volumes/19/art12.pdf](http://www.revistaipotesi.ufjf.br/volumes/19/art12.pdf)>. Acesso em: 05 abr. 2011.

CODO, Wanderley. Identidade e Economia (I): Espelhamento, Pertencimento, individualidade. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, vol. 18, n. 3, Brasília, dez. 2002. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/ptp/v18n3/a09v18n3.pdf> >. Acesso em 20 set. 2013. Pp. 297-304.

DANTO, Arthur. **Após o Fim da Arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História.** Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Ed., 2010.

FOUCAULT, Michel. **Os Anormais.** Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A Ordem do Discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 2008b.

GIANNOTTI, Marco. Andy Warhol ou a Sombra da Imagem. *Ars*, ECA/USP, n. 4, 2004. Disponível em < <http://www.cap.eca.usp.br/ars4.htm>>. Acesso em 05 set. 2013. Pp. 117-126.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte?: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje.** Trad. Maria Luisa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2013.

HOISEL, Evelina. **Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção.** Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JESUS, Diego Santos Vieira de. Bravos novos mundos: uma leitura pós-colonialista sobre masculinidades ocidentais. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, 2011, pp. 125-140. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/ref/v19n1/a10v19n1.pdf>>. Acesso em 05 out. 2013.

SCHMIDT, Rita T. Refuting feminism: Brazilian lettered culture's complacency/complicity. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, Selected Ed. 2007. Disponível em <http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext>. Acesso em 5 out. 2013. [s/p].

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. **POPismo: os anos sessenta segundo WARHOL.** Trad. José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Cabogó, 2013.