

PERFORMANCES E ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA EM RETTAMOZO

Daniele Cristina Viana¹

Resumo: o presente artigo analisa as performances “Quem tem Q.I. vai”, “Santíssima trindade” e “Billy de Liar”, do artista Luiz Rettamozo enquanto “estratégias de sobrevivência”, hipótese presente na Teoria Geral dos Sistemas, compreendida a partir das discussões trazidas por Jorge Albuquerque Vieira. As performances foram realizadas no ano de 1987, em Curitiba, divulgadas em duas matérias jornalísticas escritas por Adélia Maria Lopes e Rosirene Gemael, matérias que são a fonte principal desse artigo. Entende-se as décadas de 1970 e 1980 enquanto momento de “crise”, a qual é geradora de reflexões e atuações que visam lidar com contexto bastante afetado pelo mercado capitalista e recente liberdade proporcionada pelo fim do governo ditatorial. Questões essas que trazem pistas para a compreensão de características das performances e propostas que suscitam sobre contexto experienciado, sobre relação entre passado e presente e também discurso sobre o contexto artístico. Configurando-se proposta performativa que envolve tanto artista quanto o trabalho de jornalistas culturais, que são estratégias para lidar com tal contexto de crise. Assim entende-se “estratégia de sobrevivência” como a escolha de caminhos para a efetivação do acontecimento artístico, que seria a interação com público, mantendo-se fluxo e significação com o contexto social e artístico vivenciado.

Palavras-chave: Rettamozo; Teoria Geral dos Sistemas; Anos 1980.

PERFORMANCES AND SURVIVAL STRATEGIES IN RETTAMOZO

Abstract: This article analyzes the performances “Quem tem Q.I. vai”, “Santíssima trindade” e “Billy de Liar”, by the artist Luiz Rettamozo as being “specificities” survival strategies, a hypothesis present in the General Systems Theory, taken from the discussions brought by Jorge Albuquerque Vieira. The performances were held in 1987, in Curitiba and published in two journalistic articles written by Adélia Maria Lopes and Rosirene Gemael, texts which consist the main source of this article. The 1970’s and 1980’s are understood as a time of “crisis”, which generates reflections and actions that aim to deal with a context which is very much affected by the capitalist market and the recent freedom provided by the end of the dictatorial government. Issues that bring clues to the understanding of the characteristics of the performances and proposals that raises about the context experienced, reflection on the previous and present relationship and also the artistic discourse that it promotes. Performative issues that involve both the artist and the work of cultural journalists configuring themselves to deal with such a crisis context. Thus, the strategy of success is understood as the choice of paths for the realization of the artistic event, which would be the interaction with the public, maintaining the flow and meaning with the social and artistic context experienced.

Keywords: Rettamozo; General Systems Theory; 1980s.

1 Aluna do Mestrado Profissional em Artes (PPGARTES), da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), Linha de Pesquisa: Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Artes. E-mail: danicviana@gmail.com

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objeto três performances que ocorreram em 1987, em Curitiba e que foram noticiadas em duas matérias jornalísticas no mesmo ano. São três performances do artista Luiz Rettamozo que passam pela reelaboração discursiva de duas jornalistas, Adélia Maria Lopes e Rosirene Gemael, cada uma sendo responsável pela escrita de uma matéria. Os eventos artísticos se deram ao final dos anos 1980, porém, no artigo se retomam alguns pontos da década anterior que podem sugerir pistas à interpretação das performances, as quais são buscadas na expansão exponencial da indústria cultural, na fortificação e posterior queda do governo militar no Brasil, além do percurso do próprio artista desde início da década de 1970, em Curitiba. Período histórico que alguns teóricos como Marcelo Ridenti e Artur Danto localizam como de “crise”, questão que é percebida à luz da Teoria Geral dos Sistemas, quando a partir das reflexões de Jorge Albuquerque Vieira, podemos entender “crise” também como transição, onde o trabalho do artista demonstra estratégias que movimentam percepções, propõe argumentos e ações.

Explora-se as performances “Quem tem Q.I. vai”, “Santíssima Trindade” e “Bily de Liar” do artista Luiz Rettamozo (1948), em finais da década de 1980, em Curitiba, a partir de duas matérias de jornais que dividem com os leitores parte do que foram as performances realizadas em bares da cidade. Os textos em questão foram escritos pelas jornalistas Adélia Maria Lopes e Rosirene Gemael, que por meio de trabalhos de escrita envolvente, de certo modo, participam da performance pelo evento da comunicação. Como o artista constituía carreira desde os anos 1970 em Curitiba e como essa história é retomada pelos textos em análise, esse artigo traz à discussão questões tanto da década de 1970 quanto da década de 1980, períodos que são trabalhados a partir da ideia de “crise”. São décadas que, num nível internacional passam pelas mudanças associadas ao fortalecimento do mercado capitalista e da força da indústria cultural. Num nível nacional, além da expansão capitalista, passa-se inicialmente pelo fortalecimento do governo ditatorial e mais tarde, já na metade dos anos 1980, pela redemocratização. Assim, o momento entre os anos 1970 e 1980 envolve sensações conturbadas e até opostas, dando forma a indivíduos que precisam dar conta de uma complexidade gerada, vinda da sequência de sensações como o sentimento de asfixia causado pela repressão da ditadura e também da necessidade de

conquistar liberdade, depois, de otimismo pela recém liberdade conquistada, mas também adicionado a um mal-estar causado pelas “contradições” de um período de estabilidade econômica junto à injustiças e incoerências. O período analisado é tido enquanto “crise”, observação que possui o respaldo em autores como o filósofo e crítico de arte Arthur Danto, que percebe o momento artístico como a-histórico, visto que teria se retirado de uma narrativa onde se sabia que caminhos estavam sendo tomados. Na arte, entre os anos 1970 e 1980, passa-se do apelo conceitual e engajado ao retorno da pintura e desejo de exaltar gestuais e o prazer dos sentidos, embora haja artistas como Rettamozo que não se apegam nem exclusivamente a um caminho nem a outro. Entende-se por “crise” um período que exige transformações, que é de instabilidade mas também de reelaborações, seguindo-se proposta da Teoria Geral dos Sistemas, a partir das pesquisas do filósofo e semiólogo Jorge Albuquerque Vieira, o qual tem a arte como foco de desestabilização e promoção das mudanças necessárias para a sobrevivência dos indivíduos no meio. Dessa forma então, as performances de Rettamozo, “Quem tem Q.I. vai”, “Santíssima Trindade” e “Billy de Liar” inseridas na mídia por jornalistas culturais, apresentando questões relacionadas à arte da performance, ao contexto cultural e social e retomando aspectos em mutação entre as décadas de 1970 e 1980, serão analisadas enquanto “estratégias” que visam prosseguir, efetivar e renovar sentido artístico, movimento importante à permanência de um corpo artístico em ação e interação com o meio.

O artigo parte de algumas questões associadas ao contexto dos anos 1970 e 1980 que trazem chaves interpretativas às performances. Nesse contexto, além das questões políticas e econômicas, em sintonia com a Teoria Geral dos Sistemas há a percepção de há sempre corpos em mobilidade e que os acontecimentos dependem essencialmente do seu acionamento, mais do que a produção de discursos. O corpo como elemento que busca liberdade expressiva é percebido já no trabalho de Rettamozo na década de 1970. Em 1980, Ridenti aponta para a sensação de mal-estar provocada pelas contradições, elemento interpretado como implícito à ideia de crise, visto que nele há a geração de um ambiente extremamente instável. Já no campo artístico, em um segundo momento a ideia de crise de Danto é trazida à reflexão e juxtaposta à tendência pictórica e de celebridade artística do período, a qual Rettamozo não se assemelha e pelo contrário, ironiza, o que

é percebido melhor num terceiro momento, quando aí sim cada performance e matéria de jornal é analisada. Na sequência, apresentam-se questões acerca do conceito de crise a partir da Teoria Geral dos Sistemas apresentada por Jorge Albuquerque Vieira e por último, nas considerações finais, faz-se um levantamento das semelhanças e diferenças entre as performances e suas sintonias com o contexto.

O ARTISTA RETTAMOZO EM CURITIBA, ANOS 1970 E 1980

O artista Luiz Rettamozo, ao final dos anos 1980, estava se readaptando novamente a Curitiba, pois havia retornado a pouquíssimo tempo de Porto Alegre. O artista gaúcho havia chegado à cidade paranaense já no início dos anos 1970, com cerca de vinte anos, segundo ele, teria saído do Rio Grande do Sul por conta de perseguições políticas, decorrentes do AI-5, do governo militar (MORAES, 2016, p. 13). Mas, no início dos anos 1980, Rettamozo volta a morar no Rio Grande do Sul, onde permanece até 1987, quando retorna à Curitiba, já com quarenta anos (GEMAEL, 1987), algo que é amplamente noticiado nos jornais, visto a valorização de seu trabalho artístico, consistente carreira e os laços de amizade constituídos em Curitiba desde a década anterior.

É nesse período de retorno de Rettamozo que ocorrem as performances e que as matérias de jornais analisadas neste artigo são escritas, as quais inclusive seguem o ritmo de celebração do retorno do artista e relembram tempos anteriores. Assim, para a compreensão de tudo que esses acontecimentos abrangem ao final dos anos 1980 vale à pena voltar um pouco à década anterior.

Adota-se um conceito de “crise” um tanto elástico, visto que para a Teoria Geral dos Sistemas, que será discutida em pormenores adiante, períodos de crise são caracterizados por diversos níveis que podem conter elementos de maior ou menor instabilidade. Segundo Vieira, a crise pode ser vista como transição, visto que provoca reformulações de paradigmas (2006, p. 60). Assim, nesta pesquisa, localiza-se tanto a década de 1970 quanto a de 1980 como de “crise”, visto a quantidade de transformações históricas, de necessidades de se reajustes e vontades transformadoras que nascem das situações e dos indivíduos.

Entre as duas décadas se estende a questão da expansão do mercado internacional, a aceleração da influência estrangeira e a expansão da indústria televisiva e publicitária. Enquanto na década de 1970 há um grande reforço do governo da ditadura militar para ampliar a associação ao mercado estrangeiro, promovendo uma aceleração do acesso à indústria cultural principalmente norte-americana, os anos 1980 apresentam incentivo neoliberal e dessa vez sob regime recém democratizado. Segundo o sociólogo Renato Ortiz, a expansão da indústria, por meio da publicidade, rapidamente transforma o público em consumidor, em contraposição à ideia do cidadão participativo nas decisões políticas e sociais (1994, p.16), o que no Brasil possui o agravante do autoritarismo militar.

A expansão da indústria cultural se insere no nível macro e ela afeta não só as relações de trabalho e as trocas econômicas, mas também questões mais subjetivas, ligadas ao psicológico humano, desestabiliza-o ao apresentar uma maior diversidade de escolhas em um tempo curto. Há nessa transformação pela via da globalização da comunicação uma mudança nas sensações de espaço e tempo, ambos comprimidos, podendo alienar os sujeitos em relação aos seus sentimentos, intuições e emoções. Segundo o teórico cultural, Stuart Hall, com a expansão das trocas de informação, lugares antes considerados estáveis se fragmentam e se tornam permeáveis (2003, p. 7), ou seja, observa-se uma enorme pluralidade de escolhas possíveis que por sua vez fragmentam certezas, desestabilizam os sujeitos reivindicam mudança.

A complexa relação com a indústria cultural é um fenômeno desestabilizador em vários períodos e também constitui reflexão importante no trabalho artístico de Rettamozo. Nos anos 1970 a indústria cultural é apresentada por ele em diversas tiras como elemento afetado pelo silenciamento da ditadura. Everton Moraes que estuda as perspectivas temporais no encontro criativo entre Rettamozo e Leminski em publicações no suplemento cultural Anexo, no jornal Diário do Paraná e do jornal Pólo Cultural, durante anos 1970, interpreta uma tira em que Rettamozo desenhou uma televisão que é antropomorfizada e que possui rolhas tapando ouvidos e boca. Moraes aponta que o mesmo aparelho que é criticado por sua capacidade de invasão no cotidiano e que detém enorme poder de afetar e ser afetado é visto na tira como algo invadido e censurado (2016, p. 124). As rolhas como instrumentos que tapam os sentidos e a capacidade comunicativa dos indivíduos

são bastante utilizados em ilustrações de Rettamozo nos anos 1970, mas há também o simbolismo da gravata. Em “gravata de força”, pintura com a qual o artista participa do 32º Salão Paranaense de arte há reflexão comum à geração, que era acerca de como resistir ou produzir diante de um tipo de poder, que vinha da comunicação e da indústria cultural, que parecia onipresente, não apenas por reprimir mas por produzir desejos (p. 176), conectando pessoas por valores individualistas, consumistas, imediatistas e com um aproveitamento muito raso da informação.

A influência dos dispositivos de comunicação de massa aparecem no trabalho de Rettamozo como tema, como algo a ser refletido e criticado, visto a potência exercida sobre os sentidos. Sistema comunicacional do qual conhecia muito bem, visto que participava ativamente em Curitiba, nos anos 1970 e mesmo em décadas posteriores. Rettamozo produziu trabalhos para exposições de arte em museus, como instalações, pinturas e performances, e também produzia propagandas publicitárias, composições musicais, ilustrações, quadrinhos, poemas, textos para jornais e revistas, entre outros. Essa diversidade de atuações ocorria tanto por conta de haver demanda no recente setor publicitário e comunicacional, que encontrava as habilidades necessárias nos artistas locais, quanto por uma disposição geracional dos artistas, que buscavam estar presentes em ambientes corporativos.

O artista buscava estar presente, ou então “habitar” espaços onde circulavam grupos de interesses diversos e, apesar disso, ele não pertencia exclusivamente a nenhum. A questão da presença física e das conexões com o diverso parece ser dispositivo importante no trabalho de Rettamozo. Contudo, o corpo não só transita em vários âmbitos, mas também é tema tratado em instalações, pinturas, performances, impressos em páginas de revistas ou de jornais, sendo distribuídos em série ao público. Como no simbolismo das rolhas ou das gravatas de força, há uma defesa das sensações aguçadas e a crítica contra aquilo que as limita. Nesse sentido, é marcante a participação de Rettamozo na Bienal de 1977, em São Paulo, onde realiza “*tezTura corPora!*”, em que imprime manchas de tinta com o seu corpo em papéis fixados no chão e paredes da sala de exposição, algo que indica necessidade de exploração sensorial.

Mesmo que seja impossível acessar efetivamente estados corpóreos, posto que são efêmeros e dependem muito de cada indivíduo, mesmo assim é importante refletir que a trajetória de um artista também se trata de um corpo que, em meio a uma ditadura militar, encontra-se em estado de asfixia. Segundo a pesquisadora em dança, Greiner, que também parte da Teoria Geral dos Sistemas, há sempre um corpo em trânsito, que afeta e é afetado procurando pela estabilidade (2008, p. 71).

Expressar-se pela representação de corpos em asfixia e buscar pela efetivação dos sentidos, lidando-se principalmente com a supervisão da censura prévia é estratégia que coube em um período ditatorial. Rettamozo busca subverter significados e desestabilizar lugares comuns, habitando inclusive diversas demandas culturais, no ambiente da arte formal e também meio publicitário, numa posição que é de “artista marginal”, posto que é de fronteira.

Mas o que acontece a esse corpo em período de recém-democracia? Como esse corpo se afeta e busca afetar? Quais padrões permanecem e quais se modificam? Há aprendizados? Que estratégias são colocadas em curso em prol da sobrevivência do sensível?

As novas condições históricas apresentadas na recém-democracia brasileira envolvem a reflexão sobre o significado da liberdade, principalmente porque essa acaba parecendo dependente de outras questões além do tipo de governo político que se tem. Após a retirada do governo militar em 1985 o clima era de esperança, de renovação crítica, de novos pactos e promessas sendo formadas. Contudo, segundo Ridenti, não houve apenas clima de otimismo, mas também algo relacionado à profundas contradições, num ambiente de renovação mas também de várias permanências. Na década de 1980, o modelo capitalista não apresenta sinais de esgotamento, mesmo com crise econômica (2010, p. 157), mesmo que houvesse um mal-estar causado pela irreversível diferença social brasileira. Mesmo assim, o modelo socialista não parecia a melhor estratégia, perdia adeptos que se tornavam ávidos consumidores ou então pessimistas passivos. Leminski, poeta curitibano e grande parceiro de Rettamozo em diversos projetos, em meados dos anos 1980 critica aqueles artistas e intelectuais que se achavam prontos e no direito de instruir o povo em prol da chegada a um suposto “destino socialista” (MORAES, 2016, p.

135). Leminski e Rettamozo, desde os anos 1970, faziam parte da geração que preferia se embrenhar pelos dispositivos da mídia comercial e do jornalismo de amplo alcance na busca pela subversão das lógicas dominantes.

Em meio ao clima esperançoso e de proveitosa liberdade de pós-ditadura, quando o *rock and roll* definia padrões de comportamento sugerindo diversos modos de rebeldia, havia ainda as antigas problemáticas. Tinha-se ainda a visível diferença social brasileira, a inflação econômica descontrolada e como um choque de realidade vinha o surto de HIV. Para Ridenti, os anos oitenta têm como palavra principal “contradição”, pois a estabilidade e a felicidade prometida pelo modelo capitalista, cujo maior meio de disseminação é a publicidade, funcionava apenas na superfície, restando no fundo o profundo mal-estar (2010, p. 157), indicando a mercantilização da vida. Mas há também aqueles que buscam uma espécie de reconciliação com o mundo, sem esperar pela resolução das contradições (p. 170). Nos anos 1980, uma das alternativas refletidas pela esquerda, segundo percepção de Ridenti, foi a reaproximação das massas, visto que o período da ditadura havia promovido esse afastamento pela via mais opressora da violência e da censura. A reaproximação da população foi então reestruturada, em vez de assumir caráter didático, passou-se a se querer aprender com as massas (RIDENTI, 2010, p. 155). As quais, por sua vez, pode-se refletir, em grande parte poderiam estar muito contentes enquanto consumidoras de produtos e tecnologias construídas pelas indústrias de modelo capitalista, até mesmo exaltando valores de competitividade, de efemeridade e de desenvolvimento ilimitado da produção.

A experiência da convivência com o público, em Rettamozo, vinha desde sua atuação múltipla em jornais e revistas ou nas galerias, não fazendo distinção entre ambientes submetidos à indústria capitalista ou não. Contudo, sempre buscando subverter as lógicas que regiam tal sistema, embora, junto com Leminski, não se identificasse com as estratégias de ação de partidos esquerdistas. Pode-se entender então, que Rettamozo se dispunha a esse aprendizado com as massas, seus valores e materiais com os quais interagem, de modo que não parece antinatural a ele a realização de performances fora do ambiente de museu.

Por esse viés de reaproximação do público por meio do aprendizado, a performance parece ser arte de especial atenção, até para se entender as transformações pelas quais havia se passado e com isso se fugir de estereótipo que incluía a todos em um só pacote referente ao chamado “público de massa”. A performance certamente constituiria papel essencial nesse sentido, principalmente em seu estado de presença direta com o público, quando há interação entre pessoas, envolvendo e valorizando os sentidos corpóreos, assim como o compartilhamento de uma experiência comum. Mas será que mesmo o acionamento dessa expressividade teria em um ponto de mal-estar? Segundo Ridenti, na década de 1980, embora houvesse a promessa da liberdade, havia o sentimento contraditório de que até mesmo a proposta mais subversiva adentrava o mercado (RIDENTI, 2010, p. 155). Assim, mesmo a performance tinha lugar garantido, podendo se ajustar até mesmo como pequeno entretenimento.

Observa-se que as matérias jornalísticas, documentos a serem analisados nesse artigo, que levam ao público informações acerca das performances que aconteciam em espaços fora do circuito, isto é, fora de ambientes exclusivamente dedicados à arte, encontram-se num período em que o artista retorna à cidade, de modo que ele já havia constituído tanto carreira artística quanto relação com o público pelo meio midiático. São matérias que inclusive celebram esse retorno, celebram o artista em vez de apresentá-lo ou explicar o conteúdo das performances. O contexto histórico, tido como de crise ou então de transição, as décadas de 1970 e 1980, é um período de intensas transformações que suscitam fazeres e estratégias que reelaboram práticas a fim de lidar inicialmente com um governo repressor, depois com renovada esperança permeada de contradições do momento pós-ditadura militar. Entre as décadas há a expansão do capitalismo internacional e com ele a influência das diversas tecnologias da informação que adentram cotidiano, afetando os indivíduos na maneira de sentir e perceber as situações, temas que se encontram presentes no trabalho artístico de Rettamozo e que apontam a preocupação essencial com os sentidos do corpo, o que explorava em diversas linguagens e também em sua mobilidade de, enquanto artista, habitar espaços diferentes, como publicidade, arte marginal e espaços eruditos. A década de 1980 é marcada por contradições e reflexões sobre a liberdade. Com a queda de influência de modelos de conduta, como por exemplo o socialista, aos

indivíduos que buscam estar atentos às transformações, que são afetados por elas e que buscam afetar em prol da liberdade, como Rottmann, outras estratégias são acionadas. Como o que já fazia em períodos passados, o artista se volta ao público, participa e ironiza os discursos de massa. Rottmann, numa nova fase criativa, aciona outros dispositivos, embora diversos pontos permaneçam, como as aparições na mídia, a linguagem ambígua e irônica que se apropria dos elementos da indústria cultural de massa.

As possibilidades apresentadas aos artistas, na segunda metade do século XX, em Danto, são tidas como crise, o que na verdade abre um espaço à liberdade criativa. Trata-se de um período em que na arte há espaço tanto para o livre exercício gestual quanto para as referências múltiplas trazidas pela indústria cultural.

A ARTE EM CRISE

Para o filósofo e crítico de arte Arthur Danto, a arte estava em crise já na segunda metade do século XX, pois seria “pós-histórica” posto que não pertencia mais à grande narrativa e, portanto, não possuía direcionamento. Na formulação pessimista do autor, por não haver direcionamento não seria uma arte significativa, apesar de conter em si a liberdade além de toda narrativa já conhecida (2006, p.11). Observa-se nisso a possibilidade cada vez mais excepcional de se forçar limites, de que os pontos marginais viessem a transformar e se constituir em algo estável.

Nos anos 1970, as vanguardas artísticas experimentaram e firmaram compromisso com a arte conceitual, que adquire influência no mesmo período em que há o governo militar. Contudo, em período de abertura política, nos anos 1980, de forma contrária, a arte conceitual passa a ser criticada, por ter perdido sua capacidade de afetar os sentidos, confundindo-se com o discurso político. Claro que o recente e expressivo mercado de arte ajudou a criar o ideal de livre expressão pela pintura, mas também, essa estratégia não parecia suficiente para todos os artistas, principalmente aqueles que fixavam outras características desde a década anterior.

Nos anos 1980 houve a reconstrução da figura do artista como pintor, como se a abertura política liberasse o exercício dos sentidos por meio da linguagem pictórica. Mesmo que Danto tivesse mencionado uma falta de percurso escrito para a “arte-pós-

histórica”, esse era um mercado que se expandia (2006, p. 41), sendo a pintura um dos pontos principais, já que era um produto mais fácil de ser comercializado, diferente de uma instalação ou de uma performance, por exemplo. Tal movimento se dava também na cidade de Curitiba, pois, do final da década de 1970 até a de 1990, havia expansão dos espaços de exposição (GASSEN, 2007, p. 25), além de novas mostras culturais com maior diversidade nas produções (p. 27).

Segundo o antropólogo social Leonardo Carvalho, a ideia que mais aparecia nos discursos dos críticos sobre a arte nos anos 1980 era a de rompimento com o conceitualismo, a reincorporação do gesto e dos afetos e a rematerialização da obra de arte. Enquanto a arte produzida nos anos 1960 e 1970 era criticada por ter se tornado uma espécie de panfleto crítico, a publicidade nos anos 1980 se refestelava mostrando os artistas como ícones de consumo e de um novo mercado insurgente (2014, p. 27). Contudo, para além do discurso do mercado oficial de arte, havia também muitos artistas que não se adaptaram à ideia de retorno à pintura, principalmente aqueles fora do eixo Rio-São Paulo (p. 30).

Enquanto renomado teórico da arte postula o período como pós-histórico e por isso de liberdade fora da narrativa, o mercado de arte se expande mesmo com tantas contradições, comercializando arte e principalmente a arte que possui materialidade, como a pintura. Assim, a pintura é tida por muitos artistas como uma forma de expressão da qual sentiam falta no campo de arte, talvez uma expressão mais despreocupada com a questão social. Mas há também os artistas que assim como Rettamozo não aderem exatamente à pintura como estratégia principal. Mesmo que Rettamozo tenha em seu trabalho defesa das sensações e do sentido tátil, como ele expressa de maneira visceral em “*tezTura corPora!*”, em 1977 e em diversas alusões por meio da ilustração e da pintura, parece que para trabalhar o “mal estar” dos anos 1980 não caberiam nele as novas palavras que estavam em voga: pintura, sensação e subjetividade (CARVALHO, 2014, p. 27) ou pelo menos não apenas elas.

Quanto às performances que são tema deste artigo, a pintura não é o meio principal, mas chega até a ser mencionada. Às performances, principalmente a partir do material que se dispõe para interpretá-las, importam suporte jornalístico, palavras trazidas para explicar artista e performance e as diversas referências feitas ao meio social e cultural.



A proposta deste artigo é analisar as performances de Rettamozo a partir de matérias de jornal de circulação comercial, que eram O Estado do Paraná e o Correio de Notícias, escritas pelas jornalistas Adélia Maria Lopes e Rosirene Gemael, respectivamente. Apesar de não ter se encontrado registros das performances em questão além das matérias jornalísticas, entendê-las a partir das palavras que a mídia apresenta é estratégia desta pesquisa, que busca compreender a arte de Retta não apenas como meio efêmero, mas em seu registro e permanência por meio da comunicação e circulação da informação artística, performance entendida como estratégia de um tempo em crise, que pela experimentação aponta possibilidades.

Em meio a um período que é, segundo Danto, de crise na arte pela falta de uma narrativa mas também de sucesso mercadológico, onde Rettamozo se posiciona? Em suas performances, mais uma vez ele parece não adotar nem um nem outro, além disso, parece construir a própria narrativa.

PERFORMANCES NO DISCURSO JORNALÍSTICO

Na matéria “Retta *rides again*”, de Gemael (1987), o tom é de celebridade ao expor fotos em tamanho grande de Rettamozo chegando de avião em Curitiba, o que carrega um caráter celebrativo, mas teria também algo de irônico, visto que esse tipo de abordagem é mais comumente usada nas revistas quanto à celebridades televisivas, como um ator de filmes, um jogador de futebol ou mesmo um político. Contudo, não era um artista qualquer, era Rettamozo e esse texto já traz pistas sobre suas performances, entre elas, “Quem tem Q.I. vai”. O texto inicia com apanhado geral das experiências de Rettamozo nos anos setenta em Curitiba enfatizando sua multiplicidade artística e a característica de ele estar entre Curitiba e Porto Alegre. Ao mesmo tempo, as informações sobre as propostas artísticas performáticas vão aparecendo e se misturando ao discurso sobre as vivências de Retta, que em alguns momentos são falas diretas de Rettamozo e, em outros, menções de Gemael.

Vim para Curitiba, passei por um filtro fodido, para chegar aos 40 anos o mais imbecil, idiota e inventivo que possa ser [...]. Trabalho em propaganda, um laboratório do caralho [...]. Abandonei o emprego de Porto Alegre pra vir pra cá, mas liguei pro patrão segura o emprego ai, e fechei o trabalho com a Umuarama

[empresa publicitária]. Tô achando que vou fazer um trabalho do caralho, [...] vou pegar um trabalho todo que amadureci e jogá-lo na rua como se fosse uma transada (RETTAMOZO, 1987, Correio de Notícias).

Diversas vezes na matéria Rettamozo menciona a si mesmo como um “idiota”, como alguém que atua artisticamente como “canalha”, fazendo “bobagens”. Algo que remete ao seu desprendimento quanto a uma possível erudição, o que ele mesmo comenta (GEMAEL, 1987) e também o que poderia levar a uma aproximação do público menos afeito às exigências do sistema de arte.

Propõe-se entender esses direcionamentos discursivos nas matérias jornalísticas já como parte da performance em Rettamozo, visto que ele vai associando os diversos discursos e experiências ao seu trabalho como se irá perceber. Os argumentos acabam se encontrando, embora não haja em nenhuma das matérias uma explicação fechada sobre em que consistem exatamente as performances, mas apenas sugestões que contribuem para a curiosidade do leitor. Nesse sentido, as matérias, com o apoio das jornalistas que as escrevem, parecem se misturar à certa estratégia ficcional, constituindo persona artística de Rettamozo.

Ao explicar acerca de suas ideias sobre a performance que já realizou em Porto Alegre e que promete realizar em Curitiba, Retta vai contando de sua trajetória e envolve os nomes dos amigos como Leminski e Solda, além de seus familiares, como o filho Caco, a filha Luana e o Genro Adriano, que incrementam a banda musical, projeto que ele explica (GEMAEL, 1987) enfatizando que não está sozinho e que não se trata de uma atitude só sua.

Não há nas matérias nenhuma explicação sobre o trabalho de Rettamozo no sentido erudito da coisa, ou seja, com base nas tradições estéticas já estabelecidas. Talvez, isso ocorra por haver o entendimento de que isso não seja necessário ou então porque a carreira artística de Rettamozo já era um tanto conhecida do público, sem necessidade de justificativas ou explanações, quando o que importava era aproveitar o momento de retorno desse artista cativante.

A própria jornalista Adélia Maria Lopes, em entrevista concedida em 2020, comenta que teve que ler mais de uma vez a matéria que ela mesma escreveu para entender e que no fundo acredita que escrevia em linguagem mais abstrata porque se tratava de algo para os amigos do próprio campo artístico lerem (LOPES, 18 jun 2020).

Também, não contar exatamente os detalhes da performance faz parte da estratégia, como o próprio Retta coloca há questões em que, apesar de “não se entender nada” o tornam “misterioso”, pois, quem vê “[...] pensa que é inteligente, mas não é” (LOPES, 1987).

Rettamozo insere no discurso também percepções sobre a temporalidade de seu processo criativo, as quais Gemael traduz da seguinte forma “assim a exposição de sobreposições poéticas fica para a próxima oportunidade, que para ele pode até se hoje [...] Retta decidiu (e já pode ter mudado de ideia) [...]” (1987). O que leva o leitor a acompanhar sua trajetória, não só quanto às suas mudanças de região geográfica ou relação com colegas, mas também seus processos de criação, inspiração, modificações de planos, etc, de uma forma irônica, posto que desmistifica certa seriedade que normalmente se relaciona à arte.

“*Quem tem QI vai*”, segundo explicação do artista, inicia como ideia entre amigos em Curitiba e segue sendo realizada em Porto Alegre, para mais tarde retornar para a cidade onde foi pensada. Segundo Rettamozo: “um trabalho que começou na própria poesia, na história quieta do gaúcho da época. E que passou pelas artes plásticas, passou pro corpo e tomou conta”. A divulgação do evento, em Porto Alegre, o coloca como “show” que envolve “música, humor, non sense, visual, propostas de ‘desArte’ e não sei o que mais” (GEMAEL, 1987). Segundo o artista, o que desenvolve em “*Quem tem Q.I. vai*” está relacionado ao seu descompromisso com “qualquer esquema”, tendo ele fugido de “galerias, cultura erudita, do lance hippie e do pop”. “Ideias velhas”, como “performance”, no entanto, têm sido reativadas, pois “começam a ser novas de novo”. Rettamozo afirma que quis se colocar no palco, com a experiência que tem e não um ator (GEMAEL, 1987).

“*Santíssima Trindade*” também é uma proposta que envolve o palco, porém, na verdade é uma banda musical cujas proposições muitas vezes parecem se misturar a “*Quem tem QI vai*”. Em Curitiba, Rettamozo propõe apresentar um clipe da banda, junto com performance. Nos shows da Santíssima Trindade, o artista diz que canta, grita e fala, e

que uma das músicas é mais ou menos assim: “xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx”. Segundo ele, isso “não é novo, não tem nada de vanguarda, retaguarda, pós-modernismo, é o possível”, “na real a gente faz um barulho horroroso”. É no Bar Camarim que tudo deve ocorrer, clipe e performance (e uma exposição de pinturas, que ele acaba desistindo na própria matéria, deixando-a para outra oportunidade). Sobre a performance ele explica “tem o teatro que o ator vai lá e finge; tem a performance que o artista vai lá e finge que não finge; e tem a história real, que é pegar essa nossa conversa, subir no palco e fazê-la. Deixar rolar a energia e tu, sem programa nenhum, fazer a coisa acontecer sem perturbar” (GEMAIL, 1987).

Há também a performance “Billy de Liar”, que na verdade é um personagem que aparece em momentos diferentes. Se se trata de algum tipo de atuação de Retta, ou de algo que só aparece no jornal ou ainda de uma dupla personalidade, se está misturado às demais performances, não se sabe. Diz-se que é um alter ego de Retta, que tem a metade da sua idade, que sofreu muito com a repressão da ditadura militar e por isso só reativa suas atividades culturais em 1986, ainda no Rio Grande do Sul. Enquanto Retta é “classe média medíocre e acha que arte tem que ter ideologia, Billy é de opinião que a função do artista é ser feliz e deixar as pessoas felizes”. Billy só pinta em cores preta e branca, pois conheceu os grandes mestres assim, pelos livros. Segundo o artista, no Bar Camarim, após ele tocar e cantar estridentemente, Billy pegou todas as poesias de Rettamozo e as jogou fora propondo: “acho que poesia é o acaso captado”, algo que fez com que Rettamozo se retirasse de suas pretensões poéticas. Rettamozo explica que “Billy não é comercial, ou é tão caro que não há preço que pague”. Billy descomplica a arte. Rettamozo e Billy estariam juntos nas artes plásticas, música e poesia, mas não fica claro se também na banda “Santíssima Trindade”, conforme matéria aponta. Billy performatiza ainda a ação “Bota aqui, bota ali o meu pauzinho”, que consiste em diversos palitos de madeira, pretos e brancos que são fixados nos troncos das árvores mais antigas espalhadas pelas cidades, segundo Rettamozo, a proposta envolve uma preocupação ecológica. E conta-se ainda que Billy acha que em Curitiba “o que conta é a indefinição. Aqui ninguém faz nada; mas faz tudo que pode” e que, apesar de tantos artistas talentosos, “aqui ninguém é visto como culturalmente sólido” (LOPES, 1987).

Visto não ser a pintura e nem mesmo a criação de objetos de arte conceituais as melhores escolhas para o artista Rettamozo, cabe refletir mais um pouco sobre o comportamento dos elementos que se encontram em momento de crise, dessa vez à luz da Teoria Geral dos Sistemas.

ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA

Segundo a Teoria Geral dos Sistemas os contextos que passam por modificações, sejam de origem biológicas, físicas, químicas ou sociais seguem o padrão: inicialmente, sofrem dificuldade adaptativa (VIEIRA, p. 63), passando para o evento da criação de possibilidades para então se adaptarem a uma realidade mais complexa que a anterior (p. 48).

Tal hipótese tem a arte como essencial, visto esse ser principal âmbito de exercício de liberdade e por isso de criação de possibilidades, entendidas enquanto estratégias que tanto levam à desestabilização da norma quanto à promoção de alternativas de readequação às novas necessidades do contexto. O período analisado, no qual se observam tantas transformações num curto espaço de tempo, pode ser interpretado como sistema que incita à criação de possibilidades, as quais devem servir à adaptação às novas circunstâncias.

Observar-se que, a partir da Teoria Geral dos Sistemas, ao se interpretar o contexto como “crise”, não se pode pensá-lo como extensos blocos que separados por contínuas crises e instabilidades, tratando-se de algo mais complexo, de mobilidades que se dão tanto no sentido micro quanto macro, em momentos múltiplos e diversos entre si.

A Teoria Geral dos Sistemas também tende a não reduzir os elementos em transformação a paradigmas teóricos apenas, diferentemente, pensa-se em corpos físicos, de indivíduos e grupos que acionam conhecimentos e lhes dão mobilidade, sendo incorporados ou não ao fluxo dos demais elementos.

Tratam-se de corpos que, em sintonia com o meio, estão buscando adaptação ao mesmo tempo em que tensionam elementos que não lhes representam suporte. Esse tensionamento proporcionado por um corpo é mobilizado graças ao estado de crise, a qual então é responsável por suscitar a criação, o que por sua vez transforma o momento em transição, em passagem (VIEIRA, 2006, p. 60). A criação, que traz consigo a sintonia das

modificações, não significa apenas um produto que espera a compreensão, significa mais a demonstração de demandas, as quais se encontram no fluxo das transformações, que são múltiplas, retomando segmentos de grupos e tempos diferenciados. Resumindo, um produto artístico traz uma variedade de elementos agrupados como estratégia, contudo, dentro dele mesmo há diversos pontos em disputa. Para haver a continuidade das estratégias apontadas não importa, por exemplo, apenas a vontade do artista, da crítica ou do jornalista, há na verdade o aprendizado e a disputa, na geração de uma demanda que coloca corpos em interação, demonstrando vínculos, afetos e ideias, algo que está para além do discursivo (GREINER, 2008, p.18).

A instabilidade é algo comum em diversos níveis e causá-las em sistemas aparentemente já definidos é movimento essencial para a sobrevivência dos agentes, por exemplo, da arte (VIEIRA, 2006, p. 56). Um sistema em crise pode possuir uma aparente ideia de instabilidade, cabendo aos indivíduos que as tensionam, o que decorrido algum tempo deve adquirir certa coerência no fluxo das informações (GREINER, 2008, p. 71).

Rettamozo sempre tendeu a se inserir à margem de pequeno círculo artístico, não estando nem mais para o entretenimento e nem mais para a arte oficial, estratégia que lhe garantiu certa autonomia e também, conforme observado a partir da Teoria Geral dos Sistemas, grande potencial de causar instabilidades. Pode-se pensar as performances de Rettamozo, ao final dos anos 1980, já não mais como um bloco de novidade apresentado ao público, uma proposta do que deveria ser a arte, mas como elemento que contém um corpo em transição, um corpo que reflete o passado e o futuro sugerindo suas estratégias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se pensar num extenso período de crise, como observado um pouco sobre os anos 1970 e 1980, seja em relação à sociedade ou à arte. Nesse período, o que parece ter se estabilizado? A visualização das contradições indicam pouca coisa. O mercado capitalista parece uma constante ao achatar o significado dos sentidos, mas se comparado aos anos de ditadura talvez a sensação seja quase de plena liberdade adicionada à uma ênfase mercadológica. Mas Retta se mantém atento, ele não cai em nenhum esquema, como já observado muitas vezes, ele utiliza a ironia, participando de tudo, mas sempre com

aquele distanciamento. Estratégia que não é exclusiva do artistas gaúcho, mas configura uma geração, conforme é possível observar, por exemplo, nas pesquisas do antropólogo Néstor Garcia Canclini (2006, p.109-111), onde a ironia parece a única possibilidade em meio a discursos e ações tão contraditórias.

Prevalece entre as décadas de 1970 e 1980 a preocupação acerca de que qualquer tentativa de desestabilizar estruturas acaba sendo cooptado pelo sistema. Dentre as possibilidades, o aprendizado com o público mesmo que massificado parece essencial, sendo a performance fora de circuito de Rettamozo algo aparentemente interessante à essa lógica, assim como estratégia de aproximação desse público por meio midiático, inclusive usando-se de jargões que aproximam performances de entretenimento “sem sentido”, dentre outros questionamentos que podem levar público à autorreflexão.

As performances “Quem tem Q.I. vai”, “Santíssima Trindade” e “Billy de Liar” ocorrem em julho de 1987 em bares de Curitiba, num período em que Rettamozo ganha ampla cobertura da mídia, tanto por ter carreira anterior na cidade, quanto por ser essa ter sido construída em sintonia com suas participações na mídia jornalística. A matéria escrita por Gemael retoma pontos da carreira de Rettamozo e as divide com o público, sendo sua personalidade cativante e situações de sua vida mais comentadas que as próprias performances, as quais se apropriam disso, inclusive. Já a matéria de Lopes, apesar de não retomar o assunto da carreira de Retta, faz comentários de seus parentes próximos que parecem já ser conhecidos do público, que do contrário não entenderia nada. “Quem tem Q. I. vai” e “Santíssima Trindade” são parecidas entre si, são apresentadas na mesma matéria e ambas têm características de arte apresentadas em palco, como um show musical ou uma comédia *stand-up*, ambas possuem caráter de coisa sem “sem sentido”, brincando com a figura do artista que não sabe o que faz, como um charlatão e tiram sarro do público afeito ao “mistério” do que na verdade não tem sentido. Público esse ironizado que é o mesmo que vai à apresentação da performance, como uma forma de auto reflexão.

Ambas as matérias são escritas de forma intimista, envolvendo Rettamozo como figura central, mas também pessoas em torno dele, parentes e amigos e, o que não fica explícito em palavras, a própria relação com o jornalismo cultural. A performance “Billy de Liar” na verdade não é uma apresentação, mas um álter ego, o qual por sua vez realiza

algumas performances que, como ocorre também em “Quem tem Q. I. vai” e “Santíssima Trindade” se dão em bares da cidade. Billy é personagem que parece ser uma forma de interpretar questões da década passada e do presente, um Rettamozo preocupado com diferenças e opressões sociais e um Billy que sabe curtir a liberdade depois de ter passado por maus bocados, porém ambos dispostos a tensionar modelos e demonstrar estratégias à arte. Billy, por trabalhar com tintas pode ser um modo de remeter ao discurso dos anos 1980 de retorno da pintura, no entanto, assim como se dá em relação ao mercado e à predileção do público pelo “discurso sem sentido”, a ironia não configura apenas uma crítica, mas uma forma de interpretar e testar as sensações que cada elemento é causador.

Não se sabe em que momento se acaba uma crise ou qual é o alcance de aderência de uma estratégia apresentada pelo artista, contudo, pode-se apontar que Rettamozo apresenta estratégias que envolvem a compreensão acerca do público, não de forma didática mas por meio do tensionamento de suas expectativas. Há certo mal-estar no que deve tê-lo levado à afirmação do sem sentido, da canalhice do artista e de um público que não entende nada e mesmo assim adora o que vê e ouve. Deve também haver mal estar também na necessidade de auto compreensão que levou à criação da figura de um personagem que traz um pouco da “nova geração”, em contraposição ao artista que ainda se encontra aflito e com dificuldade de entender a disposição à liberdade. O mal estar em Retta é levado à autorreflexão e à ironia, o que já fazia nos anos 1970, só que nos anos 1980 chega ao palco e ao ambiente de bar de uma forma muito mais “*non sense*”, pois não há a fricção com o sistema da ditadura e seu método de censura. As incertezas parecem permear as performances junto à apropriação das contradições do mercado da indústria cultural, explorando-se a questão da mídia, do apelo ao artista criador, o entretenimento fácil. Contudo, Billy demonstra que não se trata apenas de explorar esse meio, fazendo-se ironia do mercado e do público, Billy parece o elemento de reflexão, que pesa e avalia possibilidades.

REFERÊNCIAS

BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho. **Arte enquadrada e gambiarra: identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (anos 80 e 90)**. 2015. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade.** EDUSP, São Paulo. 2006.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história.** São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

Eureka! **Zero Hora.** 01 out. 1983.

GEMAEEL, Rosirene. Retta rides again. **Correio de Notícias.** 03, jul. 1987.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados.** Annablume. São Paulo. 2008.

HALL, Stuart. A questão da identidade cultural. Textos didáticos, IFCH/UNICAMP, 2003.

LOPES, Adélia Maria. Um Retta é bom, imagina dois, tchê! Almanaque. **O Estado do Paraná.** Curitiba. 12, jul. 1987. P. 3

LOPES, Adélia Maria. Entrevista concedida a Daniele Cristina Viana. 18 jun. 2020.

MORAES, Everton de Oliveira. **“Cortar o tecido da história”: condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980).** Tese (Doutorado em História), UFPR, Curitiba, 2016.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política.** Editora Unesp, 2010.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento: arte e ciência a partir da complexidade.** Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2006.

Recebido em: 15/12/2020

Aceito em: 27/02/2021