

AQUELE NOSSO MOVIMENTO, NUNCA LANÇADO: UMA ASSOCIAÇÃO DE MALFEITORES

Everton de Oliveira Moraes.¹

Resumo: na década de 1970, em Curitiba, o poeta Paulo Leminski e o multiartista Luiz Rettamozo participaram, como protagonistas, de uma movimentação que pretendia agitar o cenário cultural curitibano. O suplemento *Anexo*, caderno de cultura e arte do jornal *Diário do Paraná*, foi a expressão mais significativa dessa movimentação e o espaço que mais deixou rastros do encontro entre os dois e de sua associação. O objetivo desse artigo é analisar essa associação enquanto um encontro intersemiótico que pretendia suscitar outras experiências de leitura e visualização, esboçando uma espécie de poética do banditismo.

Palavras-chave: Paulo Leminski; Luiz Rettamozo; associação; poética; banditismo.

THOSE OUR MOVEMENT, NEVER LAUNCHED: A MALFEITORS ASSOCIATION

Abstract: *In the 1970s, in Curitiba, the poet Paulo Leminski and the multi-artist Luiz Rettamozo participated as protagonists of a movement that wanted to stir the cultural scene in Curitiba. The supplement Anexo, of the Diário do Paraná, was a more important expression of movement and space that left traces of the encounter between the two and their association. The aim of the article is to analyze this discussion as an intersemiotic meeting that sought to elicit other reading and publication experiences, outlining a kind of poetics of banditry.*

Keywords: *Paulo Leminski; Luiz Rettamozo; association; poetic; banditry*

¹ Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná. Professor colaborador da UNESPAR/FAFIUV. moraes.everton@gmail.com

“Só me dou com cartunistas fotógrafos cineastas desenhistas/ tudo menos escritores/ dos quais acabei por ter grande horror” (LEMINSKI, 1992, p. 24). Essa afirmação de Paulo Leminski², feita em uma carta enviada a Regis Bonvicino (em 1976), pode funcionar como um ponto de partida para esclarecer a associação entre ele e Luiz Carlos Rettamozo³. Este último compartilhava com Leminski uma certa desconfiança com relação à centralidade da escrita no mundo ocidental. E se não a evitava, também não tinha nela uma forma central ou privilegiada de produção. Cartunista, artista plástico, publicitário, desenhista, poeta, fotógrafo, grafiteiro, Rettamozo compartilhava com Leminski a ideia do artista como compositor intersemiótico, cientista de “mensagens”, uma espécie de especialista na produção de signos. Concordava também com o poeta quando este dizia que “a verdadeira criação só ocorre na fronteira entre as artes” (LEMINSKI, 1977a, p. 22).

O encontro entre Leminski e Rettamozo, entretanto, não foi o apenas encontro entre dois indivíduos, duas identidades, dois artistas que se uniram para somar habilidades e produzir em conjunto, foi antes um encontro de ritmos, afetos, singularidades, histórias. O que implicava que não estava em questão a reiteração de uma identidade em comum, mas a experimentação mútua das virtualidades alheias, isto é, das consistências e dos mundos do outro.

Leminski trabalhava prioritariamente com palavras, ainda que, quase sempre, fosse para esvaziá-las de significado ou para saturá-las, leva-las até o limite da comunicabilidade, dosar a quantidade de realidade ou de ilegibilidade, torna-las capaz de evocar presenças⁴. Rettamozo, por outro lado, não partia da palavra, mas se utilizava dela eventualmente, para explorar os sentidos de seus cartuns, instalações, colagens e outras formas de intervenção. Atuava como uma espécie de *bricoleur*, fazendo uso da montagem e da “manipulação de códigos” para compor suas imagens e objetos híbridos.

Na mesma carta citada acima Leminski se atribuiu a imagem de um “livre atirador sem companheiros”, que “luta” sozinho, “sem tréguas”, contra o provincianismo de uma cidade “de contistas”. Também não é difícil encontrar comentários de Rettamozo a respeito do “medo” que ele afirmava ser característica de uma a cidade conservadora, tomada por um clima sufocante (RETTAMOZO, 1977a, p. 50). Não interessa aqui verificar se essa ideia que tinham da cidade era verdadeira ou falsa, mas analisar em que medida ela fazia parte da constituição do projeto ao qual os dois se associaram, a saber, o de agitar e dinamizar o cenário cultural da cidade e provocar o curitibano “típico”, chocá-lo através de imagens provocativas, incitando-o a sair de si mesmo, contestar sua identidade. Tal objetivo encontrou sua mais nítida impressão no suplemento cultural *Anexo*, caderno de cultura e artes do jornal *Diário do Paraná*, publicado entre 1977 e 1978, editado por Leminski e Rettamozo (o primeiro como editor de texto e o segundo como editor de arte). O suplemento tinha como objetivo principal funcionar como o que Leminski chamava de “ofisingna”, isto é uma oficina de signos, capaz de não apenas divulgar a cena cultural de Curitiba colocar a arte no jornal, mas também produzir uma arte de jornal, cujo suporte fossem as próprias páginas do periódico.

Estes artistas se encontraram em Curitiba, na década de 1970, tendo em comum o incômodo com relação a certas questões poético-políticas. Seria possível citar, para falar apenas das questões mais recorrentes, a crítica da centralidade do *logos* (discurso “jorno-naturalista”, nas palavras de Leminski), da ideia de beleza na arte, da ausência da paixão e do anestesiamiento dos sentidos nas sociedades contemporâneas, da cultura do espetáculo, da ditadura militar e sua violência, das

² Curitiba, 1944-1989. Atuou especialmente como poeta, ensaísta e tradutor; foi editor de jornais e suplementos de arte e cultura.

³ São Borja, RS, 1948. Multiartista gaúcho, radicado em Curitiba, trabalhou com instalações, grafite, pintura, montagens visuais, entre outras formas e suportes; foi editor de arte de jornais e revistas na capital paranaense; atuou também como publicitário.

⁴ Apesar de, nessa época (1977), afirmar a intersemiótica e a importância da fricção entre os códigos, alguns anos depois, o poeta admitiria seu “logocentrismo”, afirmando a propriedades únicas e metalinguísticas da escrita (LEMINSKI, 2009, p. 326).

formas políticas autoritárias e alienantes e do tempo progressista e desenvolvimentista do capitalismo contemporâneo.

Foi em torno dessas questões que constituíram uma relação que se poderia chamar, seguindo o filósofo Max Stirner, de *associação*, isto é, a relação em que um certo número de sujeitos se aglutina para enfrentar um determinado problema diretamente, sem a mediação de instâncias ideais como o Estado, o Homem, a Sociedade ou Deus.

Para uma associação, tu contribuis com todo o teu poder, a tua riqueza, e assim te fazes valer, mas na sociedade és usado com a tua força de trabalho; na primeira vives de forma egoísta, na segunda humanamente, isto é, religiosamente, “como um elo no corpo do senhor”. À sociedade, tu deves o que tens, tens obrigações para com ela, estás possuído pelos teus “deveres sociais”; da associação, serves-te como te convém, e abandona-la “sem obrigações nem fidelidade” quando não puderes retirar dela mais nenhum proveito. A sociedade é mais do que tu, está acima de ti; a associação é apenas um instrumento teu, ou a espada com a qual tu aperfeiçoas e aumentas a tua força natural; a associação existe para ti e por ti. Em suma, a sociedade é sagrada, a associação é coisa tua; a sociedade serve-se de ti, mas tu serves-te da associação. (STIRNER, 2009, p. 404).

A associação, de acordo com Stirner, é provisória e dura enquanto houver nela algo a combater ou a conquistar. Não tem o objetivo de se perpetuar ou se apoiar em qualquer transcendência. E se frente a essas instâncias (Sociedade, Homem, Estado, Mercado, Deus) todos devem sempre ceder algo de si, servir, idolatrar, nesta associação está em jogo apropriar-se do aparato destas instâncias para subvertê-lo, usá-lo a favor de afetos que lhe são estranhos. Leminski e Rettamozo, como se procurará demonstrar nas próximas páginas, parecem ter constituído uma amizade artística muito próxima dessa ideia de associação.

Importava se “aproveitar” do outro com o qual se associava, usá-lo a seu favor, cada um entrando no acordo em nome de um combate que interessava travar. Uma relação de posseção mútua, em que um se apropriava do outro buscando uma transformação de si. Sendo os dois artistas mais atuantes do suplemento *Anexo*, comentando-se mutuamente várias vezes, trabalhando em conjunto tantas outras, tendo em comum à profissão de publicitário, debatendo, parece clara, portanto, a existência de uma relação de troca em que interessava produzir experiências-limite.

Mas, antes de tudo, para falar como Deleuze, uma associação não se constitui sem um encontro. Não se trata aqui de tentar reconstituir os primeiros contatos, as conversas ou a construção de uma amizade privada entre os dois. Interessa, isso sim, analisar que tipo de relação poético-política se constitui na produção conjunta ou a atuação nas mesmas publicações. Nesse sentido, encontrar alguém é, primeiramente, encontrar-se com seus tempos, ritmos e consistências:

Mas o que é, precisamente, um encontro com alguém que se ama? Será um encontro com alguém, ou com animais que vêm povoá-los, ou com ideias que os invadem, com movimentos que os comovem, sons que os atravessam? E como separar tais coisas? [...] esse conjunto de sons martelados, de gestos decisivos, de ideias em fechamento súbito, de risos e sorrisos que sentimos serem “perigosos” no mesmo momento em que se sente a ternura. (DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire, 1998, p. 10).

De certo modo, o encontro entre Leminski e Rettamozo foi o encontro entre um especialista da palavra e um montador de imagens. Rettamozo brincava com o *pop*, trabalhava com publicidade, ao mesmo tempo em que evocava a erudição da teoria da arte e apresentava obras nos salões e bienais do Paraná e do Brasil. Fazia uma bricolagem de formas eruditas com linguagens banais, suportes tradicionais e outros que sequer eram considerados enquanto tais, meios de exposição convencionais e outros pouco ortodoxos como a intervenção nas ruas ou na imprensa. Leminski, por

sua vez, reconhecia esse caráter híbrido nos trabalhos de Rettamozo, quando falava de seu alto “nível de competência na manipulação dos códigos” (LEMINSKI, 1977b, p. 8). O poeta apostava suas fichas nas palavras, na sua modulação entre ilegível e a realidade, entre a invenção radical e a repetição do reconhecível como estratégia de intervenção em realidades específicas. Tradutor (na época – 1977 – ele havia traduzido apenas alguns poemas e textos pontuais, vindo a traduzir mais tarde, nos anos 1980, pelo menos uma dezena de livros), acreditava que uma crítica realmente forte e capaz de enfrentar as formas contemporâneas de poder, só poderia emergir a partir da dupla exigência de uma recuperação da tradição e de um investimento pesado em inovação e experimentação estéticas e políticas. Era a partir desse encontro entre palavra e imagem que constituíram sua associação.

Nas palavras de Deleuze, contemporâneo de Leminski e Rettamozo, os sujeitos são desertos povoados por “tribos”, isto é, por memórias, acontecimentos, sonoridades, visualidades, etc. Sua constituição se daria justamente na organização e na reconfiguração desses elementos.

Em cada um de nós há como que uma ascese, em parte dirigida contra nós mesmos. Nós somos desertos, mas povoados de tribos, de faunas e floras. Passamos nosso tempo a arrumar essas tribos, dispô-las de outro modo, a eliminar algumas delas, a fazer prosperar outras. E todos esses povoados, todas essas multidões impedem o deserto, que é nossa própria ascese; ao contrário, elas o habitam, passam por ele, sobre ele (DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire, 1998, p. 10).

As associações que se constituíram a partir desses projetos eram uma espécie de espaço de subjetivação e dessubjetivação, isto é, um lugar de encontros, a partir dos quais os participantes articulavam uma produção crítica, que não era apenas referente a uma determinada obra, situação ou configuração, mas autocrítica. O contato, a troca, os afetos mútuos, tinham a função de propiciar a criação e experimentação de novas formas de pensar e agir.

Porém, se estava em questão não aceitar o já conhecido, o fácil, o “normal”, o “médio”, seria um erro pensar que a produção dessas associações buscava um hermetismo e um grau de invenção e experimentação que tornasse a informação completamente ilegível e incomunicável. Não se tratava de “um gesto de desprezo pelo mundo [...] de santidade” (COSTA LIMA, 1999, p. 307), como aquele do padre que prega no deserto, sabendo que não será ouvido, mas que nem por isso abandona a crença em sua missão. Nem comunicação, nem incomunicabilidade, a relação que importava estabelecer, com o público e com os outros artistas/criadores, era a de provocação, entendida como uma incitação a sair de si mesmo. Essa atitude provocativa é fundamental para compreender a associação entre Leminski e Rettamozo.

Quando Leminski se referia a Rettamozo, descrevia um manipulador de “códigos”, com “um puta nível de competência” (LEMINSKI, 1977b, p. 8), alguém que, mesmo lidando com uma variedade de códigos mais ampla do que aquela propiciada pelo uso da palavra (especialidade de Leminski), era capaz de afetar o modo como ele pensava e agia poeticamente, mas também de chocar o público de uma cidade que ele denominava “provinciana”, como uma verdadeira “pedra de escândalo. Fonte de pânico. Alteração. Sub-supra-versão. Acidente que aleija. Acaso que enche o saco” (LEMINSKI, 1977b, p. 8). Para Rettamozo, por sua vez, Leminski não era um “escritor”, mas um “proscritor”, que se automarginalizava em seu tempo e em sua geografia e se desterrava, se desterritorializava para circular mais livremente por “todos os lados” (RETTAMOZO, 1977b, p.12). “Paulo para toda obra” (RETTAMOZO, 1977b, p.12), o poeta parece ter sido, para Rettamozo, uma ponte com o imaginário concreto/neoconcreto. Associados, os dois investiam no projeto de tornar Curitiba um polo cultural. Sua tática era a da provocação e a do escândalo, uma espécie de banditismo estético.

Um exemplo dessa atitude provocativa foi a “brincadeira” proposta Leminski e Rettamozo na capa do Anexo do dia 30 de junho de 1977, em que solicitaram aos leitores, através de um

“anúncio”, que enviassem “conteúdos” para a “preencher” a “forma revolucionária” que haviam acabado de descobrir:

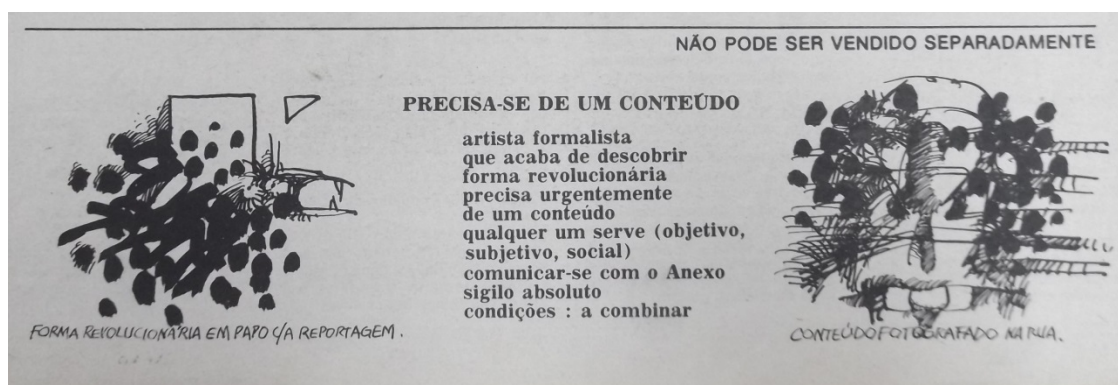


Fig. 1. Precisa-se de um conteúdo. LEMINSKI, Paulo; RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Diário do Paraná*. 30 jun. 1977. Anexo. p. 1.

A mensagem, irônica, trazia implícita sua própria negação. O conteúdo, que o anúncio objetivava sintetizar, não fazia outra coisa a não ser questionar ironicamente a primazia do conteúdo sobre a forma. Ao dizer ter encontrado uma “forma revolucionária” e solicitar um conteúdo que poderia ser “qualquer um”, aparentemente afirmava a ideia de uma separação rígida entre um e outro. Mas, na verdade, o objetivo era questionar a própria dicotomia forma-conteúdo, mostrando através da sua separação “forçada”, que as duas coisas são inseparáveis na produção de informação, e que formalismo e conteudismo seriam os extremos entre os quais a comunicação ocorre. Em um contexto mais imediato, o anúncio pode ser lido como uma provocação aos diversos tipos de engajamento artístico presente na arte local, em que a forma era vista apenas como um suporte mais ou menos atrativo para conteúdos a serem transmitidos ao público.

Alguns dias depois, em nota na seção “Papo jornal”, Leminski apresenta um leitor (que não se sabe ao certo se se trata de um leitor real ou não) que teria respondido ao anúncio apresentando um conteúdo:

Finalmente, os céus ouviram nosso apelo. Depois da campanha que Rettamozo e eu fizemos para conseguir um conteúdo, chegou aqui no Anexo um rapaz de Londrina, com aquele ar aparvalhado de discípulo do Pellegrini, com um conteúdo debaixo do braço. Dissemos: deixa ver. Ele disse só isto: bóia-fria. Departamento errado. Encaminhamos o rapaz à rua Pe. Agostinho, onde os Intelectuais bem pagos e que moram em apartamento exploram (no bom sentido. é claro) as misérias e desgraças do povão. Não muda nada. Mas dá um ibope e um status de lascar. O rapaz não gostou de nossa reação e disse que, em vingança, vai escrever um conto e entrar num concurso, que é o modo típico de Intelectual londrinense reagir. Nós continuamos esperando nosso conteúdo (LEMINSKI, 1977c, p.2).

Após apresentar um conteúdo “engajado”, o “rapaz de londrina” (que Leminski afirma ser um discípulo do escritor Domingos Pellegrini, que na época era um desafeto do poeta curitibano) era imediatamente rejeitado e associado ao conjunto de artistas partidários de um engajamento político restritivo, que se promoveriam como salvadores das classes populares, para os quais a arte era apenas uma oportunidade de conscientização em relação às mazelas do país. Leminski sugeria que restava ao “rapaz” escrever um conto, essa “prática retrógrada” que ele associava (na maioria dos casos) a um “academicismo reacionário” (LEMINSKI, 1978, s/p). A provocação deveria funcionar como uma forma de intervenção crítica no meio artístico local.

Leminski e Rettamozo atuavam, portanto, como associação de malfeitores, como bando, menos do que como autores ou artistas. Estavam preocupados em problematizar os valores, normatividades e sistemas estabelecidos e por isso os atacavam. Alguns anos antes, em 1971,

Roland Barthes formulava o conceito de “terrorismo textual”. Para o filósofo, o gesto terrorista consistia em “‘intervir socialmente’, não graças à sua popularidade ou seu sucesso, mas graças à ‘violência que permite que o texto exceda as leis que a uma sociedade, uma ideologia, ou uma filosofia tomam para construir sua própria inteligibilidade histórica’” (BARTHES *apud* PRECIADO, 2000, p.136). Era também uma espécie de terrorismo, não apenas textual, mas imagético, intersemiótico, que Leminski e Rettamozo praticavam ao questionar incessantemente a regras de inteligibilidade de seu tempo.

Quando se chega a esse ponto, se está sozinho, mas se é também como uma associação de malfeitores. Não se é mais um autor, é-se um escritório de produção, nunca se esteve mais povoado. Ser um “bando”: os bandos vivem os piores perigos, reformar os juízes, tribunais, escolas, famílias, conjugalidades, mas o que há de bom em um bando, em princípio, é que cada um cuida bem do seu próprio negócio encontrando ao mesmo tempo o dos outros; cada um tira seu proveito, e que um devir se delinea, um bloco, que já não é de ninguém, mas está “entre” todo mundo (DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire, 1998, p. 8).

A ilegibilidade era, então, uma outra forma de usar a linguagem, não abandonando a comunicação, mas indo além e fazendo outro uso dela. Um modo de se apropriar dos restos da cultura da comunicação, fazer bricolagens a partir de seus fragmentos, para construir uma verdadeira ilegibilidade, isto é, uma linguagem que não buscava orientar, mas afetar, tocar, incitar, etc. Estava em jogo, a possibilidade de inventar legibilidades. Ao se afastar voluntariamente dos clichês da comunicação cotidiana, Leminski e Rettamozo tinham consciência de que encontrariam má compreensão e uma certa desconfiança de diversos setores da intelectualidade, dos meios artísticos e culturais e mesmo de certas forças políticas e econômicas, o que os colocava em uma situação de perpétuo deslocamento no interior dos espaços por onde circulavam, ainda que não de exclusão ou banimento.

As imagens da marginalidade do deslocamento e do desencaixe perpassavam boa parte da produção poética de Leminski, bem como de suas entrevistas e textos. Para ele, a própria poesia possuía um caráter marginal em relação a outras formas de escrita. Em seus textos de crítica cultural aludia frequentemente a si mesmo como alguém cuja trajetória é marcada por uma constante tomada de posição à margem, buscando escapar aos imperativos de seu próprio tempo e sua geografia. Deslocamento em relação à cidade ou o país onde vivia, que não passaria de mera “abstração jurídica” (LEMINSKI, 1988, p. 8), tentativas de classificação e domesticação de um espaço e de seus habitantes. Leminski circulava por esses espaços como um exilado em sua própria terra, da qual poderia se desprender através de sua transgressão artística:

o paulolemski
é um cachorro louco
que deve ser morto
a pau a pedra
a fogo a pique
senão é bem capaz
o filho da puta
de fazer chover
em nosso piquenique (LEMINSKI, 2001, p. 68).

“Paulolemski” aparece no poema como a figura poética do “potencialmente perigoso”, com a imprevisibilidade de um “cachorro louco”, que poderia aparecer a qualquer momento para romper com o estado de normalidade. Ao reivindicar a imagem do “louco” fazia uso de uma função de

linguagem que se poderia chamar de loucura poética⁵, uma “energia violenta que despedaça o real para viver sem escrúpulos e sem preocupação com uma concreção” (VOIGT, 2012, p. 59). Pois, mais do que se representar enquanto louco, tratava-se de construir essa loucura poética como gesto agressivo contra aquilo que, em sua cidade, em seu tempo, em seu “possível”, limitavam a sua potência de autoinvenção.

Uma situação vivida por Leminski poderia exemplificar essa necessidade de produzir acontecimentos desviantes: em resposta a uma solicitação para que permanecesse mais tempo sentado em seu ambiente de trabalho, ele conta ter grafitado a inscrição “sentado não faz sentido” em um muro branco em frente à agência publicitária na qual trabalhava (LEMINSKI, 2017). O grafite aparecia ali como acontecimento poético que subverte a disciplina do trabalho, questionando não apenas aquela situação específica, mas também sobre a própria forma como o trabalho é encarado na cidade, ou mesmo ao modo como ele é pensado e praticado nas sociedades contemporâneas. E ainda como problematização dos códigos tradicionais aos quais seus concidadãos pareciam presos: ao invés de uma reclamação formal, da argumentação crítica, um grafite anônimo, que quase obrigava que as pessoas que por ali passassem tivessem que visualizá-lo, enxergar o conflito que ele instaurava. Ao não usar as vias tradicionais para protestar contra a solicitação que lhe fora dirigida, o poeta instaurava novas possibilidades de dizer. Buscava, portanto, não apenas ultrapassar os temas e conteúdos do discurso sobre a cidade ou sobre o Brasil, mas romper com as formas e poéticas do discurso desses lugares, agindo como uma espécie de “bandido”, de “marginal”.

Para Rettamozo, por sua vez, a marginalidade estava relacionada à liberação das potências “selvagens” (RETTAMOZO, 1982, s/p) e a inventividade subversiva, que não se pautava por leis e critérios, mas que construía seus próprios padrões de julgamento. Essa inventividade, no entanto, era constantemente barrada pela “educação”, pela normatividade da vida nas sociedades capitalistas e pela domesticação da arte levada a cabo pelo mercado:

Todos nós fazemos isto [criação], até que a educação nos corta. E justifica pela competência. Como toda censura, joga a competência para primeiro plano. Nesse plano é que atuam as premiações – essa forma refinada de censura. Qualquer Toulouse, Van Gogh, Gauguin, sentiu na pele. No seu período histórico seus trabalhos jogavam na latrina esses critérios idiotizantes de competência. E estamos aí até hoje, aceitando participar de salões, premiações e outros museus Parece que o artista sempre será um sadoanarquista. Sofrendo por sofrer uma descreiação constante (RETTAMOZO; PADRELLA, 1980, p. 45).

Era contra esses processos de controle e domesticação que a marginalidade se constituía. Se ela ocupava as margens, era porque só era possível permanecer no centro aderindo, em certa medida, a esta normatividade. No entanto, não se deve pensar que a marginalidade, para Rettamozo, consistia na ocupação de um lugar bem delimitado. Assim como no caso de Leminski, o multiartista não deixava de lembrar que o enfretamento e o tensionamento dessa normatividade parecia fazer parte do “ser artista”. No caso de Rettamozo, esse tensionamento ocorria através da participação em salões, premiações e exposições, encarada como uma forma de criticar estes espaços por dentro. Estava em questão, portanto, não abdicar dos meios de legitimação normativa da arte, mas ocupá-los e circular por eles, como um “parasita”, com um certo distanciamento e um olhar irônico, carregado de humor.

Rettamozo via “o humor como uma perspectiva histórica” (RETTAMOZO; PADRELLA, 1980, p. 45), como uma forma de atuação que contestava a seriedade das regras vigentes e o

⁵ Gaston Bachelard faz uso da “noção de loucura escrita” afirmando se tratar uma “função essencial para o fazer literário Seria esta maneira de relacionar consciente e inconsciente, de trazer à tona complexos inconscientes e torná-los linguagem” (VOIGT, 2012, p. 59).

racionalismo ainda forte no mundo das artes, como uma forma “dessacralizadora” capaz de questionar a mentalidade progressista das belas-artes, da literatura e das políticas que orientavam os governos da época tanto em nível local quanto em nível nacional.

Desse modo, todo o seu investimento no humor era uma aposta na precariedade, e na provisoriamente, contra a fixidez e a crença na necessidade da permanência em lugares bem delimitados. A marginalidade não implicava em assumir uma posição o mais distante possível do centro, mas na mobilidade e na agilidade com a qual se deslocava entre o centro e as margens, fazendo esses dois *topos* se chocarem, ainda que durante um breve momento. Interessava, assim, atuar em exposições patrocinadas por instituições ligadas a arte e a cultura, mas também na publicidade, na imprensa e nas ruas. Cada um desses espaços de atuação repercutia e se desdobrava em outros: pedaços da rua levados para a galeria, intervenções de vanguarda realizadas em espaços abertos, técnicas de publicidade utilizadas na composição de livros, objetos de arte e na sua divulgação, a imprensa não apenas como crítica ou divulgadora, mas como instrumento de interferência nos debates e de produção de uma arte crítica e efêmera. Desse choque, emergiram formas estranhas, capazes de “causar estranhamento”, objetivo maior de tal marginalidade.

Rettamozo afirmava que a inventividade produzida por estes choques, enquanto “informação grosseira é perecível e portanto impossível de paredes” (RETTAMOZO, 1977c, p.12), não podendo ser “pendurada”. Sua importância estava na confrontação e no questionamento dos limites das formas atuais:

Para quem está acostumado à piada, essa informação toda espanta, para os mais abertos de coraçãmente nem tanto. Os queixosos deixaram cair o queixo. E a faca na mão. Vou repetir: não somos donos de verdade alguma. Toda minha experiência é em cima da imaginação, se por acaso em alguns momentos ela tocar em feridas reais o problema não é meu (RETTAMOZO, 1977c, p.12).

Mais do que tentar transformar realidades exteriores à dimensão estética, abordar temas “sociais” ou fazer denúncias políticas, Rettamozo apostava nessa inventividade que problematizava as fronteiras entre social, político, cultural, ético e estético, apontando para a possibilidade de intervir naquilo que Jacques Rancière chamaria, décadas mais tarde, de dimensão estética da política (RANCIÈRE, 2009).

Mas qual o significado político de ser marginal naquele contexto (Brasil-Curitiba, final da década de 1970)? Trata-se de um conceito apropriado de diversas maneiras ao longo das últimas décadas. De acordo com Frederico Coelho pode-se definir a atitude marginal como uma espécie de “programa de ação” (COELHO, 2010, p. 172), ainda que este fosse constituído a partir de gestos individuais mais do que de uma organização coletiva. Um programa incorporado por nomes como Hélio Oiticica, José Agrippino de Paula, Torquato Neto, José Celso Martinez Corrêa, Waly Salomão, Jards Macalé, entre outros, segundo o qual “a violência e a transgressão eram interpretados [...] como uma representação estética e existencial legítima no âmbito das lutas políticas” (COELHO, 2010, p. 172). Seria possível dizer que, para Leminski, a produção poética marginal era um produto “da brutal urbanização da sociedade brasileira, ocorrida durante os anos da ditadura” (LEMINSKI, 2012, p. 60), visceralmente ligada à nascente cultura do espetáculo, à publicidade, aos meios de comunicação de massa, “TV, pôster, cartaz, letra de música” (LEMINSKI, 2012, p. 60). Ao contrário das produções em que havia um grande investimento de capital, a invenção marginal não se fazia com o luxo, mas, como dizia Rettamozo, com o lixo, com o resto: “Aquela velha história de fazer o vatapá e a feijoada com a sobra da casa grande. É isso: caiu sobras aqui na senzala, a gente pimba. Invento uma loucura” (RETTAMOZO; PADRELLA, 1980, p. 45). Não era a toa que Leminski apostava no grafite, prática que era criminalizada e associada à vida criminal, como expressão muito próxima a poesia marginal e que tal prática aparecia recorrentemente nos trabalhos tanto de Leminski quanto de Rettamozo.

Havia uma micropolítica simbolizada por essa figura mitológico-política do “marginal”. Essa figura foi forjada no âmbito da arte contracultural no Brasil, no final dos anos 1960 e ao longo dos anos 1970, a partir do encontro e do diálogo dos artistas com a cultura das periferias das grandes cidades. Trata-se daquele que, por estar à margem, tanto do “sistema” quanto do discurso das esquerdas tradicionais, opta por não seguir as regras vigentes no mundo social e político, ignorando a lógica da não contradição, a prevalência da consciência, a racionalidade instrumental, o recurso obrigatório e prioritário as instituições tradicionais da luta política.

Em suma, a transformação que esse personagem conceitual, o “marginal”, propiciava, era o aparecimento de novas formas de resistir: o desejo concreto, não harmonioso dos oprimidos, ou mesmo seu dissenso, mais do que a bela consciência idealizada dos “engajados” no progresso da nação; a antropofagia que hibridiza estéticas distintas, mais do que a coerência e a linearidade do discurso desenvolvimentista das “esquerdas tradicionais”; a desrazão e o caos como forma de “desordenar” as formas de pensamento dominante. Como se artista/poeta estivesse tomado por um devir-marginal.

Mais do que desejar e lutar por uma nova sociedade, o marginal era aquele que sabotava o funcionamento normal da sociedade atual, atuando como uma espécie de guerrilheiro que ataca “no próprio terreno inimigo” (LEMINSKI, 1992, p. 41). E esse caráter de “sabotagem” e de desorganização era fundamental para entender sua poética, isto é, entender que forma imprimia aos seus gestos. Certamente não se tratava mais daquela forma rígida, com uma ideia fixa de “desenvolvimento” econômico, criticada pelos marginais como aquela que privilegiava um sujeito “pseudo-popular” como agente e apostava no combate a alienação através de uma racionalidade progressista e que, afirmando querer “participar da vida das pessoas” (LEMINSKI, 2012, p. 62), queria, na verdade “dizer como é que as coisas são” (LEMINSKI, 2012, p. 63). Ao contrário, a poética que parecia estar em jogo no pensamento marginal era mutante, sabotadora, de-formante, muito mais do que formadora de identidade, deveria ser capaz de escapar cada vez mais rápido das capturas de um mercado cada vez mais veloz em sua capacidade de efetua-las.

A ideia de marginalidade pressupunha, portanto, uma crítica da comunicabilidade universalizante e de sua vontade de transmitir palavras de ordem, se aproximando do desejo pela “mensagem nova, perturbadora e desorganizadora” (LEMINSKI, 2012, p. 64), que provocava o receptor a sair de sua inércia consumidora e dialogar com a força poética que lhe assaltava. Interessava, portanto, mobilizar o receptor, não lhe incitando a aderir a um determinado movimento, mas a problematizar o automatismo da comunicação. Em uma frase que lembrava muito o comentário de Barthes a respeito do terrorismo textual, Rettamozo afirmava que “a força da informação nova [...] se faz [...] pela sua importância ácida dentro de uma realidade histórica” (RETTAMOZO, 1977d, p. 9).

O que levava Leminski a se autodenominar “bandido” ou “cachorro-louco” ou Rettamozo a se definir como artista “mediocre” ou “estranho” era o desejo de não se situar nem dentro nem fora, mas nas margens, sem se fixar em um ponto, circulando por todos os lados. Não queriam e pareciam não achar possível ou produtor estar fora ou “cair fora”, o *drop out* dos adeptos da versão *hippie* da contracultura. Diante de um sistema normativo, interessava de produzir seu próprio desterro ou, para usar a recorrente expressão, se fazer estrangeiro em sua própria terra. Tratava-se, para estes dissidentes contraculturais, de apropriar-se do lugar para o qual a “norma” os jogava, isto é, a posição de “desarticulados”, “alienados”, “comerciais”, “mediocres”, “estranhos”, “marginais”, para essa zona indefinida entre o dentro e o fora que é a margem, o confim:

Agamben propõe chamar de bando [desterro] essa relação, entre a norma e a exceção, que define o poder soberano. Quem é desterrado (messo al bando) ou mesmo bandoleiro, longe de ser um espírito primário, é um sujeito muito peculiar e complexo, alguém não só excluído da lei, mas alguém orientado para que a lei nele permaneça intacta, ao preço de mantê-lo amarrado, ab-bandonando-o. Por isso,

para Agamben, nunca se sabe ao certo se o *bandito*, i.e. o desterrado, o exilado, o refugiado ou o apátrida, está dentro ou fora da lei, já que ele habita o confim da própria vida (ANTELO, 2008, p. 10).

Distante dos desejos utópicos (seja a revolução ou o retorno à natureza), descrentes na possibilidade de articular, através da arte, uma transformação social radical, era preciso então se apropriar dessa exclusão incluída: fazer da marginalidade, da desarticulação, do banditismo e da estranheza, potências de intervenção no cotidiano, nas percepções de tempo e espaço que ainda sustentavam a “norma”.

Descrevendo Rettamozo para o folder da exposição “Caxa de Bixo”, em 1981, Leminski brincava falando “daquele nosso movimento, nunca assas lançado”. Que tal movimento nunca tenha sido lançado e que só tenha sido enunciado em tom de brincadeira, talvez revele algo da ausência do desejo de “movimento”, de “organização fixa”, de “manifesto” de toda geração “marginal”, que tinha nessa espécie de “associação” o seu modo de ação.

Uma poética do banditismo

Constantemente contestados (especialmente pelos artistas ditos engajados) por sua suposta incapacidade de articular uma linguagem coerente, ordenada e mobilizada para objetivos bem delimitados, Leminski e Rettamozo não buscaram responder a tais críticas por meio de uma afirmação que desse conta de reestabelecer a qualidade formal e conteudística de seu discurso. Antes, respondiam afirmando e jogando (modulando o grau e ilegibilidade) com essa característica ilegível de suas experimentações textuais e visuais. Assim, procuraram, por diversas vezes, incorporar linguagens e formas provenientes de contextos não artísticos, tais como os do grafite, do *fanzine*, do *design*, da cultura *pop*, entre outros. Era neste ponto que a associação entre os dois encontrava sua dimensão estética e produzia uma espécie de banditismo poético, uma vez que se pautava por um desejo de incomodar, provocar, ferir o leitor/observador. Incorporar ao jornal elementos estranhos a sua forma tradicional se era um modo suscitar essa provocação, de abandonar a ordem normal da página e da leitura. Eram constantes, por exemplo, referências e apropriações que Leminski e Rettamozo faziam do grafite, como nesta página do suplemento *Anexo*, em que Leminski homenageava Rettamozo buscando emular sua poética:

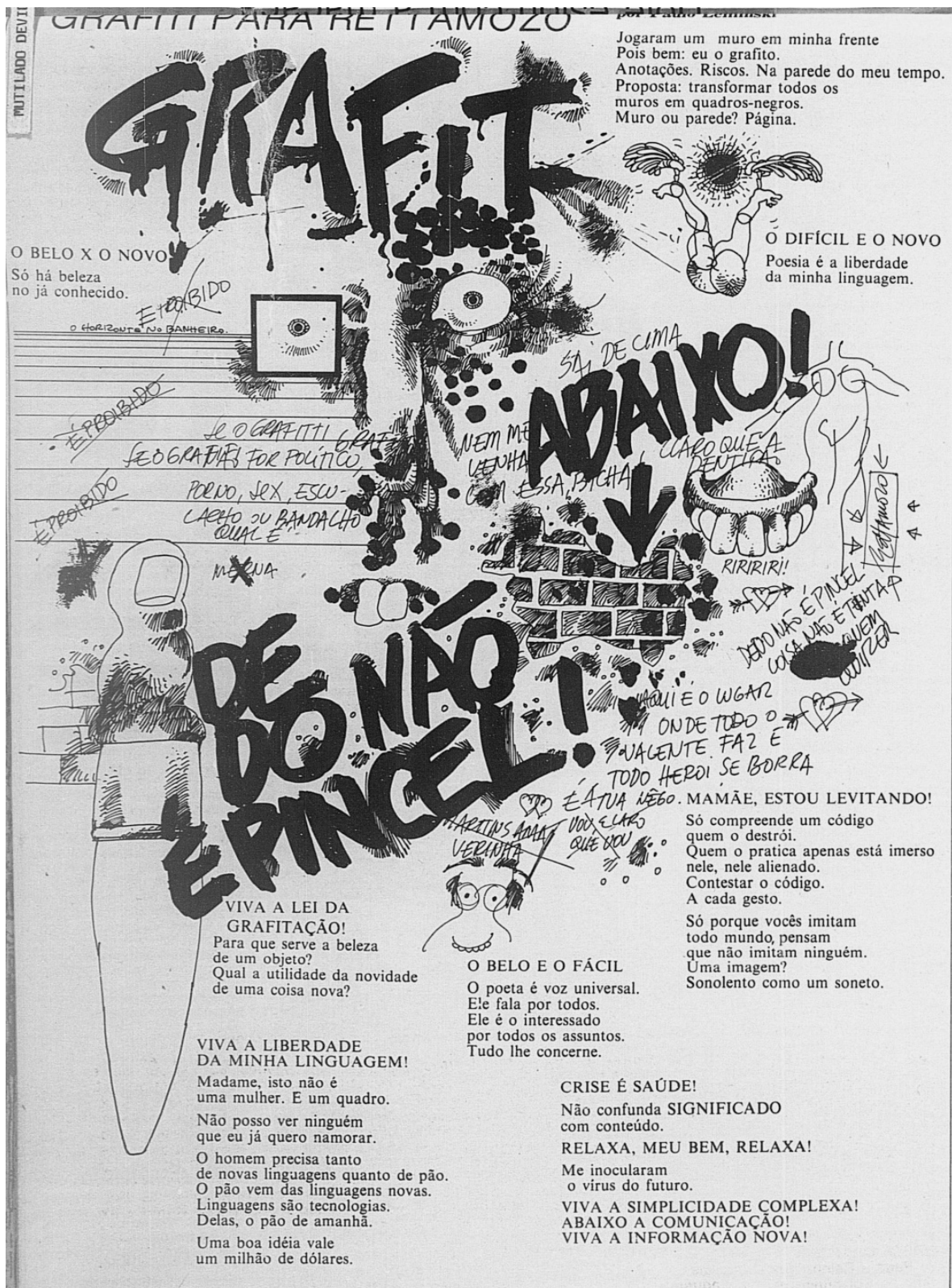


Fig. 2. Grafite Para Rettamozo. LEMINSKI, Paulo. *Diário do Paraná*. Anexo. 1 jul. 1977, p. 4

Na página há a suspensão do espaço e do tempo da leitura linear e ordenada do jornal. Se, de certa forma, o próprio suplemento já era uma interrupção do fluxo de notícias, páginas como essa tornavam a experiência da leitura ainda mais descontínua. Na homenagem Leminski de converte a página em algo que poderia ser um muro ou parede e “grafita” ali algumas frases e alguns desenhos do artista gaúcho, adicionando também alguns poemas de sua autoria, mas que lembravam muito o estilo rápido e humorístico de Rettamozo.

Não seria suficiente apenas remeter o grafite e a pichação ao seu caráter criminoso, mas também aludir ao desejo de Leminski de transformar a página do jornal em uma parede ou muro pichado. Se tanto o momento da produção quanto o da apreensão do grafite/pichação podem ser pensados como instantes de intensidade em que há uma exposição ao risco (de ser pego em flagrante criminal ou de ser agredido por muros/paredes que gritam), Leminski pretendeu produzir, em um nível estético, um efeito análogo ao da pichação no espaço público. Quando o poeta afirma, em uma de suas anotações na página/parede, que é preciso destruir os códigos conhecidos, ele se expõe ao risco poético do excesso de ilegibilidade, que resultariam em uma legibilidade outra, mas em indiferença e incompreensão.

São célebres até hoje, os diversos registros fotográficos de grafites de protesto contra a ditadura, nos quais se podia ler, entre outras frases, a recorrente “abaixo a ditadura” ou mesmo as frases debochadas e politicamente descompromissadas que, apesar de sua aparente despreensão, não deixavam de criminalizadas e registradas nos infindáveis arquivos da DOPS. Assim, ato de converter a página em parede e “grafitar” nela algumas palavras, desenhos ou rabiscos, já carregava em si mesmo um tom subversivo. E se a ditadura e a esquerda tradicional se articulavam oficialmente através de cartilhas e anteprojetos, fazer de uma página de jornal a continuidade dos muros da cidade era se afastar dessas formas de expressão que se queriam palavras de ordem. O grafite, afinal, não transmitia uma ordem ou um conjunto de regras a serem seguidos para que determinado fim fosse atingido, mas gritava, para falar como Leminski (LEMINSKI, 2017). Esse grito podia manifestar angústia, dor, revolta, ódio, desespero ou mesmo desejos, mas era pouco afeito a transmissão comandos.

Em um exemplar do *Anexo*, Rettamozo evocava sua experiência de paixão com o *Catatau*, de Leminski. Além de um comentário elogioso, o artista reunia trechos dos livros escolhidos pelo próprio Leminski e por Alice Ruiz, com desenhos feitos por ele. Rettamozo, flertando com a abstração, desenhou uma série de rostos repetidamente ao longo da página. O desenho, que parece ter sido feito com traços apressados, precários, sem a preocupação com a precisão ou mesmo com a legibilidade, sugere a imagem do desespero. Como se o desenhista fosse tomado por um desespero de quem precisaria terminar o desenho rapidamente, e da figura, que com seus traços frágeis, seus olhos arregalados e sua boca aberta, como se gritasse, parecem temer o risco de sua dissolução. Essa dissolução do rosto, dessa parte do corpo a qual o pensamento antropocêntrico atribui uma das especificidades do humano e da qual Foucault faz uma metáfora (o rosto de areia que se desvanece nas ondas do mar) do fim do humanismo, é um dos temas principais tanto dos fragmentos citados na página, quanto do próprio livro de Leminski. O personagem principal do *Catatau* (Renatus Cartesius), no livro ou no desenho de Rettamozo, perde suas feições humanas e passa por esse desespero, por uma espera que parece não ter fim, mas também por um processo de perda das esperanças e dos ideais humanistas e racionalistas, que se dissolvem em meio ao clima tropical e a natureza selvagem. O Cartesius de Rettamozo, no entanto, ganhou um traço adicional: a gravata. Elemento recorrente em sua obra, ela aparece quase sempre para indicar a violência do processo civilizatório e disciplinador das convenções sociais. Nesse caso, ela funcionava como uma ligação entre Cartesius e o presente, como que explicitando a atualidade do problema colocado por Leminski. A sequência de imagens idênticas, de rostos que se repetem em meio às frases, também pode dizer respeito ao caráter homogeneizante desse racionalismo que Rettamozo pretendeu criticar.

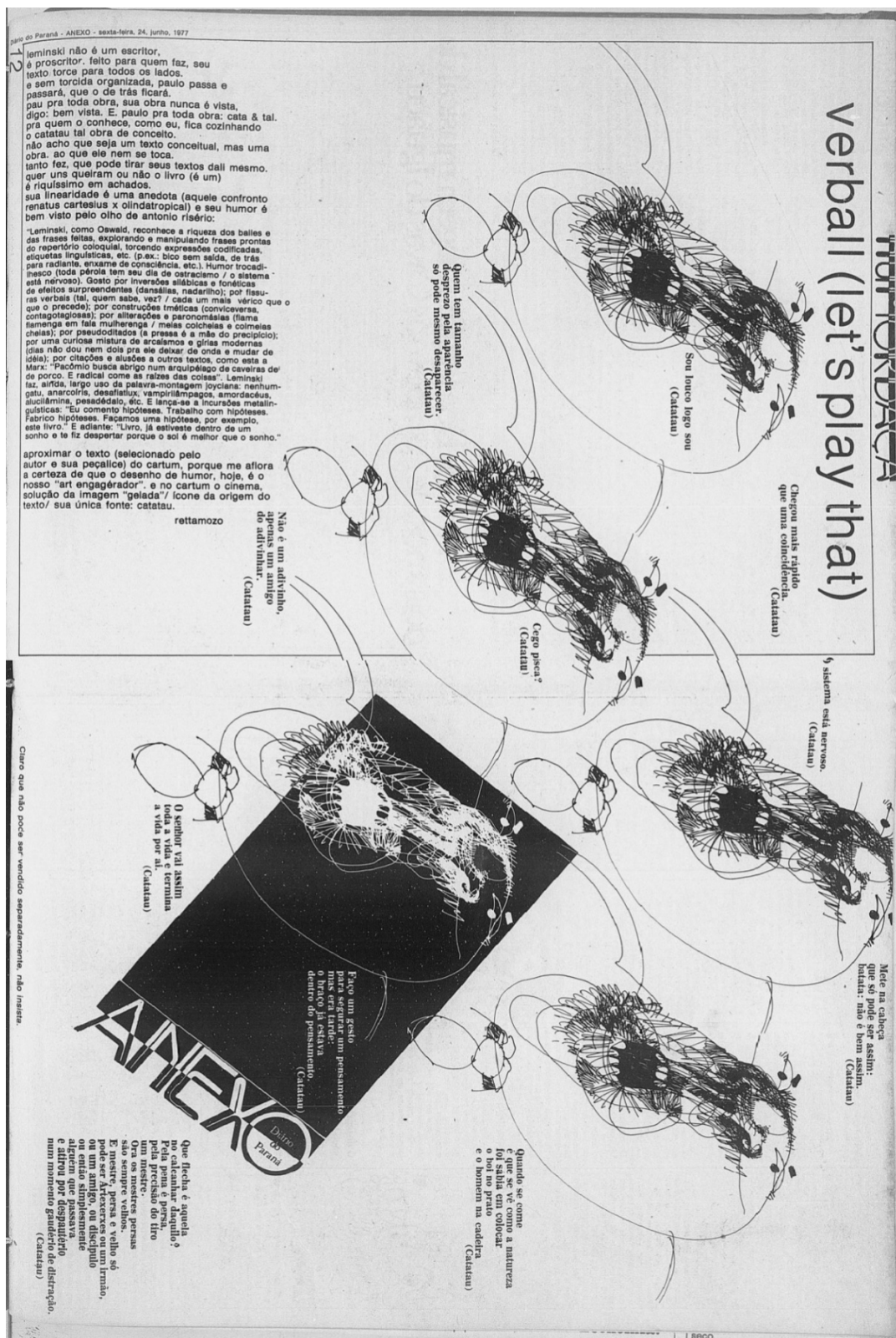


Fig. 3. Verball (let's play that). RETTAMOZO, Luiz Carlos; LEMINSKI, Paulo. *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 24 jun. 1977.

Ao misturar fontes distintas, escrever tanto na vertical quanto na horizontal, experimentar com o preto e branco do jornal, com a distorção dos desenhos, Rettamozo dialogava com as mais recentes inovações do design gráfico de sua época que e incorporava traços de publicações artísticas de vanguarda. O multiartista buscava, desse modo, suscitar no leitor uma outra experiência da

leitura e da visualização do jornal, tal como os designers e artistas faziam com as revistas experimentais, apostando da ilegibilidade.

Leminski e Rettamozo buscaram não simplesmente emular as experimentações visuais de designers, artistas contemporâneos e grafiteiros/pichadores, mas fazer uma tradução intersemiótica de suas linguagens para a página do jornal, isto é, criar na página do suplemento uma experiência da linguagem análoga àquela da pichação com o muro ou transpor para a página do periódico o efeito de uma obra de arte. O banditismo, nesse sentido, não ficaria restrito a autoimagem dos artistas ou as figurações de suas obras, mas a subversão da página da organização tradicional e do funcionamento “normal” de uma página de jornal, ao desejo de suscitar uma experiência outra de leitura que não àquela da comunicabilidade imediata da notícia, da linguagem “jorno-naturalista”, que teria no discurso noticioso sua expressão mais característica. O encontro entre Leminski e Rettamozo, seu trabalho conjunto no *Anexo*, foi uma forma de não apenas produzir um alternativa a esse discurso, mas também ao “bom-mocismo” literário e visual daquele que pretendiam falar pelo “povo” ou representá-lo fielmente em sua obras, salvando-o de sua própria alienação. A associação desses dois artistas funcionava, portanto, como um encontro intersemiótico que teve no suplemento seu momento de maior intensidade e que ali esboçou uma espécie de poética literário-visual do banditismo e da marginalidade.

Referências

- ANTELO, Raúl. Lindes, limites, limiares. Boletim de Pesquisa NELIC: Edição Especial Lindes. 2008.
- COELHO, Frederico. Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COSTA LIMA, Luiz. Deleuze: estética antirrepresentacional y mimesis. In *Estudios Públicos*, Santiago, n, 74, 295-316, 1999.
- DELEUZE, Gilles. & PARNET, Claire. Diálogos. São Paulo: Escuta, 1998.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços, in: *Ditos e escritos III: estética literatura pintura música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- LEMINSKI, Paulo. Uma carta, uma brasa, através: cartas a Regis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 24. Carta de 1976.
- LEMINSKI, Paulo. Da Praça Osório à Santos Andrade (Curitiba ou a Necessidade da Inquietação). *Diário do Paraná*. Anexo. Curitiba, 6 fev. 1977.
- LEMINSKI, Paulo. Rettamorfose. In RETTAMOZO, Luiz. *Fique doente, não ficção*. Curitiba: Diário do Paraná, 1977.
- LEMINSKI, Paulo. E tome conteúdo. *Diário do Paraná*. Anexo. 7 de jul. 1977.
- LEMINSKI, Paulo. O conto do conto. *Polo Cultural*. 25 mai. 1978.
- LEMINSKI, Paulo. Entrevista com Paulo Leminski. Curitiba, Nicolau, 1988.
- LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. São Paulo: Global, 2001.
- LEMINSKI FALANDO SOBRE GRAFITE. 2011. 1 vídeo sonoro (9:22min). In: youtube.com. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>>. Acesso em: 8 jan. 2017.
- LEMINSKI, Paulo. O boom da poesia fácil. In LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Unicamp, 2012, p. 60. Texto escrito no início da década de 1980.

- LEMINSKI, Paulo. Uma carta, uma brasa, através: cartas a Regis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 41. Carta de 28 de julho de 1977.
- NOVAES, Adauto (Org.). Os sentidos da paixão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PRECIADO, Beatriz. Terror anal: apuntes sobre los primeiros dias de la revolución sexual. In: HOCQUMGHEM, Guy. El deseo homossexual. Espanha: Melusina, 2000.
- RANCIERE, Jacques. A partilha do sensível. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RETTAMOZO, Luiz Carlos. Rettamozo: a beleza é a bruxa do verdadeiro artista. Curitiba Shoopng, Curitiba, 7-13 fev. de 1982.
- RETTAMOZO, Luiz Carlos; PADRELLA, Nelson. A engenharia das emoções vagabundas. Panorama. Curitiba, 2, jul. 1980.
- RETTAMOZO, Luiz. Fique doente, não ficção. Curitiba: Diário do Paraná, 1977.
- RETTAMOZO, Luiz Carlos. Galerimargem: prefácil. Diário do Paraná. Anexo. Curitiba, 9 jul. 1977.
- RETTAMOZO, Luiz Carlos; PADRELLA, Nelson. A engenharia das emoções vagabundas. Panorama. Curitiba, 2 jul. 1980.
- RETTAMOZO, Luiz Carlos. A querela do Brasil 2. Diário do Paraná. Anexo. Curitiba, 9 jul. 1977.
- RETTAMOZO, Luiz Carlos. Verball (let's play that). Diário do Paraná. Anexo. 24 jun. 1977.
- STIRNER, Max. O único e a sua propriedade. São Paulo: Martins Fontes: 2009.
- VOIGT, André. Gaston Bachelard e a biografia: o caso Lautréamont. Oficina do Historiador, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 59, jan./jun. 2012.