

“FECHAR-ABRIR-FECHAR”: TEMPO E MODERNIDADE EM PAULO LEMINSKI E LUIZ CARLOS RETTAMOZO (1970-1980)

Everton de Oliveira Moraes¹

RESUMO: Este artigo busca analisar como Paulo Leminski e Luiz Carlos Rettamozo se posicionaram em relação ao debate sobre arte na cidade de Curitiba, tendo como foco especialmente as tensões entre os discursos desses dois artistas e aqueles produzidos nas décadas de 1940 e 1950, que reivindicavam uma modernização cultural da cidade. A comparação é feita, principalmente, com base em dois dos mais significativos periódicos sobre arte da capital paranaense, com o objetivo de entender quais as condições de possibilidade da emergência de um pensamento artístico que, diferentemente de alguns movimentos artísticos que o antecederam, já não recorria mais a dualidades como regional-universal ou ultrapassado-atual para situar o local de sua arte no mundo.

PALVRAS-CHAVE: Modernização. Curitiba. Arte. Tempo.

ABSTRACT: This paper analyzes how Paulo Leminski and Luiz Carlos Rettamozo positioned themselves in relation to the debate about art in the city of Curitiba, especially focusing on the tensions between the discourses of these two artists and those produced in the 1940s and 1950s by the speeches claiming a cultural modernization in the city. The comparison is made primarily from two of the most significant periodicals on art of Curitiba, in order to understand what the conditions of possibility of the emergence of an artistic mind that unlike some artistic movements that preceded it, has not resorted more dualities as “regional or universal”, “current or exceeded”, to situate the place of his art in the world.

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em História Cultural da Universidade Tuiuti do Paraná. Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná.

KEYWORDS: Modernization. Curitiba. Art. Time.

As publicações de arte têm um papel importantíssimo para os debates a respeito daquilo que, no século XX, convencionou-se chamar de “arte moderna”. Não que antes não houvesse publicações do gênero, mas só no século XX elas parecem se tornar um espaço fundamental de debates e circulação de ideias. Boa parte dos grupos, escolas e movimentos adotaram a prática da criação de revistas ou jornais como parte de seus projetos de constituição e legitimação. Neles é possível acompanhar as discussões de ideias e propostas para além das polêmicas e dos manifestos.

O que se pretende aqui é tomar duas das mais significativas publicações sobre arte da cidade no século XX (uma de meados do século e outra do final da década de 1970) como indícios de duas formas distintas de conceber a arte e sua relação com o tempo e o espaço. A hipótese é a de que, entre uma e outra, uma série de deslocamentos (tanto no que diz respeito às relações culturais em sentido mais amplo quanto no que se refere às políticas da arte) permite pensar diferentemente essas questões, para além de dualidades como regional-universal ou ultrapassado-atual em termos de multiplicidade.

A análise terá como material privilegiado duas publicações atuantes no cenário artístico da cidade em diferentes momentos de sua história. A respeito de Leminski e Rettamozo, o *Jornal Polo Cultural* – uma produção de Curitiba situada temporalmente no final da década de 1970 – pretendia reunir as criações e reflexões de artistas “marginais” que nem sempre tinham acesso fácil aos espaços oficiais de arte da cidade. No caso da análise dos discursos “modernizadores”, serão usadas principalmente as falas retiradas da revista *Joaquim*, uma publicação local capitaneada por Dalton Trevisan, que pretendia criar novos modelos e parâmetros mais modernos para a arte local.

Modernização destrutiva

Desde o final da década de 1940, especialmente por intermédio da revista *Joaquim*, uma geração de intelectuais e artistas principia na cidade um debate sobre a arte nela produzida e sua finalidade.

A cidade que aparece no discurso desses intelectuais e artistas é nomeada “provinciana”, bem como sua arte. Isso se deve ao fato de que havia entre eles demandas mais abrangentes e o desejo de fazer acontecer na cidade um modo de vida e uma forma de arte que já aconteciam em outros centros urbanos do Brasil e do mundo. Dalton Trevisan, por exemplo, descreve a Curitiba de então como uma cidade que, assim como os versos simbolistas que criticava, era carregada de um espírito anacrônico, cheia de rimas exageradas, bregas e chinfrins, e apegada demais aos lirismos inúteis e contemplações vaidosas para se dar conta do que realmente acontecia no mundo ou para de fato se ligar à vida².

Já no início desse debate sobre arte em Curitiba surge o desejo de modernizá-la, tanto para propiciar o contato com a produção artística que vinha de fora da cidade e do país quanto para atualizar as formas “ultrapassadas”, anacrônicas e regionalistas às quais os artistas curitibanos estariam presos.

Segundo essa nova geração de artistas, aqueles que desejavam entrar em contato com as experiências mais “atuais” e “avançadas” da arte contavam com muito pouco, já que, na visão deles, quase nenhuma informação nova sobre arte, sobre o que estava acontecendo no mundo artístico nacional e internacional chegava até a cidade. Era o alardeado provincianismo de Curitiba, que dizia respeito às formas e ao espírito “mediocre” dos artistas curitibanos que, a um só tempo, reverenciavam os “estrangeiros” (que, de acordo com esse discurso modernizante, limitar-se-iam aos clássicos do século XIX), tomando-os como modelo a ser seguido, cultivando um regionalismo desligado da realidade. Isso

² MOREIRA, Caio Ricardo Bona. O sequestro do simbolismo na Revista Joaquim: o grito do vampiro contra o sussurro do nefelibata. In: *Revista Crítica Cultural*, volume 3, número 1, jan./jun. 2008.

fica claro em uma crítica ao currículo da então recém-fundada Escola de Belas Artes:

O currículo da nova escola, como não podia deixar de ser, pelas relações de seus fundadores com os métodos de ensino de Alfredo Andersen, era baseado nas orientações típicas das academias, com forte ênfase na cópia de modelos de gesso. A pintura apenas começava a ser praticada, sob a forma de um gênero menor, a natureza-morta, no segundo ano³.

Tudo ainda estaria por ser criado, já que o passado artístico local se projetava em uma arte fraca e inatural, “sofrendo do mal irremediável que é o recuo e o alheamento no tempo e no espaço, sem nenhum apoio substancial”⁴ na realidade da época. O saber artístico sofreria assim da doença da hipertrofia da memória, que apregoava a ideia de que a “história de uma cultura só poderia ser dedutível de sua origem”⁵, devendo sempre afirmar a sua continuidade. Tal superstição histórica provocava a falta de produtividade na arte local, pois o passado era visto com um fardo a ser carregado pelos homens do presente⁶.

As poucas coisas interessantes de Curitiba, por sua vez, seriam muito mais produto dos resquícios de um ínfimo “influxo estrangeiro”, que não fez mais do que “arejar um pouco o ambiente”⁷. Nesse sentido, era preciso romper de maneira contundente com essa arte tradicional:

³ LEÃO, Geraldo. In: FREITAS, Artur. *A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60*. Revista de História Regional 8(2): 87-124, Inverno, 2003.

⁴ LINHARES, Temístocles. *Paraná Vivo*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2000. Primeira edição: 1953. p. 12.

⁵ *id. ibid.* p. 11.

⁶ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 39-64.

⁷ LINHARES, Temístocles. *Paraná Vivo*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2000. Primeira edição: 1953. p. 303.

Já se disse que se pode elogiar Viaro sem desmerecer Andersen. Pois esse é o ponto preciso: não se pode. [...] Há um tempo para semear e outro para colher; se houve um tempo em que era de bom tom admirar Alfredo Andersen, agora é necessário exorcizar a sua sombra⁸.

O conceito de tempo também estava em jogo: em vez de se buscar uma tradição que fosse própria da região e de criar laços com um passado que era continuidade e origem daquilo que se era, o que se buscava naquele momento era “estar à altura de seu tempo” e responder às suas demandas:

O grave erro dos lírios foi o de, além da traição a si mesmos, traírem a seu tempo. Não serão perdoados por isso. Só à luz de uma lua de Rua 15 é que florescia os lírios e o novo dia os matou em pleno coração. Nossa geração, que reclama o seu direito de influir no destino do mundo, jamais fará arte paranista, no mau sentido da palavra. Ela fará simplesmente arte. Por tudo, a literatura paranaense inicia agora⁹.

Essa última frase de Dalton Trevisan dá o tom desse desejo de modernização. Já que nada tinha sido feito até aquele momento, a literatura (poderia se falar também nas artes como um todo) começava ali. Todo o passado era homogeneizado e obliterado para que houvesse um novo começo, a fundação de uma nova época nas artes.

Havia, no entanto, certa ambivalência nesse impulso modernizador. Se, por um lado, era preciso superar a província e abrir a cidade para o mundo, por outro, era ainda do local que se falava, como se houvesse finalmente chegado o momento em que a cidade tomasse consciência de si mesma no contato com o que estava fora, com o mundo.

⁸ TREVISAN, Dalton. In: MOREIRA, Caio Ricardo Bona. O sequestro do simbolismo na Revista Joaquim: o grito do vampiro contra o sussurro do nefelibata. In: *Revista Crítica Cultural*, volume 3, número 1, jan./jun. 2008.

⁹ *id. ibid.*

O conto de Dalton Trevisan *Em busca da Curitiba perdida* consegue, duas décadas depois, sintetizar e apresentar de forma clara essa ambiguidade. O desejo de identidade ainda estava lá, mas não o da identidade curitibana tradicional com símbolos bem delimitados, e sim aquela que reconheceria a multiplicidade cotidiana do mundo moderno, mesmo que fosse a “das conferências positivistas e do tocador de realejo que não roda a manivela desde que o macaquinho morreu”¹⁰. Tratava-se de uma identidade precária, cheia de contradições e nada “triumfante”.

Esse pensamento a respeito das artes na cidade é filho de um tempo em que Curitiba, notadamente pelo desejo de seus administradores, buscava se modernizar. Ainda que aos poucos o município fosse perdendo seus antigos referenciais, já não era mais a cidade pacata da primeira metade do século, onde havia a impressão de que todos se conheciam e em que sempre se cruzava com os mesmos personagens estranhos, frequentava-se os mesmos bailes e cafés e fazia-se os mesmos caminhos sem se perder¹¹. Um processo lento, mas que começava a fazer sentir seus efeitos.

Sua posição era ambígua e, por um lado, reivindicava atualização e equiparação com outros centros urbanos supostamente mais “avançados”; por outro, a cidade não queria ser mera província cultural desses centros. O local deveria absorver o universal, mas mantendo suas características. Uma identidade quase inteiramente negativa.

Os “moços” da *Joaquim*, portanto, teriam levado ao limite o discurso identitário da cidade. Reivindicavam o direito de entrar em contato com o “exterior”, mas também de manter uma autonomia crítica em relação a ele. Se a arte quisesse estar à altura da atualidade, era preciso também que ela estivesse à altura dessa tarefa crítica.

¹⁰ TREVISAN, Dalton. *Em busca da Curitiba perdida*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

¹¹ SANTOS, Antonio César de Almeida. *Memórias e cidade: depoimentos e transformação urbana de Curitiba (1930-1990)*. Curitiba: Aos quatro ventos, 1999. p. 110.

Esses artistas foram inspirados por um projeto próximo ao dos outros modernismos brasileiros. Assim, seus inimigos eram dois: os tradicionalistas, que pretendiam falsear a essência local e criar uma identidade falsa, excessivamente lírica, homogênea, brega, chinfrim e, sobretudo, desatualizada; e também os “colonialistas”, que estavam satisfeitos com a mera cópia dos modelos “estrangeiros”. Tais modelos, na maior parte dos casos, eram tomados de empréstimo do século XIX e representavam uma arte desatualizada, que não respondia às demandas do seu tempo e ao local de produção.

“A estética agora é ética”

Paulo Leminski e Rettamozo – um nacionalmente célebre e outro regionalmente reconhecido – são artistas que, na década de 1970, investiram de modo massivo no experimentalismo artístico atuando por meio de poesias, intervenções urbanas, imprensa alternativa, quadrinhos, fotografia, pintura, música, entre outros meios. Constituem-se como artistas em um momento em que se encontram e se chocam nos meios da arte com propostas muito distintas, como o concretismo e a arte participativa, passando pelo tropicalismo e recolhendo dessas e de outras tradições parte de seus conceitos e estratégias de produção: a crítica às ditaduras (a política e a do mercado), a aposta no hibridismo, na multiplicidade e no humor, bem como uma crença na necessidade de aliar rigor formal e paixão.

Produziram em uma cidade na qual um projeto de modernização que se iniciou já na década de 1940 se tornava cada vez mais efetivo. Houve um forte investimento com o objetivo de transformar Curitiba em uma cidade moderna na arquitetura, na estrutura urbana e com uma expansão do mercado e do consumo. A popularização da televisão e o maior acesso às mídias produzidas no resto do Brasil e do mundo provocaram uma “abertura” da cidade, que passou a “dialogar” com as experiências culturais do resto do planeta.

Nas artes, os trânsitos se tornavam cada dia mais constantes e, na década de 1960, o projeto moderno acabou por ocupar os

lugares oficiais, isto é, os órgãos responsáveis pela cultura. Não somente os jovens que fundaram a *Joaquim*, mas também os artistas que praticavam a arte abstrata ganharam espaço e poder. “A não-figuração, que já era predominante no Salão de 1961, consagra-se em definitivo nos salões seguintes, em 1962 e 1963”¹², permanecendo em uma posição privilegiada até o final da década.

Entre o final dos anos 1960 e o começo dos anos 1970, ocorreu uma flexibilização no cenário artístico de Curitiba, na qual diversos grupos passaram a ocupar esses locais oficiais e artistas antes marginais começaram a transitar nesses meios. É nesse contexto que Leminski e Rettamozo ganham visibilidade.

Para eles, essa arte modernizante que luta para superar o passado, demarcar sua identidade local e seu lugar simbólico, “essas reações imediatas e até ingênuas ao dito colonialismo”¹³, teriam perdido sua potência de resistir aos poderes que se ocupavam de capturar a criatividade artística em favor do lucro, da quantidade, da massificação. Ela seria ingênuo se acreditasse nessas separações bem delimitadas entre local e global, moderno e tradicional, sendo que, como afirma Rettamozo, “posicionar é encontrar uma necessidade latente, um nicho na cabeça do consumidor”¹⁴. Nesse contexto, fixar-se numa determinada posição equivaleria a responder às demandas consumistas.

Leminski e Rettamozo, portanto, já não parecem concordar com as figurações da cidade produzidas três décadas antes pelos “moços” da *Joaquim*. Ao contrário, fazem uma leitura irônica da arte e dos espaços produzidos nela ou por ela; uma leitura que não busca criar laços de continuidade com o passado, como defendiam os artistas do Paranismo – que buscavam evocar uma suposta tradição paranaense e curitibana nas artes –, mas que também não propunha um puro e simples abandono do passado e do regional em favor do moderno, do atual e do universal.

¹² FREITAS, Artur. *A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60*. Revista de História Regional 8(2): 87-124, Inverno, 2003.

¹³ RETTAMOZO, Luiz. *Fique doente, não ficção*. 1977. s/p.

¹⁴ RETTAMOZO, Luiz. *Fique doente, não ficção*. 1977. s/p.

Eles também não parecem ter ideias de modernização das formas de arte da cidade. Excetuando alguns comentários esparsos, um texto e uns poucos poemas de Leminski, a cidade como unidade e identidade pronta e acabada pouco aparece tematizada em seus trabalhos. É que se abordam frequentemente os problemas urbanos, de uma cidade qualquer e não apenas do lugar em que habitavam. Quase não existiam demandas referentes à cidade, nem buscando a conservação deste ou daquele estado de coisas, tampouco reivindicando sua transformação radical.

Em geral, as imagens e representações produzidas sobre a identidade da cidade eram ignoradas, a não ser quando se referiam ao provincianismo de alguns críticos locais, que sugeriam que a arte deveria valorizar o elemento regional ou ser limitada a certas formas institucionalizadas.

Leminski e Rettamozo não se inseriam nos embates que buscavam definir uma identidade local não traziam consigo um projeto modernizador ou a necessidade de uma “atualização” estética, é porque seu problema era outro: bem como o conjunto de artistas com os quais buscavam dialogar e nos quais buscavam inspiração, não se trata mais de fazer uma forma (atual e urgente) suceder a outra (antiga e tradicional), mas também de perceber que a cada forma corresponde uma série de relações de poder, uma vontade de poder. Tais relações perpassariam qualquer cidade e linguagem artística, não sendo especificamente pertinentes a uma determinada cidade ou concepção de arte.

A ameaça de se deixar seduzir pelos apelos consumistas e conformistas da sociedade de consumo era sempre lembrada e prevenida por uma autocrítica que não permitia à arte se cristalizar em uma determinada forma, facilitando a sua captura por parte desse capitalismo que tinha uma enorme capacidade de absorção de formas de resistência e de transformá-las em mercadoria.

O que interessava nessas novas formas de resistir não era tanto a luta contra o inimigo que estava fora, fosse ele o Estado, a classe dominante, o colonizador ou mesmo a mídia e a cultura do consumo, mas o combate àquilo que, vindo de fora – mas interiorizado pela educação e pelo hábito, habitaria agora dentro de si e não cessaria de se manifestar em cada gesto e relação

com o outro, tornando essas formas potencialmente autoritárias e assimétricas. Era necessário, naquele momento, travar guerrilhas incessantes contra esse poder que constituía cada ser, bem como demolir e refabricar incessantemente a si próprio.

O capitalismo tem dentro de si, em sua essência, uma espécie de “amorfia”. É sua grande força. Institucionaliza a lei do salve-se quem puder e a corrida de ratos em direção ao ouro da Califórnia, [...] libera direções e rumos para os arbítrios do egoísmo individual. Uma única lei suprema rege esse universo: tudo é válido, se puder se transformar em mercadoria, vale dizer, em lucro. Esta transformação da obra de arte em mercadoria faz de cada artista burguês um cúmplice beneficiário da ordem capitalista como um todo¹⁵.

Sua atitude é produto de uma tomada de posição que toda a sua geração de artistas era chamada a realizar. Trata-se da escolha entre o “nacional-popular” e o “tropical-concreto”: o primeiro encarnado nas figuras do artista engajado e militante, que tinha por “função social” conscientizar a população sobre sua condição de povo explorado e subdesenvolvido; o segundo, que tinha como grande ícone a figura de Hélio Oiticica, buscava tecer outra relação entre as dimensões social, política, cultural e estética – isto é, realizar uma intervenção menos didática e militante diante do público de arte –, mas pretendia elevá-lo à condição de sujeito da arte e, como decorrência, a agente ciente de sua posição como sujeito político (e não apenas objeto do discurso político de outrem).

Ambos optaram, como o texto já vem apontando, pelo “tropical-concreto” e por toda a sua micropolítica simbolizada pela adoção da figura mitológico-política do “marginal”: aquele 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 e o recurso às instituições tradicionais da luta política.

¹⁵ LEMINSKI, Paulo. 1997. p. 53.

Em suma, a transformação que esse personagem conceitual, o “marginal”, propicia, é o aparecimento de novas formas de resistir: o desejo concreto, não harmonioso e espalhafatoso dos oprimidos mais do que a bela consciência idealizada dos “engajados”; a antropofagia que hibridiza estéticas distintas, mais do que a coerência e a linearidade do discurso nacional-popular; a desrazão e o caos como forma de “desordenar” as formas de pensamento hegemônicas, mais do que a racionalidade política tradicional.

Mais do que desejar e lutar por uma nova sociedade, o marginal era aquele que sabotava o funcionamento normal da sociedade atual. Esse caráter de “sabotagem” e desorganização era fundamental para entender as produções de Leminski e Rettamoza. O primeiro se autointitulava “bandido” ou “cachorro-louco”; o segundo reivindicava o estatuto de “estranho” para seus trabalhos e se identificava como uma espécie de farsante da arte, que produziria obras feias e de mau gosto de forma consciente e proposital.

Tal como o *maio de 68* na França, o tropical-concreto marcou uma nova forma de resistir ao avanço desenfreado do capitalismo e da tecnocracia, que estaria transformando o homem em objeto e alienando-o de sua própria vida. Passou-se a investir em uma crítica da vida cotidiana¹⁶ (LOWY; SAYRE, 1995, p. 246), antes destituída de valor pelas mais diversas políticas culturais, como a dos Centros Populares de Cultura (CPCs), por exemplo, os quais correspondiam as formas de resistência privilegiadas até então. Essas formas se encontram representadas na figura do militante engajado, que atuava politicamente reivindicando direitos ao Estado ou pleiteando poder de decisão e até mesmo a tomada do poder. Como o *maio* francês, o tropical-concreto inventou, no Brasil, uma nova forma de resistência, pois procurava unir a crítica macropolítica à crítica dos costumes e do desejo na vida cotidiana, denunciando esses últimos como os pilares de sustentação das formas de exploração e alienação do homem. Era o desejo, antes

¹⁶ LOWY, Michel; SAYRE, Robert. Em torno de maio de 68. In: *Revolta e Melancolia*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 246.

relegado a uma dimensão meramente psicológica, que passou a ser problematizado e visto como elemento político que não respeitava as regras do jogo cultural e político tradicional.

Suas leituras buscavam cartografar (DELEUZE, 1998)¹⁷ as sensibilidades urbanas, perceber os jogos de força, analisar o campo de batalha em que se deveria intervir e pelo qual era preciso passar (trabalhar, conseguir espaços de exposição, debater, protestar etc.) no processo de produção artística. Falavam do presente, mas não para opô-lo a um passado e projetar um futuro, como faziam os modernistas, mas sim porque acreditavam que a luta contra o poder do qual falavam acontecia na imanência, no “aqui e agora”. Essa postura se expressava nos textos em que Rettamozo problematizava a arte contemporânea, perguntando a si mesmo: “Então a arte morreu?”¹⁸; ou quando Leminski denunciava a universidade, o mercado editorial e a instituição da arte como “locais privilegiados da classe dominante”¹⁹.

Nessa luta, nenhuma ferramenta deveria ser descartada, nem mesmo o passado. Não conviria, portanto, rejeitá-lo em bloco. A respeito disso, a apropriação que Leminski faz dos simbolistas é exemplar. Enquanto Dalton Trevisan queria bani-los do rol de artistas significativos para a arte paranaense, o poeta curitibano enxergava os simbolistas como antecipadores da física moderna e de outras vanguardas artísticas que introduziram de maneira intuitiva na ciência e na arte, respectivamente, o princípio da incerteza, segundo o qual “o observador, ao observar, perturba a coisa observada”²⁰. Esse princípio é um dos fundamentos da ideia

¹⁷ Conceito utilizado por Deleuze para definir uma prática de busca pelo saber, que objetiva compreender e investigar as relações de poder sem perder de vista sua dinâmica, pensando-as como redes complexas e tentando produzir mapas que forneçam elementos para o trabalho de contestação dessas relações de poder. DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

¹⁸ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Polo Cultural. Curitiba: 12 de outubro de 1978.

¹⁹ LEMINSKI, Paulo. Vida e literatura: Distâncias. In: Polo Cultural. Curitiba: 6 de abril de 1978.

²⁰ LEMINSKI, Paulo. Polo Cultural. 07/08/1978.

de polissemia, de desvio de significado, de participação ativa do observador da obra de arte. Ao valorizar certo traço do simbolismo que os modernistas se recusavam a considerar, Leminski parece estar afirmando que ainda havia uma potência nesse passado que poderia ser utilizada no presente, ainda que ele mesmo não se identificasse plenamente com esse presente. Não era o passado como um todo que lhe interessava, mas uma potência que nele havia e que ainda poderia afetar, sensibilizar e que interessava revirar, retomar, explorar, apropriar em favor do presente.

Leminski retirava os simbolistas tanto da cronologia linear e tradicionalista do Paranismo (continuidade imperturbada com o passado) quanto da cronologia autonomista do modernismo curitibano (descontinuidade radical com o passado). É como se ele reconhecesse em certos fragmentos do passado uma potência capaz de afetar e perturbar o presente, podendo este ser apropriado e utilizado.

Em vários momentos, Rettamozo também fez referência ao passado das artes. Ele falava do ímpeto violento do dadaísmo, da ingenuidade do movimento de 1922, das tentativas, por parte de artistas como Oiticica, de “aculturar o colonialismo”, dentre outros assuntos. Essas referências eram um indício da potencialidade de uso que ele via no passado. Não se encontram em seus textos grandes definições ou explicações sobre correntes artísticas, nem julgamentos, seja para condenar ou para celebrar. Isso porque os artistas e as correntes nas quais eles se inspiraram não eram trazidos de outro tempo por ele como totalidades homogêneas, mas como característica ou traço que, por ainda ser constituinte do presente, interessava pensar. Aqui também se faz ver aquele movimento de retirar um traço ou força específicos de uma cronologia linear quase estática para transformá-los em ferramenta, em armas de luta.

Se os seus trabalhos permitem entrever uma leitura do espaço da cidade é porque não cessavam de intervir em situações e problemas propriamente urbanos: censura, apropriação do lixo, tecnologia, técnica e o lugar da arte na cidade. Suas obras não tematizavam especificamente a cidade de Curitiba, mas buscavam, por outro lado, problematizar o espaço urbano.

Se Curitiba, com raras exceções, faltava em suas temáticas, não se tratava de uma universalização tal qual a do discurso “modernizante” curitibano. Não estava em questão trazer as formas modernas que já aconteciam fora da cidade, em vários lugares do mundo, para a capital paranaense. O que importava tornar universal, ou revelar enquanto tal, na verdade, eram o poder e a potência de criação, dois elementos que parecem estar presentes em qualquer produção artística.

Assim, a obra de arte, nos textos críticos de Leminski e Rettamozo, aparecia como o lugar da tensão, do conflito de forças. Não seriam pertinentes somente a um local ou sujeito específico, as coerções da linguagem e a capacidade de criação não dizem respeito a um ou outro movimento artístico, um ou outro artista (um suposto gênio criador), uma ou outra forma, esta ou aquela espacialidade ou temporalidade, mas a forma pela qual se construiu a ideia de arte nas sociedades ocidentais modernas.

Talvez seja possível pensar a historicidade dessa nova visão para além de um produto do processo de desenvolvimento interior ao campo artístico, como uma resposta ao desnudamento das formas de poder que agiam sobre os artistas. Por um lado, havia um regime militar autoritário, que praticava oficialmente a censura de tudo aquilo que considerava subversivo e que era bastante tematizado e criticado por Rettamozo; por outro, pode-se entender essa emergência de um novo modo de produzir arte (menos dicotômico) e de ver o mundo como resposta a outra emergência: a de uma sofisticada forma de poder descentralizado e desterritorializado. Trata-se de um poder que era agenciado pelo mercado, mas que estava por toda parte; que atuava sobre os sentidos, embotando-os, reduzindo suas possibilidades de conexão diferenciada com o mundo; que estava presente na TV, no rádio, nos jornais, nos *outdoors* etc.; que tentava direcionar, canalizar nossa sensibilidade para o consumo, tanto de objetos como de imagens, visuais ou mentais (espetáculo).

Contra esse poder seria preciso liberar o sensível para as multiplicidades, ampliar o espectro de possibilidades de existência, escapar das capturas do mercado. Não bastaria, portanto, recorrer a dicotomias como local e universal, tradicional e moderno,

anacrônico e atual, pois elas limitavam a capacidade de inventar novas realidades, de produzir “modelos novos contra a diluição do aceito”²¹.

Sem grandes projetos fundadores, a arte de Leminski e Rettamozo (mas também a de muitos de seus contemporâneos pelo mundo) voltava-se contra os resquícios de poder que existiam dentro de sua própria instituição e os mecanismos que definiam quais formas eram valorizadas ou desvalorizadas. Era preciso encarar esses mecanismos, mas não estava em questão destruí-los e colocar outros em seu lugar, e sim jogar diferentemente o seu jogo, desorganizar seu funcionamento e reorganizá-los de modo a “dar forma aos dados do mundo e à sensibilidade”²².

Como sugere Rettamozo: “Faça uma nova realidade, em cima da mentira ou da verdade”²³. Já não importava mais demarcar os limites entre verdade e mentira, cópia e original, local e universal, passado e presente, mas construir novas realidades por meio delas.

A preocupação constante em cartografar os movimentos subjetivos na atualidade era condição fundamental para essa nova atitude diante do “poder” (ou poderes). Ela aparecia nas falas de Leminski sobre a literatura quando afirmava que ela vinculava discursos de poder para legitimar hierarquias sociais e culturais:

A universidade, instituição magna da classe dominante no plano da cultura, ensina literatura, canoniza autores, estabelece normas, legisla, condiciona o gosto e os critérios de apreciação e julgamento. [...] O mercado editorial tem, mais ou menos, os mesmo vícios da universidade. As livrarias privilegiam, por razões mercatórias e contábeis, os produtos médios, medianos, meio-produtos: a mediocracia²⁴.

²¹ LEMINSKI, Paulo. Polo Cultural. 21/08/1978.

²² LEMINSKI, Paulo. Polo Cultural. 21/08/1978.

²³ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Polo Cultural. Curitiba: 12 de outubro de 1978.

²⁴ LEMINSKI, Paulo. Vida e literatura: Distâncias. In: Polo Cultural. Curitiba: 6 de abril de 1978.

Leminski faz questão de lembrar e relembrar que a linguagem artística não é transparente, não é mera portadora de uma mensagem a um receptor. Ele afirma, pelo contrário, sua opacidade, sua materialidade. Ela vincula, portanto, uma multiplicidade de poderes e é perpassada por hegemonias e resistências, carregada de outras linguagens das quais é “citação” (isto é, às quais remete).

Também Rettamozo se preocupava com as convenções reproduzidas no discurso da arte, com o abuso de poder levado a cabo pela crítica, que buscava de todos os modos colonizar o trabalho do artista:

Se alguns aspectos de nossa dependência cultural podem pasmar críticos, quando encarados sem máscaras, por outro lado a procura de valores intrínsecos, quando se dá de uma maneira onde o crítico assume postura de colonizador e o artista elemento colonizado, venha a deixar aquele vazio característico²⁵.

Para além da crítica de formas específicas, Leminski e Rettamozo acabaram por chegar a uma crítica da própria instituição da arte, em que a figura do artista já não deveria mais ser dotada de um potencial criativo capaz de autorizar o discurso da genialidade e a produção criativa não deveria ser privilégio da arte instituída.

Os dois artistas, inspirados por uma crítica que já acontecia fora de Curitiba e do Brasil²⁶, romperam com o desejo de modernização da geração anterior para problematizar o próprio discurso e a instituição da arte. Isso não significa que tenham abandonado os espaços instituídos, como os salões, as publicações ou o Estado, e proposto a fundação de lugares

²⁵ RETTAMOZO, Luiz. Diário do Paraná. 1976.

²⁶ Podemos pensar, além disso, que Leminski e Rettamozo também não estão sozinhos, na medida em que são inspirados por uma série de grupos que pensam a arte não apenas como forma, mas como poder, repensando o estatuto autoritário da instituição da arte, a ideia de obra, de criação, da separação rigorosa entre público e artista etc.

completamente distintos para uma nova arte; eles fizeram um uso irônico desses espaços, sempre buscando evidenciar seus limites e as limitações que impunham.

Se esse desejo pelo moderno possuía um caráter dicotômico, que opunha modernidade e tradição, atual e atrasado, consciente e inconsciente, regional e universal etc., ambos – e cada um ao seu modo – procuraram se afastar desses dualismos.

A necessidade experimentada pelos “moços” da *Joaquim* de afirmar uma identidade por meio da negação de outra não estava presente nos trabalhos de Leminski e Rettamozo. Se para os primeiros se tratava de apagar o passado artístico da cidade para refundar suas formas, para criar uma nova identidade, o que estava em jogo para os segundos era se apropriar de tudo aquilo que fosse útil no combate às forças que achatavam e suprimiam as potências criativas.

É que naquele momento já se vivia na “era da dissolução dos gêneros”, processo que teria ocorrido ao longo do século XX “com uma dissolução gradativa do perfil consagrado dos gêneros. Com a abolição da fronteira entre as formas. Com a contestação dos recursos tradicionais e a incorporação de recursos técnicos de todas as áreas”²⁷. Assim, as discussões vão se deslocando do tema da sucessão das formas para o da já comentada luta do “poder da linguagem” contra a “linguagem do poder”²⁸. A pergunta, para os dois artistas, passa a ser: o que pode a arte contra os diversos poderes que se abatem sobre ela?

Como ressalta Raúl Antelo, no cenário artístico mundial da segunda metade do século XX “já não se debatem [apenas] formas, mas forças”²⁹. Nesse sentido, já não estava mais em questão considerar os acontecimentos da arte como fenômenos isolados, pois ela estava inserida em relações de poder, tendo diferentes funções em cada um dos lugares sociais em que estava

²⁷ LEMINSKI, Paulo. Polo Cultural. 25/07/1978.

²⁸ LEMINSKI, Paulo. Polo Cultural. 06/04/1978.

²⁹ ANTELO, Raúl. *As imagens como força*. Revista Crítica Cultural, volume 3, número 2, jul./dez. 2008.

presente. Portanto, trata-se de perceber “como a obra de arte deixa-se integrar em uma determinada concepção de mundo e em que medida ela a destrói ou ultrapassa”³⁰.

Nesse momento ocorre a perda do ideal político-estético de que a arte “teria condições de efetuar revoluções sociais”, mesmo que localizadas. O “colonialismo” era “uma realidade que não será evitada por maneirismos, escolas artísticas e movimentos de arte. Nenhum movimento estético vai impedir que a Coca cola tenha a importância devastadora de tradições de um país sem memória. Essa ilusão os artistas perderam”³¹. A marca de refrigerantes estrangeira era uma imagem que permitia perceber o efeito universalizante de uma vida cultural que seria dominada pela economia, pelo mercado e pela busca do lucro.

Se, para os modernistas da revista *Joaquim*, o regional e o universal eram realidades distintas, porém conciliáveis, para Leminski e Rettamozo essa divisão já teria sido contestada, de modo que tudo seria universal. Era dentro dessa imanência que se travariam os jogos de poder. Não haveria mais um “moderno-global” a ser transmitido a um povo inculto e arcaico; o que interessava agora era a questão de como extrair singularidades desse universal.

Talvez seja possível dizer que Leminski e Rettamozo se distinguem dos modernistas ao proporem uma arte irônica e bem humorada, ao passo que esses últimos se utilizam de excesso de força, que acaba por redundar em violência, vontade de destruição, um desejo de começar do zero e de refundar uma estética. Há ainda aqui o resquício de uma crença na ideia de arte como o meio de uma transformação da “realidade exterior”, da vida, uma visão incompatível com a do cenário artístico do final da década de 1970.

Leminski e Rettamozo, por outro lado, trazem uma ideia de arte menos dicotômica. Se não era o meio para uma mensagem,

³⁰ EINSTEIN, Carl. *apud*. DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: UFRGS, 2003. p. 30.

³¹ RETTAMOZO, Luiz. *Fique doente, não ficção*. 1977.

passa a ser ela mesma força, realidade, materialidade, menos uma questão de falar de uma realidade do que ser uma parte dinâmica dela. Ao se construir como ilegibilidade, a linguagem artística revelava radicalmente sua opacidade que, mais do que transmitir uma mensagem, buscava afetar, pois “se só dermos ao público o que ele já consegue deglutir” nunca se produzirão as singularidades, o acontecimento “anormal”³² que não se dá facilmente à compreensão, pois a arte provoca no público novas formas de ler, ver e ouvir sensibilidades.

O “insólito” e o “bizarro”³³ parecem ser as palavras escolhidas para falar dessa arte que contesta os “sistemas”, dessas formas que buscam certo grau de ilegibilidade. Afinal, para a crítica de “uma arte vendida em galerias, emissoras de tv, agências de propaganda e editoras”, que “transforma o trabalho em anedota”, seria necessária uma “contradição”³⁴. Essa arte ilegível teria uma outra fala que se apresentava como alternativa ao mesmo tempo em que reconhecia o potencial da arte espetacular vinculada aos espaços de poder; brincar, jogar, apropriar-se desses espaços e subvertê-los era o objetivo.

Nos trabalhos desses dois artistas, portanto, havia uma nova maneira de pensar as artes na cidade, sem a necessidade de recorrer à busca de uma identidade local ou a um desejo de modernização. Era essa arte “anormal”, estranha e que não se dava facilmente à compreensão que romperia com a passividade e a alienação modernas sem recorrer ao excesso da força “modernizadora”, que obliterava o passado que não lhe convinha.

Referências

ANTELO. Raúl. *As imagens como força*. Revista Crítica Cultural, volume 3, número 2, jul./dez. 2008.

³² LEMINSKI, Paulo. Polo Cultural. 25/07/1978.

³³ LEMINSKI, Paulo. Polo Cultural. 06/04/1978.

³⁴ RETTAMOZO, Luiz Carlos. Diário do Paraná. Sábado, 27 de novembro de 1976.

- BONI, Maria Ighes Mancini de. "Gilda": vivendo sob o preconceito numa cidade provinciana, um sim a vida. In: Anais do XXV Simpósio Nacional de História: História e ética. Fortaleza: ANPUH, 2009.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Chapecó: Argos, 2002.
- DELEUZE, Gilles. & PARNET, CLAIRE. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- FREITAS, Artur. *A consolidação do moderno na história da arte do Paraná. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60*. Revista de História Regional 8(2): 87-124, Inverno, 2003.
- _____. *Contra-Arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.
- KAMINSKI, Rosane. Entre o salão, a indústria cultural e uma estética *underground*. *Anais do II Fórum de Pesquisa Científica em Arte (2002)*. Curitiba: ArtEMBAP, 2004
- _____. *Imagens de revistas curitibanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos 1970*. Curitiba: Dissertação (Mestrado em Tecnologia), CEFET-PR, 2004.
- LOWY, Michel; SAYRE, Robert. Em torno de maio de 68. In: *Revolta e Melancolia*. Petrópolis: Vozes, 1995
- MOREIRA, Caio Ricardo Bona. O Sequestro do simbolismo na Revista Joaquim: o grito do vampiro contra o sussurro do nefelibata. In: *Revista Crítica Cultural*, volume 3, número 1, jan./jun. 2008.
- NOVAES, Aduino (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SANTOS, Antonio César de Almeida. *Memórias e cidade: depoimentos e transformação urbana de Curitiba (1930-1990)*. Curitiba: Aos quatro ventos, 1999.
- SANCHEZ, Fernanda. *Curitiba imagem e mito: reflexão acerca da construção social de uma imagem hegemônica*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1993.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001.