

## **"OLHAR O MAR COMO ANFÍBIO": A ARTE COMO SABER DOS SINTOMAS**

Everton de Oliveira Moraes

Esse artigo busca analisar como Paulo Leminski e Luiz Carlos Rettamozo se inseriram e se posicionaram em relação ao debate sobre os rumos da arte que ocorria de maneira mais ou menos simultânea, por todo o Ocidente. Mais especificamente no ponto em que esse debate aborda a questão da arte como forma de saber, como modo de pensar e conhecer o mundo. Paulo Leminski, artista curitibano, é especialmente conhecido por sua poesia e por seus romances experimentais, mas também por sua produção crítica e análise de arte, pelas biografias que escreveu, bem como por outras experimentações, como a video-poesia, por exemplo. Sua arte é profundamente inspirada pelo concretismo brasileiro.

Rettamozo veio para Curitiba, segundo seu próprio relato, fugindo da repressão que a ditadura exercia sobre ele em Porto Alegre, no início da década de 1970, permanecendo na cidade desde então. É conhecido por atuar através de diversos meios, sejam charges, poesias, quadrinhos, fotografia, instalações, performances, intervenções urbanas, pintura e música. Sempre tendo como uma de suas marcas o humor, a ironia e a experimentação formal.

Os materiais privilegiados nessa análise são o Jornal Polo Cultural, o suplemento Anexo do jornal Diário do Paraná e o suplemento O Espalhafato, que acompanhou a Revista Panorama durante duas edições. O primeiro é uma produção de Curitiba, situada temporalmente nos finais da década de 1970, e que pretendia reunir as criações e reflexões de artistas "marginais" que nem sempre tinham acesso fácil aos espaços oficiais de arte na cidade, elevando o status da arte curitibana e tornando a cidade uma espécie de polo cultural do país; No segundo caso, trata-se de um suplemento cultural de um jornal local que, entre outras coisas, reunia de boa parte dos debates sobre arte na cidade; por fim, o Espalhafato foi um suplemento produzido para a Revista Panorama por Rettamozo.

**A Arte como saber**

Nos últimos séculos, no ocidente, a ideia de saber é cada vez mais associada a noção de conhecimento científico. Os saberes que surgem em toda parte passaram a só ganhar legitimidade institucional se aderissem à uma certa epistemologização e disciplinarização, isto é, se delimitassem muito bem um conjunto de objetos de estudo, demarcassem precisamente as posições de sujeito de seus participantes, criassem um conjunto de conceitos analíticos e uma discursividade própria, uma forma de narrar particular, regras capazes de regular a construção de enunciados, frases e sentidos.<sup>1</sup>

E isso de um tal modo que vivemos em um momento em momento em que para falar de saberes que ainda não foram capturados por esse regime discursivo acadêmico que valida apenas a ciência como discurso verdadeiro, temos que recorrer a expressões como recuperação dos saberes populares, “insurreição dos saberes sujeitados”, etc.

Com estas expressões tenta-se perceber os “problemas” que as culturas e os pensamentos “menores” (que não recebem suporte institucional da academia) nos colocam, nos tirando do lugar de conforto que representa a identidade branca, heterossexual e ocidental em que academia havia nos colocado, nos obrigando a problematizar essa identidade que constituía toda uma normatividade e se colocava na origem de toda produção de saber autorizada e validada até bem pouco tempo.

Outras produções de saber, no entanto, nunca deixaram de existir à margem da grande máquina de produção de discursos de saber que é a academia. Elas existiram e existem independentemente da validação e fora dessa máquina de captura, ou (no caso analisado neste artigo) nas suas margens, nos seus limites. O que interessa aqui, portanto, não é tanto recuperar esses saberes sujeitados, dar-lhes a validação acadêmica, inseri-los benevolmente em nosso aparato de produção de saber, mas sobretudo pensar em que tipo de problemas são produzidos por esses saberes “científicos”. Certamente eles não poderão trazer respostas para os problemas levantados pelos saberes científicos, mas é certo que desde que passaram a ser levados em conta, ajudaram a compreender melhor os limites de suas problemáticas.

Pode-se agora pensar a arte como uma forma de saber. Para situar temporalmente a emergência de uma arte como pensamento e saber seria preciso remontar ao Renascimento, ao problema da perspectiva, das imagens da realidade. Mas talvez o tipo de saber que interessa pensar aqui remeta, como Leminski mesmo sugere, a arte Dadá, à Marcel Duchamp, que afirmava fazer uma arte que se dirigia ao cérebro, ao pensamento

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

e não uma arte retiniana, destinada aos olhos, desejosa de provocar no espectador o prazer do encontro com o belo, com o semelhante ou com o verdadeiro; ou a Malevich que, "limpando a tela de todas as impurezas, acabou por revelar que o espaço era um valor em si, com sua própria expressividade"<sup>2</sup>; ou ainda a Maiakovski, "que dizia haver uma dialética entre informação nova e comunicação com as massas"<sup>3</sup>, sendo essa novidade fundamental para uma linguagem revolucionária.

No Brasil, seria ainda possível citar, como exemplo (pode-se pensar em muitos outros), os jogos de linguagem dos artistas "concretos", que também reivindicavam uma arte como pensamento, contra aqueles que pretendiam que ela fosse uma expressão dos sentimentos do artista; mas também Lygia Clark, que extrapolava as bordas de seus quadros, fazendo o espectador participar do desenvolvimento da obra e transformando a estética em ética, borrando as fronteiras entre arte e vida<sup>4</sup>.

Para os artistas paranaenses aqui analisados a arte tinha sobretudo a função de produzir o novo, pois seria o novo, pelo choque e pelo incômodo que provoca, que se poderia produzir pensamento. Foi esse o problema colocado por Duchamp com seu urinol<sup>5</sup>, uma vez que a obra, mais que o produto de um esforço para produzir beleza, era a tentativa de colocar um problema ao pensamento corrente sobre a arte (o que define uma obra de arte, afinal? Quais os critérios objetivos para essa definição? Como temos definido historicamente o que é e o que não é arte). Foram perguntas suscitadas pela obra duchampiana no início do século XX e que no decorrer deste mesmo século não cessaram de ser refeitas pelas novas gerações ou vertentes artísticas. Como se, a partir de então, não fosse mais possível ignorar essa questão e tomar sua resposta como dada de uma vez por todas.

Tudo se passa como se outrora existisse, cada um em seu lugar, uma arte e um saber sobre a arte. Não que o artista não pudesse ou não devesse pensar e teorizar sobre o que faz, mas havia uma diferença de nível entre produzir arte e pensá-la. Daí a necessidade de historiadores e teóricos da arte, que tinham a incumbência de refletir sobre a produção realizada ou formular previamente aquilo que depois poderia ser transposto para as obras. Homens com erudição, conhecimento sobre arte e, sobretudo, distanciamento crítico e objetividade.

---

<sup>2</sup> MORAIS, Frederico. Artes Plásticas: a crise da hora atual. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1975. p. 14.

<sup>3</sup> LEMINSKI, Paulo. A responsabilidade social do artista In: Diário Anexo. Suplemento cultural do Diário do Paraná. 27 de junho de 1977.

<sup>4</sup> MORAIS, Frederico. Artes Plásticas: a crise da hora atual. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1975. p. 14.

<sup>5</sup> Trata-se da obra "A Fonte": um urinol de porcelana branco, considerado uma das obras mais marcantes do dadaísmo, criada em 1917, sendo uma das mais notórias obras de Marcel Duchamp.

É essa divisão que boa parte da arte do século XX vai colocar em xeque. A produção de arte passa a ser, cada vez mais, ela mesma uma forma de pensamento. Assim, essa produção acaba por se tornar também uma nova forma de saber, de conhecimento. E um saber que é, acima de tudo, pensamento e análise das linguagens e formas de expressão:

Hoje se aceita, após os Estudos de Cassirer e, principalmente, de Susanne Langer, que o pensamento (o pensar) não é uma exclusividade da linguagem discursiva, lógica, pois existe uma outra linguagem, a da arte, instrumento de conhecimento do mundo, de penetração (“insight”) humana. À crítica cabe reconhecer, não se limitando ao julgamento acadêmico dos chamados “valores plásticos”.<sup>6</sup>

Esse saber já não tem mais a mesma pretensão à objetividade que tinham a história e a teoria da arte. É um saber que se constrói na experimentação das linguagens. Não é a toa que o discurso de Leminski e Rettamozo vai reivindicar tanto uma hibridação de suportes e de linguagens para produção artística. Essa hibridação serve justamente ao propósito de mostrar os limites de cada linguagem. Ela não se situa aqui ou acolá, mas na fronteira, no conflito entre os diferentes suportes, formas e linguagens.

### **Um objeto de estudo?**

Para um saber científico moderno é fundamental que haja um objeto bem delimitado, um certo número de coisas sobre as quais as descrições, as interpretações, as análises devem recair. Mesmo nas chamadas ciências humanas, que se pretendem menos rígidas, mais abertas às contingências do humano que tomam por objeto, durante muito tempo se clamou pela necessidade de uma objetividade que pudesse dar conta de eliminar o subjetivismo, as interpretações parciais e interessadas. Essa objetividade nada mais é do que a necessidade manter-se senhor de si mesmo e de seu objeto de estudo: controlar sua própria subjetividade para que esta não interfira na análise do objeto e, portanto, dominar soberanamente este último, entendê-lo de maneira inequívoca. Governar a si mesmo para dominar o objeto.

Mesmo hoje, depois das diversas crises epistemológicas do século XX, que demonstraram os limites de uma tal objetividade, ainda adotamos um discurso realista,

---

<sup>6</sup> MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1975.

acreditando que, apesar da sabida impossibilidade de atingir a “realidade exterior” através da linguagem, ainda houvesse um horizonte de realidade (inatingível mas passível de ser narrado de maneira verossímil) do qual seria possível se aproximar, entender, dominar, ainda que com cautela.

É esta relação de poder, esta dominação em relação ao objeto, que é problematizada na arte do século XX, quando esta se coloca e é colocada como forma de conhecimento. Pois se a arte é um saber, não se trata de um saber em que as relações entre sujeito e objetos estariam bem delimitadas e definidas de uma vez por todas.

É certo que se poderia pensar em uma série gigantesca de ideias a respeito dessa relação entre arte e pensamento. Mas aqui, nesse texto, a pergunta é mais específica: Qual seria o objeto desse saber precário que parecem querer nos sugerir Leminski e Rettamozo? Poderia parecer, a princípio, que se trata de uma análise das linguagens artísticas. Que nos textos, cartuns, poemas, ensaios, fotografias, montagens, grafites, propostas de performances o que estaria em jogo era uma pesquisa das diferentes formas e suas possíveis contribuições para o enriquecimento da história da arte, de como cada nova forma ou suporte poderiam vir a acrescentar um novo ponto de vista sobre a realidade, novas formas de expressão.

Seria possível pensar também, já que se fala tanto em vida, em mundo, em liberdade, clausuras, normas, regras, que se trata de uma nova forma de saber político. Como se, para os dois, a arte tivesse finalmente se despedido da necessidade de privilegiar as preocupações plásticas, estéticas e pudesse agora se dedicar à ética e a liberdade, isto é, à política, ou antes, às micropolíticas da vida cotidiana. Estaríamos então diante de uma arte cuja função seria denunciar e libertar o homem das normatividades imperceptíveis que o cercam e que só a sensibilidade artística poderia dar conta de diagnosticar, ao mesmo tempo em que forneceria uma “pedagogia” da liberdade sensível.

Mas não se trata, especificamente, nem de uma coisa nem de outra. O saber que se insinua na produção de ambos e, mais amplamente, nos debates sobre arte de publicações como o caderno Anexo ou o jornal Polo Cultural, é um saber das relações, dos conflitos. Não se trata de pensar a arte como portadora de um ponto de vista singular sobre o mundo ou as múltiplas linguagens da arte, mas as hibridações entre essas linguagens, as disputas de poder que elas agenciam, o que se produz a partir da fricção entre diferentes formas; e também como a arte atravessa e é atravessada por uma

série de outras práticas, de outros saberes, como tece relações com a política, a economia, como dialoga com seu público.

Esse saber toma por objeto a atualidade, as relações de poder que atravessam a arte no momento presente. Ele pode ser lido, por exemplo, nos debates sobre a questão da linguagem, onde se tratava de pensar a arte entre os paradigmas da comunicação e da expressão e as novas linguagens experimentais que se destinavam mais a produzir efeitos do que transmitir mensagens:

Existe uma poesia que visa sensibilizar grandes números e ser entendida sem dificuldades.  
 É uma poesia fácil.  
 Acessível.  
 De gestação e elaboração fáceis.  
 Veículo para conteúdos dados.  
 Não se mexe no próprio veículo: seria comprometer a imediata apreensão.  
 É "clara".  
 Mas só pode ser claro dentro de uma estrutura aceita, reconhecida, "comum".  
 A poesia de comunicação tem que lançar mão de signos usados, confirmados pela tradição, "banais": o código verbal, a sintaxe lógico-discursiva, o verso, a literatura, o elenco previsível de imagens.  
 É uma poesia com baixo teor de informação.  
 Com taxas altíssimas de redundância.  
 Previsível.  
 Esperável.  
 Provável.<sup>7</sup>

De um lado uma poesia didática, acessível, que pretendia falar para um determinado público, transmitir a ele uma mensagem através de uma linguagem artística, supostamente mais apta a expressar devidamente as emoções. No caso, Leminski faz uma crítica à poesia engajada que tentava falar as massas populares, conscientizando-as das mazelas do mundo, das injustiças, como este fosse uma espécie de dever social do artista.

Para o poeta curitibano, por outro lado, estava mais em questão inventar novas linguagens que, ainda que não tão claras e acessíveis ao público, pudessem renovar o repertório linguístico de sua sociedade. E como, para ele, toda forma de linguagem está carregada de valores e produz efeitos de poder, trata-se de produzir efeitos que se poderia chamar de políticos. Nesse sentido, era fundamental problematizar o poder que

---

<sup>7</sup> LEMINSKI, Paulo. Poesia progride? In: Diário Anexo. Suplemento cultural do Diário do Paraná. 11 de dezembro de 1976.

se insinuava nessa "poesia fácil", isto é, o de uma academia que insistia em defender seus valores.

E quando Leminski falava em poesia, não estava se restringindo ao poema, mas a organização das linguagens em geral. Portanto, também estava em jogo a discussão a respeito do suporte das obras de arte, dos lugares que esta deveria ocupar, suas relações com outras práticas. Rettamozo lembra que também existe toda uma convenção que consagra determinados suportes e lugares para os objetos artísticos, ao passo que marginaliza outros:

O medo [...] fez com que a produção artística de vanguarda no Paraná passasse a ter um sentido pejorativo. Ofender um artista era chamá-lo de vanguarda. O medo, característica da classe média, de perder as raízes conquistadas por anos de trabalho voltado para o Louvre [...] fez com que toda e qualquer manifestação artística que não pudesse ser pendurada nas paredes dos museus, fosse desestimulada. [...] Enchiam suas paredes de quadros e mais quadros, forçando assim o artista a produzirem alguma coisa que pudesse ser pendurada<sup>8</sup>.

Aqui novamente está em questão a linguagem: ao privilegiar o quadro, como suporte, o campo artístico paranaense deixava toda uma multiplicidade de linguagens sem espaço. Não havia lugar para o novo que Rettamozo tanto reivindica. As formas de criação que permaneciam no âmbito de uma determinada ordem do discurso eram favorecidas, reforçando e legitimando um certo tipo de poder que atuava justamente através dessas formas.

Seria preciso, desse modo, repensar a própria finalidade da arte como saber. E se falei acima que se tratava de produzir efeitos, é justamente por que Leminski e Rettamozo enxergavam na arte uma força capaz de produzir ruptura e liberdade. E se, como já foi dito, o meio artístico era conservador, essa força era, para eles, imprescindível. Pois, “tem gente transformando instrumentos de pensar em forma de não ter mais que pensar”, não mudar, devido ao medo. Sendo assim, O único modo de combatê-los é através de dogmas e de seitas?<sup>9</sup>

Ao artista, se desvencilhando das convenções de seu tempo, caberia experimentar novas formas de expressão, ajudando a imaginar modos de romper com as linguagens do poder que estavam instituídas naquele determinado momento histórico:

---

<sup>8</sup> RETTAMOZO, Luiz Carlos. Editorial, (Anexo) DIÁRIO DO PARANÁ, Curitiba, 1976.

<sup>9</sup> LEMINSKI, Epístola aos irmãos baianos em São Paulo. In: Diário Anexo. Suplemento cultural do Diário do Paraná. 25 de agosto de 1977.

Não aceitam uma obra que tenha sua morte marcada. (...) Faz sua interdependência parasitando a imprensa. (...) O cartum, informação grosseira é perecível e portanto impossível de paredes. (...) A força da informação nova não se faz pelo rótulo que a crítica possa colocar nela. Mas pela sua importância ácida dentro de uma realidade histórica. Tem um monte de cartunista me travessando a garganta, pelo nível (ou desnível) de seu trabalho.<sup>10</sup>

Os novos suportes, mesmo aqueles ainda muito recentes, mais “banais”, baseados no humor, como por exemplo o cartum, podem produzir esses efeitos políticos, romper com as instituições. Se tratava, aliás, justamente de inventar outros critérios de valorização da produção artística eu não esses que sacralizavam determinados suportes.

Assim, era de fundamental importância criar hibridações, usar os muros para produzir poesia, usar o antiquíssimo formato do livro não para fazer literatura, mas todo tipo de montagem intersemiótica, misturar poema com videoclipes, etc.

E não se trata de um saber que pretende determinar o devir da arte ou dizer qual deve ser sua relação com a política, com a sociedade ou com a economia, mas antes de diagnosticar as novas formas no momento mesmo de sua emergência e de seu combate contra o instituído:

A literatura, entre outras coisas, é uma instituição social.  
 Como tal, como o matrimônio, tem suas regras, seus princípios, seus cânones, seus rituais, sua liturgia.  
 E, como tal, pode ser contestada. Por uma anti. Por uma contra-literatura.  
 Essa contra-literatura já existe. E tenderá, cada vez mais, a constituir uma post-literatura: uma outra coisa.  
 Essa contra-literatura (e, logo, post) ainda usa como suporte material o livro.  
 A gráfica e a página.  
 Mas já se trata de outra coisa. De uma nova coisa.  
 Ainda não há nome para ela. Tomara que nunca tenham nenhum.  
 Para dar mais substância a estas considerações, faço enumeração de um elenco de "livros" (obras?) recentes que já não podem mais ser entendidas a luz dos valores literários vigentes. São: 1) "Me Segura que eu vou dar um troço", de Wally Sailormoon; 2) "Fique Doente, não Ficção", de L. C. Rettamozo; 3) "Folias Brejeiras", de José Simão; "Quem fica Parado é Poste, Eu Quero é me Rebolar", de Caldas; os últimos dias de Paupéria", de Torquato Neto, organizado por Wally; "Catatau", de Paulo Leminski; "Os Morcegos estão comendo os Mamãos maduros", de Gramiro de Matos, etc., etc., etc., etc.  
 Tenho certeza de que, em cada cidade brasileira, tem um (ou uma) aprontando um trabalho com a irregularidade, o propósito de ruptura,

<sup>10</sup> RETTAMOZO, Luiz Carlos. A querela do Brasil. Dois. In: Diário Anexo. Suplemento cultural do Diário do Paraná. 9 de julho 1977.

a "perda" da rota, dos enumerados. Duvido que os poderes da literatura oficial (universidade, editoras, revistas e concursos, o Stabilishment letrado, em suma) consigam deter a marcha espermáticas, influenciadora, fecundadora, geradora.

É o texto falando em ideogramas, como na publicidade, no cinema, no Oriente.

Uma nova lógica insinua-se: poesia.

E, mais do que nunca, poesia é liberdade da minha linguagem.<sup>11</sup>

Se a literatura era uma forma morta, cabia aos artistas contemporâneos inventar novas poéticas que dessem conta de combater o aferramento da academia aos valores tradicionais. Perceber as novas lógicas que se insinuavam na produção artística era também um trabalho fundamental desse saber.

E mesmo essa liberdade tão falada e almejada é problematizada por esse saber. Pois é nesse momento ocorre a perda do ideal político-estético de que a arte "teria condições de efetuar revoluções sociais<sup>12</sup>", mesmo que localizadas. O "colonialismo"<sup>13</sup> 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"<sup>14</sup>. A marca de refrigerantes estrangeira é uma imagem que permite perceber o efeito universalizante de uma vida cultural que seria dominada pela economia, pelo mercado, pela busca do lucro.

## O sujeito e o sintoma

Tendo delimitado, ainda que precariamente, os objetos dos quais se ocupa esse saber fragmentário e não disciplinar, passo agora a tentar verificar qual a relação desse conjunto de objetos que chamei aos quais nomeei "relações", "conflitos", "emergência de novas formas" com os sujeitos produtores desse saber. O que me permite ler essa relação é o conceito de "sintoma". **Para explicá-lo, retomo brevemente o modo como essa relação sujeito-objeto se dá nos saberes disciplinares.**

Ao longo do século XX as chamadas ciências humanas passaram por algumas revoluções e transformações que deram conta de problematizar a posição do sujeito

---

<sup>11</sup> LEMINSKI, Paulo. Alegria, alegria: a post-literatura. In: Diário Anexo. Suplemento cultural do Diário do Paraná. 16 de julho de 1977.

<sup>12</sup> RETTAMOZO, Luiz. Fique doente, não ficção. 1977.

<sup>13</sup> Ideia de que as produções culturais estrangeiras exerceriam uma dominação sobre o elemento nacional ou regional.

<sup>14</sup> RETTAMOZO, Luiz. Fique doente, não ficção. 1977.

produtor de conhecimento. Antes delas havia a crença na possibilidade de uma ciência objetiva e positiva, com um sujeito cognoscente capaz de classificar, organizar, interpretar de maneira absolutamente racional e controlada os seus objetos de análise, com distanciamento suficiente para que sua subjetividade não interferisse na análise. Métodos garantiriam, desse modo, o desvelamento das leis e das lógicas do real.

Essas convicções foram abaladas com a emergência de “novas forças sociais, étnicas, sexuais e geracionais que ganham espaço no mundo público”<sup>15</sup> e denunciam que esses saberes positivos, na verdade, falam apenas a partir do ponto de vista do vencedor, do dominante, daqueles que exercem o poder (um saber produzido do ponto de vista do branco, europeu, do sexo masculino, heterossexual, membros de algum tipo de elite).

Essas novas forças passaram a reivindicar novas formas de produzir saber e, portanto, não era mais possível um conhecimento supostamente desinteressado e absolutamente objetivo. As posições ocupadas pelos produtores de saber nos jogos de poder interferiam diretamente na forma como o produziam. A subjetividade estava por toda parte.

Mas ainda se tratava de um sujeito que, se não era mais soberano, ainda deveria usar as ferramentas de sua disciplina para dizer uma “verdade” sobre seu objeto de estudo. Essa verdade agora era relativa à posição que ocupava nas hierarquias sociais, pois historiadores, antropólogos e cientistas sociais interpretam seus objetos de estudo com os aparatos conceituais que sua cultura e seu tempo lhe fornecem. No entanto ainda era difícil pensar o movimento contrário: como o objeto, enquanto acontecimento, afeta o produtor de saber e como ele o força a pensá-lo.

Uma situação vivida por Leminski pode exemplificar essa necessidade de produzir a partir de um acontecimento: em resposta à 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 a agência publicitária na qual trabalhava.<sup>16</sup> O grafite como pensamento, como modo de refletir sobre um determinado acontecimento no próprio momento em que ele ocorria. E não apenas sobre aquele instante específico, mas também sobre a própria forma como o trabalho era pensado e praticado nas sociedades contemporâneas. Mas também como

---

<sup>15</sup> RAGO, Margareth. Apresentação. In: JENKINS, Keith. *A História repensada*. São Paulo, Contexto, 2001.

<sup>16</sup> LEMINSKI, Paulo. Leminski falando sobre grafite. In: Youtube.com. <https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>.

problematização dos códigos tradicionais: 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 instaura novas possibilidades de dizer.

Um objeto de arte, para Leminski e Rettamozo, não era um lugar para a expressão de sentimentos, nem a oportunidade para um protesto. Era, antes de tudo, a problematização da linguagem, uma brincadeira com signos. Uma gravata, por exemplo, peça do vestuário obrigatória em certas ocasiões, poderia ser utilizada como elemento de crítica ao ser inserida (na obra "gravatas de força" de Rettamozo) em uma série de outras formas de "condicionamento" social:

Apesar da peça em questão representar um condicionante, em relação à hábitos de vestuário, não quer dizer que as pessoas que não o usam sejam de maior valia. A crítica então, para ser válida, deve transcender o caricato fácil e passar ao elemento, toda uma força de linguagem. E a crítica é o trabalho.

O trabalho crítico. Atento. E esse trabalho vai além da escolha de um tema. No caso o tema é a gravata. Encarada como "gravata de força". Uma proposta de entendimento do termo "força", usado clinicamente como camisa.

O porque da gravata de força, passa aos limites das condições de entendimento de nossas realidades num mundo em que a interiorização é entendida como loucura e onde a irracionalização desmedida é a medida certa.<sup>17</sup>

Os encontros de Rettamozo com a gravata e de Leminski com solicitação para trabalhar sentado podem ser encarados como acontecimentos que incitam os artistas a pensar, a investigar, a pesquisar e a produzir. Eles são o objeto que acima defini como "relações", "conflitos", "emergência". Podem mesmo ser chamados de "sintomas", para usar o termo de Didi-Huberman. "Um sintoma aparece, um sintoma sobrevém, interrompe o curso normal das coisas segundo um lei - tão soberana quanto subterrânea - que resiste a observação banal. O que a imagem-sintoma interrompe não é outra coisa que o curso normal da representação".<sup>18</sup> Eventos aparentemente banais (usar uma gravata ou receber uma ordem de um superior no trabalho) acabam por tornar-se matérias primas para uma investigação pelas forças que mobilizam. O grafite ou as

<sup>17</sup> RETTAMOZO, Luis Carlos. Anexo, 6 de junho de 1977.

<sup>18</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el Tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011. p. 63-64.

"gravatas de força" podem ser encarados não apenas como meras reações aos incômodos provocados por esses eventos, mas também como trabalhos de produção de saber que tomam por objeto esse incômodo provocado pelos encontros.

O sujeito (produtor) desse saber não é mais, portanto, aquele sujeito soberano, senhor do conhecimento, analista científico que domina seu objeto impondo à ele a forma de um texto acadêmico, como no caso da Universidade; ou de uma pintura realista que deveria expressar fielmente a atmosfera da situação retratada. Não é mais possível tomar esse distanciamento quando se admite que o que se investiga não é mais um objeto distante no tempo ou no espaço (uma civilização morta, um regime político do passado ou uma cultura distante), mas um evento pessoal, um encontro vivido e sentido pelo próprio sujeito do saber.

Trata-se de um sujeito afetado pelo objeto do qual fala, de modo a própria distinção entre sujeito e objeto pode ser questionada. Este sujeito já não tem mais certeza sobre quem exatamente ele é, sobre como proceder. Ele sabe que deve achar seu caminho em meio aos conflitos e possibilidades da atualidade. Leminski, ao falar sobre poesia, lembra que é preciso criar uma poética explorando os limites da linguagem, jogando os jogos da opacidade e da transparência, da legibilidade e da ilegibilidade, usando os elementos que sua cultura linguística lhe fornece, da maneira mais problematizante possível:

- 5 - entre a transparência total da prosa ideal e a opacidade absoluta do *Finnegans Wake*, há lugar para muitas poesias e muitas poéticas.
- 20 - Quem pensa saber o que é poesia, nada entende de poesia.
- A melhor poesia é aquela feita por um poeta que está sempre se perguntando o que é poesia.
- 21 - Poesia: um sujeito com problemático predicado.

Saber o que é poesia aqui equivale a ter um conceito fechado de poesia, separando rigidamente o que é do que não é, não estando aberto as diferenciações, à informação nova. Se perguntar o que é poesia, por outro lado é abrir-se para outras possibilidades poéticas, ter consciência da historicidade das formas, de sua contingência; o saber poético deve estar atendo as demandas do presente, que estão em constante transformação.

A própria poesia é tomada como sujeito, como acontecimento, e não apenas como o resultado do trabalho do poeta. E a dificuldade para defini-la, esse problemático predicado do qual fala, deixa na indefinição também o local desse poeta, do artista, do

sujeito produtor. Qual é o objeto a se conhecer se todos os limites entre os gêneros e as formas se encontravam borrados? Qual seria o sujeito do saber se este já não sabe mais ao certo o que investiga? Tudo se passa como se já não houvessem mais certezas possíveis:

A literatura, mãe de todas as técnicas de escrever, morreu: foi atropelada por um trocadilho. A divisão da literatura em gêneros (poesia/prosa) está agora com seus limites borrados: já não se sabe, na prática do texto novo, o que é prosa, o que é poesia. Parece que a extensão de um texto define seu caráter de “prosa” e a brevidade seu caráter de “poesia”. Mas não há mais certeza.<sup>19</sup>

E se Leminski fala da morte da literatura, ele está se referindo a crise pela qual passa a prosa realista no mundo ocidental. Pois apesar de crer que ela ainda ocupava uma posição de destaque no mundo acadêmico, ele acreditava que a emergência de forma de expressão não logocêntricas e intersemióticas era irrefreável e acabaria por engolir a literatura. Ele retorna diversas vezes a esse tema na década de 1970, como se quisesse acelerar esse processo pelo qual o *logos* perderia seu trono e a linguagem racional cederia espaço para as alucinações e para os sonhos. Não era diferente para Rettamozo:

Alucinações e visões precisas. Contornos puros, crueza no sonho. O cartum é um ressurgimento do homem comum esmagado até pela cultura, palavra que não entende. [...] Olhar o mar como anfíbio, para poder ver dentro e fora.<sup>20</sup>

Sonhar, alucinar, imaginar. Parece ser essa a nova "metodologia" de um saber dos sintomas. Como se para lidar com os encontros e as contingências do acontecimento fosse necessário usar a imaginação. O método de Leminski e Rettamozo, se posso assim dizer, não é baseado na classificação, mas na imaginação, entendendo-a não como mero devaneio, criação mental desregrada, mas como atitude que tem seus procedimentos. Falo de um processo de criação de imagens, que trazem em um só golpe, juntos, passado e presente, atual e inatual, "provocando um curto-circuito no aparato histórico-literário burguês, (transmitindo) uma tradição de descontinuidade<sup>21</sup>".

<sup>19</sup> LEMINSKI, Paulo. A crise do papel é. E é a crise do ato de escrever. In: Espalhafato n°2. Janeiro de 1975.

<sup>20</sup> RETTAMOZO, Luiz Carlos. O jogo do bicho ou a declaração de seus direitos. Dois. In: Diário Anexo. Suplemento cultural do Diário do Paraná. 27 de julho 1977.

<sup>21</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Chapecó: Argos, 2002.

## Imaginação e similitude

E imaginar, nesse contexto, é criar imagens com um certo grau de ilegibilidade. Tal como um sonho, que não dá facilmente as explicações lógicas e racionais, a linguagem da imaginação deveria buscar o "inatural", o "anacrônico", aquilo que foge ao banal e ao que pode ser facilmente compreendido e assimilado pelo contemporâneo:

O papel escasseia, a novidade nos textos rareia. A única chance do texto é um mergulho “kamikaze” na ilegibilidade: só produzindo mensagens impermeáveis á primeira leitura tem o texto uma razão de ser. Como modo de produção do novo. Indústria de base. Pesquisa da mais alta prioridade.<sup>22</sup>

Esse saber da arte e da imaginação funciona criando aquilo que Foucault chama de similitudes: "séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia<sup>23</sup>". Não mensagens para serem compreendidas, nem representações para assimilar e identificar, mas brincar com os códigos de modo que fosse possível inventar novas maneiras de ver, ler, ouvir e sentir. Como Magritte faz ao confundir o observado com o quadro "Isto não é um cachimbo".

É como se, nas palavras de Nietzsche, houvesse “algo de ofensivo no fato de ser compreendido”. E complementa: "Ser compreendido? Sabeis pois o que isso significa? – *Comprendre c'est égaler*" (compreender é se igualar).<sup>24</sup> Quem pretende ser compreendido deseja apenas que um outrem iguale com ele seu entendimento, nivela a comunicação, recorre a clichês, seria, como afirma Leminski, uma arte "mediana", incapaz de inovar, de produzir o novo.

Os grandes textos do passado foram relativamente “ilegíveis” quando vieram à luz. Grandes porque novos, contrariando hábitos seculares de leitura e monotonias consagradas pela tradição. [...] Hoje, mede-se o valor de um texto pela sua novidade e sua novidade pela sua ilegibilidade. Quanto mais novo, mais vale. Quanto mais ilegível, mais novo. Quando todo o papel acabar, restará ao escritos só um

<sup>22</sup> LEMINSKI, Paulo. A crise do papel é. E é a crise do ato de escrever. In: Espalhafato nº2. Janeiro de 1975.

<sup>23</sup> FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988. p. 60.

<sup>24</sup> STEGMAIER, Werner. Antidoutrinas. Cena e doutrina em Assim falava Zarathustra, de Nietzsche. cadernos Nietzsche. no 25 – São Paulo – 2009. p. 14.

papel: procurar novos meios para dizer e não dizer coisa incrível que só pode fazer.<sup>25</sup>

“Não se quer somente ser compreendido, quando se escreve, mas, do mesmo modo, também *não* ser compreendido”<sup>26</sup>. Para Nietzsche, a ideia de que todos poderiam compreender igualmente uma determinada linguagem (desde que clara, transparente), foi um dos maiores preconceitos morais que a filosofia europeia deixou como legado. É a partir desse preconceito que se torna possível pensar uma linguagem para falar as massas.

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 caso em alguns momentos ela tocar em feridas reais o problema não é meu.<sup>27</sup>

Fazer a análise retirando do próprio discurso, tanto quanto possível, seu valor de verdade absoluta. A informação nova, não deveria servir para hierarquizar, dizer quem diz melhor o real ou falar de forma obscura para ser compreendido por uma "casta", mas para surpreender. Assim sendo, se tratava justamente de evitar constituir uma doutrina, fugir dos procedimentos metodológicos da ciência, pois estes estavam a serviço do realismo e da transparência que objetivam se aproximar da representação do real.

## Conclusão

Reivindicar a imaginação no lugar da verdade e da representação não é uma forma de escapismo ou delírio inconsequente, mas uma problematização do saber disciplinar que deve ser levada a sério, pois pode "tocar em problemas reais" e certamente almeja isso. Mas que problemas reais seriam esses?

Certamente não se trata da conscientização de um povo ou de uma tentativa de usar a arte para denunciar as mazelas e injustiças da sociedade. Não porque eles achassem esta uma tarefa pouco importante, mas porque não consideravam a arte capaz de realizá-las plenamente. A arte, enquanto produção e experimentação de novas formas

---

<sup>25</sup> LEMINSKI, Paulo. A crise do papel é. E é a crise do ato de escrever. In: Espalhafato nº2. Janeiro de 1975.

<sup>26</sup> STEGMAIER, Werner. *Antidoutrinas. Cena e doutrina em Assim falava Zaratustra, de Nietzsche*. cadernos Nietzsche. no 25 – São Paulo – 2009. p. 13.

<sup>27</sup> RETTAMOZO, Luiz Carlos. Prefácio. In: Diário Anexo. Suplemento cultural do Diário do Paraná. 19 de julho 1977.

de linguagem, não poderia substituir a ação política em sentido estrito. Se ocupar dessa tarefa seria demasiado utópico.

Talvez seja possível pensar, portanto, que a poesia e esse saber poético dos sintomas seja, para Leminski e Rettamozo, uma forma de resistir à uma sociedade em que não só a arte está capturada pelo capitalismo, mas o "princípio da utilidade corrompe [também] todos os setores da vida, nos fazendo crer que a própria vida tem que dar lucro<sup>28</sup>". "O amor, a amizade. O convívio. O Júbilo do gol. A festa. A embriaguez. A poesia. A rebeldia. Os estados de graça. A plenitude da carne. O orgasmo<sup>29</sup>". Nada disso é útil ou dá lucro. É como se tudo isso que pode ser chamado de paixão fosse exatamente aquilo que nos falta, como se ela fosse "incompatível com o tempo urbano-industrial<sup>30</sup>", com esse movimento constante em busca da novidade e da sensação. Como se a modernidade incitasse as pessoas a atividade constante, desde que esta tivesse uma finalidade, uma utilidade.

Isso porque, enquanto liberação do referencial e experimentação inutilitória da linguagem, ela arrancaria a linguagem dessa "colonização" levada a cabo pelo "mercado", restituindo-a ao uso comum, as suas inúmeras possibilidades. Nas palavras de Agamben:

O que a poesia realiza em favor da potência de dizer, a política e a filosofia devem fazer em favor da potência do agir. Tornando inoperosas as operações econômicas e biológicas, elas mostram o que pode o corpo humano, abrindo-o para um novo, possível uso.<sup>31</sup>

Leminski e Rettamozo esboçaram um saber artístico que já não buscava mais um se assemelhar ao mundo, dar conta de seus verdadeiros significados, se aproximar de suas realidades através de um referência primeira. Esse saber, ao contrário, funciona criando similitudes<sup>32</sup>, fazendo com que a arte seja muito mais uma forma de se relacionar com outras instâncias da realidade do que uma imitação dela, uma tentativa de copiá-la através da linguagem. É essa possibilidade que revela o caráter ético dessa arte, desse saber. Não apenas se faz o movimento que vai da realidade à sua

<sup>28</sup> LEMINSKI, Paulo. Inutensílio. In: *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997. p. 77.

<sup>29</sup> *id. ibid.*

<sup>30</sup> LEMINSKI, Paulo. Poesia: paixão da linguagem. In: NOVAES, Aduino (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

<sup>31</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O Reino e a Glória*. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 274.

<sup>32</sup> FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988. p. 60.

representação em uma narrativa, mas também se considera que as relações entre arte e realidade são múltiplas.

"Olhar o mar como anfíbio": estar ao mesmo inseridos nos acontecimentos, experimentá-los como sintomas e produzir um saber sobre eles. Um jogo dialético entre dentro e fora. As produções artísticas não apenas representariam o real, mas interviria em outras instâncias dele, inventando novas realidades a partir dos sintomas. Parece ser essa a "função" do artista, tão debatida por esses dois artistas na segunda metade da década de 1970.

### **Referência bibliográficas**

AGAMBEM, Giorgio. *O Reino e a Glória*. São Paulo: Boitempo, 2011.

AUMONT, Jaques. *O olho interminável - cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Chapecó: Argos, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GERVAISEAU, Henri. Imagens do passado: noções e usos contemporâneos. In: Eduardo Morettin; Marcos Napolitano; Mônica Almeida Kornis. (Org.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2012

JENKINS, Keith. *A História repensada*. São Paulo, Contexto, 2001.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1975.

RAGO, Margareth. Apresentação. In: JENKINS, Keith. *A História repensada*. São Paulo, Contexto, 2001.

RANCIÈRE, Jaques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

STEGMAIER, Werner. Antidoutrinas. Cena e doutrina em Assim falava Zaratustra, de Nietzsche. *Cadernos Nietzsche*. no 25 – São Paulo – 2009.