

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

DANIELE CRISTINA VIANA

**A NARRATIVA PÚBLICA DO ARTISTA LUIZ RETTAMOZO:  
PERFORMATIVIDADE E DISPOSITIVO MUDIÁTICO (1987)**

CURITIBA

2021

DANIELE CRISTINA VIANA

**A NARRATIVA PÚBLICA DO ARTISTA LUIZ RETTAMOZO:  
PERFORMATIVIDADE E DISPOSITIVO MIDIÁTICO (1987)**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes, Linha de Pesquisa: Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Artes da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Artur Correia de Freitas.

CURITIBA

2021

Viana, Daniele Cristina

A narrativa pública do artista Luiz Rettamozo :  
performatividade e dispositivo midiático (1987) ./  
Daniele Cristina Viana, 2021.

171f.

Dissertação ( Mestrado ) – Universidade estadual do  
Paraná – Mestrado Profissional em Artes

1. Luiz Rettamozo. 2. Sociedade da comunicação.  
3. Narrativa pública. I. T. II .Universidade Estadual do Paraná.

CDD : 792|



**Universidade Estadual do Paraná**  
Credenciada pelo Decreto Estadual n. 9538, de 05/12/2013.  
Campus de Curitiba II-FAP



**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**  
**MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES**

**ATO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**  
**TURMA 2019**

DATA DA DEFESA: 05/11/2021

TÍTULO DO TRABALHO: A NARRATIVA PÚBLICA DO ARTISTA LUIZ RETTAMOZO:  
PERFORMATIVIDADE E DISPOSITIVO MIDIÁTICO (1987)

MESTRANDO: Daniele Cristina Viana

ORIENTADOR: Artur Correia de Freitas

MEMBROS DA BANCA: Artur Correia de Freitas; Roseane Kaminski; Everton Moraes

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se na pasta do/a discente na Secretaria do Programa de Pós Graduação em Artes - Mestrado Profissional - PPGARTES

Aos meus pais,  
Maise do Rocio Viana e Altair José Viana, que me ensinaram a  
gostar de arte e tanto me incentivaram neste estudo.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus familiares pelo incentivo e compreensão. Ao meu pai, Altair, minha mãe, Maisa e minha irmã, Larissa. Aos meus queridos colegas e professores de mestrado, que auxiliaram com tantas ideias e experiências marcantes. Às incríveis colegas de estudo e amigas Luiza e Isabele, pelo companheirismo. Também às minhas amigas Claudine, Luciane e Barbara, por terem ouvido tantas vezes minhas frustrações e me ajudado a saltar delas para o reconhecimento de minhas potencialidades. Aos meus amigos e colegas de orientação, Jhon e Wander, por estarem sempre atualizados e por serem tão gentis. Ao Edmilson, meu parceiro mais presente e que tanto acompanhou meus processos, estando sempre disposto a me tranquilizar e alegrar, por mais complicados que fossem os desafios.

Ao meu excelente orientador, Artur, que com tanta paciência leu meus textos e opinou de forma bastante clara e atenciosa, sempre torcendo e insistindo no encaminhamento tranquilo e coerente da minha pesquisa. À sua esposa e também pesquisadora, Rosane, que foi minha orientadora na graduação e que me apresentou pela primeira vez o conteúdo que veio a se transformar em tema de dissertação. À Rosane, que me incentivou já no processo seletivo do mestrado e que opinou, junto ao Everton, durante a banca de qualificação com tanta atenção e delicadeza. À Rosane, novamente, e ao Everton, que produziram tantas pesquisas que me inspiraram e que foram essenciais para a escrita do meu trabalho.

Agradeço à jornalista Adélia Maria Lopes pela entrevista concedida e cuja forma de redigi-la tanto me inspirou, ao chamar atenção às relações de admiração e amizade entre agentes culturais. Percepção essa que foi tão importante para o desdobramento da minha pesquisa. Agradeço ao artista Luiz Rettamozo, pelo trabalho entusiástico e pelas conversas tecidas em redes sociais, que foram essenciais à minha interpretação acerca da narrativa que promove a partir de si.

Ao Programa de Mestrado em Arte, da Unespar – Campus II, pela oportunidade e principalmente por ter finalmente se iniciado em Curitiba, tendo sido a minha turma a primeira.

À equipe dos acervos de documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), da Biblioteca Pública do Paraná (BPPR), da Casa da Memória e do Museu Oscar Niemeyer (MON), que sempre me receberam de forma atenciosa, auxiliando-me em vários pontos da pesquisa, alguns dos quais nem eu mesma tinha noção de início.

Observação: eu NÃO agradeço à experiência de ter conduzido pesquisa acadêmica em um período em que há um desmonte desse setor. Eu NÃO agradeço a todo o estresse causado por um vírus que se expandiu de forma facilitada, por conta de um governo incompetente, que permitiu tanto desrespeito à vida em tão pouco tempo. Eu NÃO agradeço a toda a falta de caráter e sensibilidade da atual conjuntura política em relação a educação, arte, cultura e meio ambiente.

## RESUMO

A partir das matérias de jornal “Retta rides again” e “Um Retta é bom, imagina dois, tchê!”, escritos por Rosirene Gemael e Adélia Maria Lopes, respectivamente, em Curitiba, em julho de 1987, eu busco compreender a narrativa pública do artista Luiz Rettamozo, que é tema e fonte das jornalistas. Sustenta a abordagem o conceito de “sociedade da comunicação” da filósofa Anne Cauquelin, bem como sua ideia de “rede”, em que existem pontos de conexão e vias múltiplas de interação entre conteúdos, objetos e agentes, levando-se em conta que ganha sentido social o conteúdo que mais realiza interações de forma múltipla e acelerada. O artista se apropria do modo com que a sociedade constrói e dissemina significados nos meios de comunicação; com isso, promove uma constante interação e conexão entre elementos, incluindo aí sua própria figura. Transfiro problemáticas essenciais ao campo da Arte, como “artista”, “obra”, “forma”, “materialidade” e “autoria” ao texto jornalístico, a fim de compreender a sensibilidade e o método do artista, cujas referências remetem ao neoconcretismo e à dimensão “antiarte”, em si, utópica, à medida que deseja transcender a própria relação entre “arte e vida”, algo que encontra possibilidades nas reflexões do filósofo Celso Favaretto. Trabalho a questão ficcional presente tanto no empenho das jornalistas quanto do artista, concluindo que ambos contribuem para a formalização de algo propício às leituras de mundo, consciência que se desenvolve numa “segunda realidade”, instância imaterial, conforme Cauquelin. Leituras que, por sua vez, inserem-se na realidade material. Para tanto, contribuem as críticas quanto à noção de ficção de Juan Saer e de Rosane Kaminski, também, a questão da “autoficção”, como é interpretada por Nelson Guerreiro. Ficções que conseguem desdobrar sentidos múltiplos, os quais ajudam a mensurar e se posicionar no real. Entre textualidade e sociabilidade do artista no espaço da capital, apoiada nos estudos dos filósofos John Langshaw Austin e Anderson Bogéa, proponho a observação do escrito como performativo que envolve o discurso, pois coloca em jogo uma prática por meio da linguagem. Assim também, há no texto a presença abstrata de um corpo sensibilizado pelas mudanças do meio, o qual, a partir de Christine Greiner e Paul Zumthor, contribui para a criação de uma unidade sensível entre artista e público. Com o intuito de compreender melhor as inserções performativas do artista que, na relação entre seu próprio cotidiano e discursos partilhados promove narrativa, analiso as performances “Quem tem Q.I. vai”, “Santíssima Trindade” e “Billy de Liar”, presente nas matérias de jornal enquanto notícias. Percebo a insistência do artista em ficcionar suas próprias sensações, buscando equilíbrio num momento de mudança, como é o final da década de 1980, período em que começa a se firmar a democracia no Brasil, após anos de ditadura militar. Entre as conclusões, observo narrativa na qual o artista compartilha com o público processos de si, quando insere a si mesmo em uma dimensão fluida, de crítica à instituição de arte e também o desejo utópico de transpor qualquer barreira.

Palavras-chave: Luiz Rettamozo. Sociedade da comunicação. Narrativa pública.

## ABSTRACT

Based on the newspaper articles “Retta rides again” and “One Retta is good, imagine two, chê!”, written by Rosirene Gemaël and Adélia Maria Lopes, respectively, in Curitiba, in July 1987, I seek to understand the public narrative by artist Luiz Rettamozo, who is the theme and source of the journalists. The approach is supported by the concept of “communication society” by the philosopher Anne Cauquelin, as well as her idea of “network”, where there are connection points and multiple ways of interaction between contents, objects and agents. Since the content that makes the most interactions, in a multiple and accelerated way, gains social meaning. The artist appropriates the way society builds and disseminates meanings in the media, thereby promoting a constant interaction and connection between elements, including there, his own figure. I transfer essential issues to the field of art, such as "artist", "work", "form", "materiality" and "authorship" to the journalistic text, in order to understand the artist's sensibility and method, whose references refer to neoconcretism and dimension “anti-art”, in itself, utopian, insofar as it wants to transcend the very relationship between “art and life”, something that finds possibilities in the reflections of the philosopher Celso Favaretto. I work on the fictional issue present in both the commitment of journalists and the artist, concluding that both contribute to the formalization of something conducive to readings of the world, awareness that develops in a “second reality”, an immaterial instance, according to Cauquelin. Readings that, in turn, are inserted in material reality. To this end, the criticisms of the notion of fiction by Juan Saer and Rosane Kaminski contribute, as well as the issue of “self-fiction”, as interpreted by Nelson Guerreiro. Fictions that manage to unfold multiple meanings, which help to measure and position themselves in reality. Between textuality and the artist's sociability in the space of the capital, supported by the studies of philosophers John Langshaw Austin and Anderson Bogéa, I propose the observation of writing as a performative that involves discourse, as it puts into play a practice through language. Likewise, there is in the text the abstract presence of a body sensitized by changes in the environment, which, from Christine Greiner and Paul Zumthor, contributes to the creation of a sensitive unity between artist and audience. In order to better understand the performative insertions of the artist who, in the relationship between his own daily life and shared discourses promote narrative, I analyze the performances “Quem tem Q.I. vai”, “Santíssima Trindade” and “Billy de Liar”, present in newspaper articles as news. I notice the artist's insistence on fictionalizing his own sensations, seeking balance in a time of change, such as the late 1980s, a period in which democracy began to take hold in Brazil, after years of military dictatorship. Among the conclusions, I observe a narrative in which the artist shares processes of himself with the public, when he inserts himself in a fluid dimension, one of criticism of the art institution and also the utopian desire to overcome any barrier.

Keywords: Luiz Rettamozo. Communication society. Public narrative.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Gravatas de Força .....	33
Figura 2 – Garfo.....	35
Figura 3 – Garfo e Língua.....	36
Figura 4 – Retta embarca no avião.....	50
Figura 5 – Retta na cabine.....	50
Figura 6 – Retta desce do avião .....	51
Figura 7 - Fotoperformance .....	78
Figura 8 - Mostra de Arte Bicicleta.....	130
Figura 9 - Raul Cruz.....	135
Figura 10 - Personagem Infame .....	135

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 DOS TEXTOS À PERFORMANCE: ENTRE INTERAÇÕES E CONEXÕES</b>	26
1.1 A arte de interagir e promover conexões .....	26
1.2 A comunicação jornalística e a arte como instrumentos para a criação de “algo além da arte” .....	388
1.2.1 O “artista” e a “obra” .....	42
1.2.2 Participação do público e dissolução da autoria .....	54
1.2.3 Forma e (i)materialidade .....	62
<b>2 A NARRATIVA DO ARTISTA COMO CRIAÇÃO PERFORMATIVA NO DISPOSITIVO MIDIÁTICO: ENTRE FICÇÃO E REALIDADE</b> .....	71
2.1 Narrativa em segunda realidade .....	701
2.2. Ficção e realidade .....	82
2.2.1 Ficção, realidade e narrativa do jornalismo .....	87
2.2.2 A ficção de Retta .....	95
2.3 Performativos .....	10203
2.3.1 Discursos performativos .....	10506
2.3.2 As inferências do corpo .....	11213
<b>3 TRÊS PERFORMANCES A FORMAR UM ARTISTA E VICE-VERSA</b> ..	12424
3.1 Processo e narrativa pública em Curitiba .....	12424
3. 2 “Quem tem Q. I. vai” .....	13737
3. 3 “Santíssima Trindade” .....	14646
3. 4 “Billy de Liar” .....	15049
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	15655
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	1610
<b>ANEXOS</b> .....	16463

## INTRODUÇÃO

De modo geral, a arte é manifestação humana. Por isso, ela não é fenômeno restrito a uma cultura, técnica ou período específico, contudo, assim como os vários âmbitos da vida, a arte veio sendo sistematizada ou setorizada. Nessa organização, a percepção acerca do que é arte hoje passa por vários filtros, decorrendo que cada um tem uma prévia noção do que ela pode ser. E em meio às várias referências que nos chegam, para a pergunta “O que é arte?” podem vir respostas das mais diversas, por exemplo, indicando ideal de beleza, mimese, algo inteligente ou “baboseira”. Diante de tal arranjo, como um elemento se sustenta em meio a algo tão fragmentado? Como se equilibrar num setor tão múltiplo? Há como construir narrativa que fuja ao pré-estabelecido e mesmo assim permanecer em movimento e em evolução como arte?

Sistematizada, a arte se torna um segmento ou um campo onde interagem agentes, objetos, linguagens e instituições. Esse campo reaviva uma tradição que é constantemente reelaborada, pois o campo se tornou um instrumental. Assim, “arte” se caracteriza não só como fazer humano, mas como um modo de compreensão e abordagem desse fazer. Por extensão, a arte pode ser um tipo de leitura sobre o mundo. E por meio desse viés artístico de perceber as manifestações humanas, levam-se em conta tradições, questionamentos e estratégias próprias ao meio.

Volta e meia estamos a reivindicar novas barreiras no segmento arte. Luiz Rettamozo é um desses artistas que questiona fronteiras e sistemáticas que delimitam a potência dos fazeres humanos. Para Retta, como é apelidado, segmentações tendem a encobrir possibilidades de se perceber além da normalidade. O trabalho de Retta é elemento essencial desta pesquisa, sua atividade do final dos anos 1980 é a principal fonte das discussões que aqui apresento.

Conheci o artista por um viés “híbrido”, que no caso indica a sua participação em campos do conhecimento e instituições diversas. Além disso, tal hibridez configura um entrelaçamento que o artista promove entre metodologias e signos, associando-os a linguagens, campos e instituições diferenciadas.

Desse modo, Retta transita entre campos como Artes Visuais, Publicidade, Poesia, Música, Jornalismo, entre outros. E desde que conheci o artista por esse nexos chamado hibridez, ficou-me a questão sobre como sua diversidade de atuação em linguagem e sua inserção em lugares sociais puderam lhe atribuir certa característica identificadora no campo da Arte. Assim, há questionamentos, como: o que poderia separar o artista do publicitário? Ou então, de outro modo, como pode o Retta-publicitário encorpar a visão do Retta-artista? Percebo que é próprio do artista uma elaboração “não fechada” sobre si mesmo; acrescente-se a isso um sentido de arte deslocado, em que nem sempre há apenas um ângulo em que se encontre o artista ou a obra.

Na realidade, esse sentido de hibridez não é caso exclusivo de Retta, mas é definitivo a toda uma geração comprometida, a qual, no Brasil, expressa-se já a partir dos anos 1960. E pensando de forma mais abrangente, é possível que, ao longo da história, diversos artistas tenham exercido atividades múltiplas, e também que isso tenha sido relevante no formato e identificação que suas obras acabaram tomando. Ou seja, a hibridez é bastante comum. E isso adensa a minha curiosidade sobre a potencialidade do artista, bem como sobre o ambiente onde ele se insere, onde uma estética artística de algum modo esteve relacionada de modo muito flexível a um pensamento sobre formação de mercado e publicidade de massa. Percebo então a busca por um modo de organização em meio ao caos das referências e possibilidades de significação. E não se trata de algo associado exclusivamente à peça produzida pelo artista ou sua apresentação artística. Não se trata de um momento de apresentação, mas da leitura de mundo que tem o artista como caso exemplar e a qual ele toma para si mesmo como forma de identificação.

Mesmo que híbrido ou de desempenho múltiplo, Retta ainda possui sua abrangência própria ou suas demarcações. Disso, chego à problemática que norteia esta pesquisa: de que modo o artista gesta uma narrativa pública acerca de si mesmo? Decompondo a questão, como ele a propõe? De que dispositivos se utiliza? Que portas ele dá conta de manter abertas? Que percepções sintoniza e quais emana?

Na pasta de documentos com o nome “Luiz Rettamozo”, no acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC), havia muitos documentos

institucionais, mas principalmente recortes de jornal. Topei com as duas matérias que me chamaram atenção e que acabaram se tornando as principais fontes desta pesquisa. Um texto é de autoria da jornalista Rosirene Gemael e o outro de Adélia Maria Lopes e ambos não cumpriam uma expectativa prévia minha, que era a informação sobre o que Retta fazia em termos de arte naquele final da década de 1980. Não cumpriam uma ideia que eu tinha sobre a funcionalidade do material jornalístico em transmitir a notícia, em explicar o que acontecia no espaço social e artístico de então, em registrar efetivamente uma ocorrência. Ainda mais que, naquele momento, eu buscava justamente a informação clara, pronta e algo que me indicasse uma “obra” em evidência, um objeto de pesquisa que eu pudesse aplicar metodologia, bibliografia sobre arte e o conhecimento que adquiri no assunto. Não encontrei essa “obra”, mas muito mais a interação discursiva sobre algum “efeito” relacionado a Retta.

Ao observar os textos escritos pelas jornalistas, ficou claro que a intenção não era exatamente transmitir a informação. Mas em vez disso, algo sobre o artista tomava as páginas, algo sobre sua vida, sua carreira, sua linguagem em reflexão, e tudo isso se misturava ao teor da “obra”. Nas páginas dos jornais, Retta consegue estabelecer toda uma desenvoltura e uma abordagem social acerca de si mesmo. Como o faz? Que possibilidades o encaminham para tanto? Isso, a ponto de os textos incorporarem algo sobre o artista, mesmo que ele não fosse o autor, mas a fonte consultada. Teria a arte essa capacidade virótica? E de que modo tal narrativa poderia se ajustar a Retta como parte de sua expressividade artística?

O recorte temporal da pesquisa se restringe ao período em que foram publicadas as matérias jornalísticas – julho de 1987; no entanto, durante a escrita costumo me referir de modo mais abrangente ao contexto, chamando de “finais da década de 1980”. Trata-se de um momento histórico que parece ser de retomada ou busca de equilíbrio, também, de expectativa e mesmo de euforia coletiva. As indústrias e as tecnologias da informação ampliam progressivamente a influência no globo, assim como a economia capitalista que se reforça à medida que o socialismo perde adeptos. No Brasil, o clima é de retorno à forma de política democrática, após longos anos que deixaram diversas marcas e que fizeram com que a redemocratização se tornasse uma busca e um

aprendizado. E o princípio dessa retomada poderia ser o da luta contra a autocensura e pela continuidade da sensibilidade sobre o cotidiano, mesmo em um meio no qual a vida se tornava cada vez mais sistematizada e voltada à funcionalidade.

O contexto pesa na narrativa criada pelo artista. Embora as mudanças na política brasileira e embora os discursos embebidos pelas “novas possibilidades”, a sensibilidade não é ludibriada. Pesam as permanências, a ideia de que talvez a vida tenha mesmo perdido seu espaço para exigências que sabe-se lá de onde vêm. Talvez, demanda de uma economia ampla que a tudo no mundo coloca como nicho comercial. Daí a importância da ação localizada e comunitária, quando há o dever de se comunicar sobre tudo que é micro, num ideal de lembrar ao mundo sua própria humanidade.

Além disso, traumas da violência vivida, lembranças acerca de pessoas queridas e principalmente admiradas pelas ideias, força e coragem. Vidas que, para que a sociedade chegasse aonde chegou, tiveram que ficar pelo caminho. Um contexto de corpos marcados, que buscam transcender e mesmo brilhar como brilham as grandes celebridades geridas justamente pelo mercado de cultura de massa. Há uma euforia pelo uso do espaço público, ao mesmo tempo que um questionamento de si dentro desse espaço.

A novidade em Retta é aguçada, pois é por ele incorporada, seja como escolha sua ou do jornalismo cultural. Retta é notícia e a novidade espetacular do meio cultural, artístico e de divertimento noturno de Curitiba. É que Retta nasceu no Rio Grande do Sul, mas desde o início da década de 1970 escolheu Curitiba para viver, produzir e interagir avidamente. Só que no início da década seguinte ele foi viver na capital de seu estado de origem, Porto Alegre, permanecendo cinco anos fora. Contudo, em 1987, ele retorna a Curitiba. E retorna cheio de planos, mais velho e, ao que parece, tinha refletido sobre si mesmo e sua carreira e conectado algumas pontas do passado. Parece que também tinha matutado sobre o presente e as possibilidades para o futuro. O que ele elabora para Curitiba e que as matérias estudadas levam a público são as performances fora de circuito oficial, as quais, hoje, nem sequer estão catalogadas em sua obra geral, assim como tantas outras coisas que aprontou ao longo da vida. Enquanto reflete e se expressa, Retta enseja certas utopias,

algo sobre a relação entre arte e vida ou então, qualquer coisa que ainda não sabe bem o que é, mas que ele já está cuidando em ambientar.

As pesquisas acadêmicas em Arte têm se voltado muito ao trabalho de Retta, principalmente quanto a sua atividade nos anos 1970, em Curitiba. A meu ver, isso se deve principalmente a uma inquietação, por sua desenvoltura limiar tanto no campo das Artes Visuais quanto na cultura de massa. Atividade em que ele não só produz arte, mas também contribui para criação de um ambiente onde informações sobre “cultura erudita” e “cultura de massa” são constantemente tensionadas, a ponto de separações extremas entre ambas perderem sentido.

Entre os trabalhos que envolvem a discussão sobre a produção de Retta, tive contato com a dissertação da pesquisadora Rosane Kaminski, denominada “Imagens de revistas curitibanas: Análise das contradições da cultura publicitária no contexto dos anos 1970”, de 2003. Na verdade, a produtividade de Retta não é o tema principal e nem a fonte em maior evidência nesta dissertação. A pesquisa demonstra que no período foram diversos os artistas plásticos que foram trabalhar com publicidade, incluindo Rettamozo. Kaminski observa uma relação de trabalho dos artistas plásticos com empresas que serviam à ideologia política contrária a muitos deles, que era a da ditadura militar. De modo que, em diversos anúncios publicitários é possível perceber mensagens que ambigualmente tensionam o próprio mercado que ajudam a construir. Na dissertação, Retta não é o único exemplo, mas certamente um dos mais marcantes, tanto que seu trabalho gerou o artigo “Entre o Salão, a Indústria Cultural e a Estética *Underground*”, publicado em 2004, por Kaminski. O artigo dá ênfase ao aspecto híbrido da atuação de Retta em instituições diferentes, e de como o artista é valorizado e significado de modo próprio em cada uma delas. Por sinal, por meio dessa pesquisa que eu tomei conhecimento da atividade do artista.

Há também a tese do pesquisador Everton Moraes, intitulada “Cortar o tecido da história: condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980)”, de 2016, que analisa a parceria de Retta e Leminski em publicações de revistas gráficas. O trabalho dá ênfase à maneira como os artistas (ou poetas) conduziam a abordagem que buscava no cotidiano plurissignificativo, no humor e nas entrelinhas dos discursos verbais e visuais, a

potencialidade de transformação. Apreensão do tempo presente, promoção do sensível e estruturação de um ambiente mais propício à criatividade. Moraes tem publicado atualmente diversos artigos que expandem o olhar sobre a proposta dos artistas. Sobre Retta, chamo atenção ao “‘Olhar o mar como anfíbio’: humor e política em Luiz Rettamozo”, que enfatiza o humor na obra do artista como dispositivo capaz de fazer sobressair incoerências presentes tanto no governo ditatorial quanto no mercado capitalista. Humor que atua como força capaz de desmobilizar mecanismos de poder.

Com foco na performance de Retta, há a pesquisa da Flávia Adami, o artigo intitulado “A hibridação entre performance e fotografia: um estudo sobre a performance, a fotografia e o artista Luiz Rettamozo”. Nesse trabalho, Adami buscou identificar em fotografias nas quais o artista coloca o próprio corpo em evidência, um tipo de performance que foge à ideia da ação ao vivo. Ao mesmo tempo, a pesquisadora explora acerca de fotografia que escapa à noção de registro, de modo que Retta se coloca não só no limiar entre campos do conhecimento, mas também da funcionalidade tradicional dos suportes.

Tenho a ideia de que a pesquisa que me propus a realizar nesta dissertação se justifica pelo reconhecimento do contexto pós-ditadura e pela avaliação da narrativa de Retta como parte importante de sua produção artística, a qual passa pelo entendimento de si mesmo enquanto agente artístico. Assim, trato de temporalidade ainda não enfatizada na produção do artista e de perspectiva que coloca a criação da “figura Rettamozo” como item ativo em seu trabalho. Uma disposição entre linguagem discursiva e performance social que abrange certo modo de olhar e vivenciar a arte contemporânea. Modo de operação que focaliza sujeitos ativos na própria reflexão de si, bem como a comunicação de seu processo, de forma a envolver o público, a proporcionar ampla associação entre pessoa e obra. Também, escolhi fontes de análise geralmente não tão enfatizadas, pois são textos de autoria de outra pessoa sobre Retta. São textos sobre performances do artista, mas as quais só tenho acesso por meio do texto, de forma que a “obra” performativa também vira uma outra coisa. Encaro os textos como parte de uma ampla narrativa pública do artista. Nesse viés, os textos são relacionados a uma pessoa que transita no espaço

social. Por isso, a linguagem textual é anexada ao artista, fazendo parte de sua performance, a qual fica entre arte e vida.

Eu tive acesso a esse material jornalístico graças ao acervo documental do MAC, onde há cerca de três pastas repletas de materiais que abrangem a carreira de Retta em Curitiba, dos anos 1970 em diante, e onde constam principalmente recortes de jornal, pequenos catálogos e material burocrático envolvendo exposições de Retta no museu. Também estive no acervo da Biblioteca Pública do Paraná (BPPR), onde até existe uma pasta temática sobre Retta, porém com apenas alguns recortes sobre a carreira mais recente do artista, do final dos anos 1990 e começo de 2000. Na BPPR há mais material sobre as jornalistas Rosirene Gemael e Adélia Maria Lopes, porém, pouco que tangencie o tema que abordo. Na Casa da Memória, quanto ao tema “Rettamoço”, era próximo ao que havia na Biblioteca Pública; pouco material e, quando havia, apenas algo sobre a atuação mais recente, em geral, recortes de jornais. Havia na Casa da Memória mais material sobre as jornalistas, em especial, Adélia Maria Lopes, suas várias publicações em revistas de arte e cultura, o que me ajudou a ter uma melhor noção sobre o jornalismo cultural em décadas anteriores a 1990. Já o acervo do Museu Oscar Niemeyer (MON) contém bastante material sobre Retta, numa abrangência que é diferente da encontrada no MAC. No MON, há resquícios de mostras artísticas de Retta; por exemplo, uma máscara que representa o desenho do próprio rosto do artista e que fez parte de uma performance realizada em 1980, em que todos os presentes tiveram de usar máscara igual. Além disso, também estão lá publicações do próprio Retta, como os livros *Fique doente, não ficção* e *Emoções geométricas*, editados pelo Diário do Paraná, na década de 1970.

Assim, passei pelos acervos e analisei diversos documentos até delimitar tema e recorte. Acabei decidindo utilizar duas matérias de jornal como os elementos mais essenciais da pesquisa. Nisso, tenho a ideia de restringir o recorte temporal ao mínimo, bem como a quantidade de elementos a serem elaborados; afinal, o material selecionado, já apresenta várias frentes. Por exemplo, ao lidar com o texto jornalístico, eu trabalho não só com o discurso que nele se expõe, mas também com os acontecimentos que noticiava. Além disso, a linguagem apresentada é uma mistura das inferências do jornalismo de Gemael,

de Lopes e do artista, sendo que meu objeto se encontra apenas no último, e seria impossível retirar a influência de Retta do texto e excluir o restante. Há uma performance sendo exposta no material escrito e há também a performance de Retta que ocorreu no Bar Camarim, porém, quanto a esse segundo caso, mal posso confirmar a existência. E, apesar de ter por objeto a performance que se expressa a partir dos textos de jornal, também aí existe uma influência mútua, pois sem o contexto as matérias de jornal seriam pouco mais que uma história mal contada. E a discursividade que apreendo dos textos, além de se referir a um contexto artístico que Retta promove, possui linguagem que tem em si a intenção de conectar sentidos diversos. Algo que tem a ver não só com contexto comunitário, artístico ou fictício, mas que vai buscar qualificações de existência no público, cujo papel é perceber e conectar conhecimentos. Assim, devido à sugestão de multiplicidade de questões, e ao mesmo tempo uma “superficialidade” de exploração delas – como apreendi das matérias –, optei por encarar tal escrita como estilo e tática de acionamento do público.

De início, imaginei que, apesar de se tratar de uma pesquisa em arte, talvez fosse necessário abrir a interpretação do escrito para algo “além de uma tradição artística”, ou seja, pensar-me enquanto leitora que chega ao material sem nenhum conhecimento prévio sobre a história da arte. Afinal, não se trata de uma obra de arte, mas de notícias de jornal, de autoria de jornalistas, inclusive. Claro que se trata dos cadernos de cultura do jornal, mas em vez de “artista”, aparece muito mais o “Retta”, ao invés de “obra” ou “performance”, “apresentação” ou “show”. Portanto, colocar tudo como “arte” de imediato ocasionaria perder algo já desde o princípio.

No entanto, isso não foi possível. Ora, tanto eu quanto o artista temos em conta certos questionamentos do mundo da arte, ao ponto que mesmo uma tentativa “antiarte” acaba caindo em pontos essenciais da tradição desse campo. Por isso, essa ingenuidade foi deixada de lado e acabei entendendo que esses questionamentos sobre o campo da Arte deviam se tornar metodologia. Afinal, deve ter sido esse conhecimento sobre a arte que fez com que eu me aproximasse dos escritos. Assim, para desenvolver o tema, eu me volto aos aspectos da História da Arte, em especial, questões que a arte moderna começou a desenvolver, como “artiarte”, relação “arte e vida” e apropriação dos

meios de comunicação de massa, e que chegaram com força à arte contemporânea. Também, nesta dissertação, busco manter presente a ideia de “comunicação” relacionada a uma sociedade que se torna cada vez mais conectada e interativa, em que a coerência de sentido não vem da informação, mas de sua distribuição em velocidade e em grande escala.

Assim, no primeiro capítulo, lido com a ideia de que conteúdos, sujeitos e objetos adentram na percepção social de maneira mais eficaz quando conseguem estabelecer mais e múltiplas conexões. Em seguida, direciono-me a algumas questões essenciais da História da Arte, como “artista”, “obra”, “forma”, “materialidade”, “público” e “autoria”. Tais conceitos são deslocados do tipo de análise direcionada a uma obra de arte e são inseridos na reflexão sobre os escritos de jornal. Com isso, a ideia é obter um reconhecimento da sensibilidade táctica presente nos agentes artísticos, entre estes, Retta.

Para o segundo capítulo, disposta a elaborar sobre o jornalismo e sobre a arte, percebo alguns pontos de encontro. Mas também, compreendo que certos conceitos como “ficção”, “autoficção” e “corporeidade” ajudam a extrair dos escritos uma busca associada ao contexto contemporâneo de arte. Sobre o modo como me remeto às fontes, realizo um jogo em que busco perceber o amplo a partir de alguns pequenos e simples aspectos do discurso apresentado, ou melhor, pequenas frases ou trechos.

A minha escrita se dá nessa tentativa de não perder de vista o todo dos textos e também o todo dos acontecimentos, sintonizando-os à sensibilidade do proferimento das palavras. Também, procuro associar sensibilidades apresentadas nos textos a trabalhos anteriores de Retta, sejam de fotografia, performance, pintura ou texto crítico. A intenção foi compreender a poética do artista como processo que chega – ao final dos anos 1980 – até a publicidade do jornalismo cultural. Também, busquei entender o artista como um corpo tão relacionado ao uso da linguagem escrita e disseminada no meio de massa, quanto com a exposição de si mesmo no meio social urbano e no meio impresso. Então, proponho que a resposta à questão sobre a narrativa do artista não está necessariamente nas palavras e afirmações fechadas dos textos, mas na realidade que se apropriavam e ajudavam a formular, num certo “efeito”, que conecta partes de um todo imaginativo. Algo que só faz sentido no momento em

que ocorre, como acontecimento que deve encontrar o outro na multiplicidade das associações mentais, na sensibilidade do contexto experienciado.

O terceiro capítulo, eu reservei a uma observação mais detalhada do contexto de Curitiba dos anos 1980 e a um tipo de análise mais pontual sobre as performances que são assunto das matérias analisadas. A atmosfera do contexto leva a compreender que diversas das expectativas e escolhas de Retta estavam em voga no período, por exemplo, a ideia de “persona pública”, como um estilo geracional de inventar um modo de colocar a si mesmo em evidência no ambiente coletivo. E a observação de “Quem tem Q.I. vai”, “Santíssima Trindade” e “Billy de Liar”, performances apresentadas no Bar Camarim, reservam em si questões importantes associadas à narrativa do artista. No texto, tais performances se misturam ao contexto do jornalismo e do escrito sobre Retta. Tornam-se assunto de performance dentro de uma outra performance.

A ideia de “sociedade da comunicação” é importante ao longo da pesquisa. Trata-se de conceituação presente no trabalho da filósofa da arte Anne Cauquelin<sup>1</sup>, que traz a noção de “rede”, formada pela transmissão e conexões entre conteúdos diversos. Seja o conteúdo um discurso verbal ou visual, sua potencialidade de acionamento do público está nos contatos que promove, que podem se expandir em volume e complexidade, de acordo com as características e a pluralidade das conexões formadas. Tal apreensão ajuda a interpretar a relação da arte com o ambiente de mídia de massa e, não só, mas também da própria significação do trabalho artístico e relações pessoais em torno de sujeitos, objetos e instituições. Conceito de rede que vai do aspecto micro, presente na estratégia mental de se relacionar com a sociedade, passando pela comunidade e chegando ao macro, às estruturas políticas, econômicas e culturais que promovem hábitos e exigem habilidades, como atualização constante e rapidez.

Noção de rede que se torna estratégia de inserção social, mesmo para a arte. Dentro dela, uma utopia de reelaboração da forma de apreciar e viver. Algo de utópico está presente na ideia de aproximar arte e vida, já tão em voga na

---

<sup>1</sup> CAUQUELIN, Anne. O regime da comunicação ou a arte contemporânea. *In*: CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 55-84.

modernidade artística, mas que, na percepção do filósofo Celso Favaretto<sup>2</sup>, na contemporaneidade, assume a ideia acerca do que está para além da própria arte. Na aposta dos artistas contemporâneos, para Favaretto, está a busca constante de algo que não se sabe bem o que é, mas cuja potencialidade se encontra na pluralidade do coletivo. Ou seja, o espaço das ideias em aberto.

A narrativa que o artista constrói depende de vários pontos. Ela não é construída exclusivamente pelo texto, mas também em sintonia com a sensibilidade sobre o que é vivido e ações colocadas em prática pelo próprio artista, seja em seu cotidiano, seja como proposta de arte. Junção entre arte e vida que busca construir um espaço propício a ambas, mesmo sem saber que novos nomes teriam ou se teriam nome. Percebo que a narrativa não está propriamente no texto ou no suporte de jornal em que são colocadas as palavras, pois a narrativa faz sentido à medida que adere à consciência do público. Por isso, no segundo capítulo ganha ênfase a ideia de “segunda realidade”, que também aparece nos escritos de Cauquelin<sup>3</sup> sobre a rede. É que existe o lugar da materialidade, onde conteúdos referenciam uns aos outros e onde os agentes se encontram, mas há também o espaço da narrativa imaterial, que se encontra na segunda realidade, que também é associada à rede, quando conteúdos geram leituras de mundo se bem distribuídos. Ou seja, quanto à distribuição em ampla escala, a comunicação de massa faz seu papel, pois alcança mais pessoas, contando também com a ideia de relacionar campos e públicos diferenciados. Desses encontros, forma-se essa realidade secundária, que é móvel, conforme as mudanças do meio, promovendo memórias ou esquecimentos. Uma abstração que permite que se associem elementos diversos num espaço que é virtual, incluindo questões do lúdico e do imaginário.

Na observação dos textos como versões do acontecimento de arte e como parte do que é a criação dos sentidos dados ao cotidiano, compreendo que o jornalismo flerta com a “ficção”, conceito que se torna importante no segundo

---

<sup>2</sup> FAVARETTO, Celso F. Deslocamentos: entre a arte e a vida. *ARS* (São Paulo), v.9, n.18, 2011.

<sup>3</sup> CAUQUELIN, Anne. O regime da comunicação ou a arte contemporânea. *In: CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P. 63.

capítulo. Segundo o escritor e teórico Juan Saer<sup>4</sup>, a ficção é capaz de invadir tentativas de abordar a “verdade” dos fatos, pois estes são aspectos humanos que, ao serem interpretados, passam pelo filtro do outro, o que não necessariamente gera uma falsidade. Segundo perspectivas trazidas por Kaminski<sup>5</sup>, há uma diferença essencial entre falsidade e ficção, enquanto a primeira está relacionada à ética, a segunda tem mais a ver com a estética. A questão estética se dá pelo rearranjo de elementos, pela construção de uma história a partir do fato. Nisso, expressa-se a ficção, dada pelas escolhas, seleções, ênfases e tonalidades. Se fosse apenas pelo escrito (o que em grande parte é o que possuo, pois não tive acesso ao acontecimento performativo de Retta), não seria possível diferenciar entre realidade e ficção; esta última, agora no sentido ético de invenção da ocorrência. É a sensibilidade do público diante do contexto que encara a potência ficcional e a compromete com a realidade. E o jornal demonstra essa habilidade de espetacularizar, em que ficção adere à consciência com maior ou menor nível de eficácia.

Se há ficção no jornalismo, imagine-se na arte do artista, que não busca abordar o real, mas intuir possibilidades e extrair potências. Quanto ao artista, é caro o conceito de “autoficção”, que o pesquisador Nelson Guerreiro<sup>6</sup> localiza como espécie de autorreflexão que visa à liberdade, pois desperta para a inserção de si no meio público ao mesmo tempo que também transforma esse mesmo meio. Autorreflexão que verifica algumas possibilidades e insere outras a partir de si. A autoficção é também algo que se dá em conjunto, pois o sujeito só descobre a si e a suas capacidades na interação. E talvez seja essa a relação de Retta com a narrativa, ao inserir a si mesmo como assunto e deixando visível um processo de reflexão, o qual conecta produção e experiência cotidiana.

De ficção, procuro chegar à performance, afinal, a ficção só adere à segunda realidade da narrativa quando o contexto de sujeitos em interação a possibilite. A primeira forma de abordar o tema da performance recai sobre a questão do “performativo de fala”, o qual foi trazido pelo teórico da linguagem

---

<sup>4</sup> SAER, Juan. O conceito de ficção. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 8, jul. de 2012.

<sup>5</sup> KAMINSKI, R. (org.). *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013, p.65-93.

<sup>6</sup> GUERREIRO, Nelson. – Estás onde? Reflexões sobre a autobiografia e auto-ficção nas práticas artísticas contemporâneas. *Cadernos PAR*, n. 4, Mar. 2011.

John Langshaw Austin, mas que eu apreendi muito mais a partir da pesquisa do filósofo Anderson Bogéa<sup>7</sup>. Ocorre que as matérias de jornal não apresentam um programa e nem uma descrição do acontecimento, mas inserem um “efeito” de sentido quando em presença do público. Assim, enquanto performativo, o discurso constrói um acontecimento, ambienta a si mesmo e busca na interação a produção de um espaço diverso do comum. O proferimento constrói ao mesmo tempo o espaço e o público, pois ambos são transformados.

E no próprio proferimento há uma questão a mais a inserir presença no escrito, que é a “presença corpórea”. Apesar de, no texto, haver um corpo abstraído, ele contribui para o aspecto de encontro, união e preenchimento daquilo que o texto deixa à sensibilidade. A pesquisadora em Artes do Corpo, Christine Greiner<sup>8</sup>, defende que se pode pensar na questão corpo em diversos contextos e mesmo onde ele não é explícito, como num texto, em que a linguagem firma experiência física e sensível tanto do autor quanto do público. Ideia que aciona um tipo de unidade, em que questões ligadas ao âmbito privado chegam a público e ajudam a reconstruir o aspecto comunitário. Há também a observação do historiador Paul Zumthor<sup>9</sup>, de que a escrita é construída e reavivada pela interação social; nisso, constrói-se uma “forma”, para ele, expressão performática em que se dá o compartilhamento das narrativas que aderem à consciência.

Assim, a abordagem da “sociedade da comunicação”, por Anne Cauquelin, acaba servindo como ambiente onde consigo agregar a produção da narrativa pública, como intencionalidade do artista. Onde existe a sensibilidade acerca do contexto vivido, ao mesmo tempo que a perspectiva de transformá-lo. Como experimento, utilizo na análise da notícia jornalística elementos da crítica tradicional de arte, quando a via da “segunda realidade” propõe algo que transpassa o texto e chega à materialidade.

---

<sup>7</sup> SILVA, Anderson Bogéa da. *O recredenciamento filosófico da arte: narratividade e performatividade em escritos da arte conceitual*. Tese (Doutorado em Filosofia). UFPR. Curitiba. 2019.

<sup>8</sup> GREINER, Christine. *Corpo (o)-Pistas Para Estudos Indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

<sup>9</sup> ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosacnaify, 2018.

O primeiro capítulo é dedicado, primeiro, a uma abordagem do artista enquanto sujeito que vê na atividade de comunicação algo essencial também à arte que empreende. Localizo as características de “conectividade” e de “interação”, de forma que caracterizo os textos escritos pelas jornalistas como parte dessa disposição social do artista. Em seguida, chego a questionamentos essenciais, como necessidade da forma, do objeto, autoria individual do artista, além de outros, compreendendo-os como conteúdos que podem conduzir reflexão e atuação do artista. Também, como pertinências que se encontram não só no campo artístico, mas em associação ao desenvolvimento da indústria da informação.

O segundo capítulo inicia com reflexão que visa a manter por perto a ideia de que o artista estabelece com o material de mídia jornalística uma intimidade e uma habilidade. Por meio destas, lanço à reflexão se seria possível a atuação entre espaço virtual e espaço real, e que disposições há entre estes e a figuração do corpo do artista, bem como a elaboração da narrativa. Depois, proponho a análise mais direta das matérias de jornal partindo de alguns conceitos que se organizam, primeiro quanto ao uso da linguagem escrita e do material de mídia no âmbito da arte e, depois, de uma reflexão sobre performance, que tanto opera sobre o discurso quanto sobre a corporeidade que dá existência ao escrito. A questão “ficção” serve principalmente para que eu encontre possibilidades de explorar o encontro entre arte e jornalismo. Já a questão do discurso, alia a atividade de exposição crítica na mídia à história da arte moderna e também a uma demanda social. O conceito de performance insere a ideia de que os textos analisados são parte da narrativa, que se constrói no acontecimento que envolve o ambiente social das interações entre agentes, ideias e públicos.

O último capítulo traz o contexto artístico curitibano e, de forma mais individualizada, aquilo que é comentado nos textos sobre as performances “Quem tem Q.I. vai”, “Santíssima Trindade” e “Billy de Liar”. Trata-se de capítulo um tanto conclusivo, pois retoma muitas das abordagens do primeiro e segundo capítulo, mas que localiza nessas o tom de espetáculo e atitude artística que o cotidiano ganha nas performances que o artista conduz, assim também em sua forma de comunicação.

Por último, as conclusões finais da pesquisa, nas quais interpreto o percurso de análise e proponho algumas sínteses – bem longe de esgotar o assunto e também muito distante de delimitar o tema à alguma forma unânime. A intenção é muito mais explorar possibilidades.

## 1 DOS TEXTOS À PERFORMANCE: ENTRE INTERAÇÕES E CONEXÕES

### 1.1 A arte de interagir e promover conexões

Estamos conectados enquanto sociedade e cada vez mais conectados. Para tanto, influi a maneira como se desenvolvem os meios de comunicação, não só os conteúdos que levam, mas também suas características formadoras. Importa a estrutura que norteia a linguagem, as referências que aparecem e os objetos; tudo isso ganha sentido pela conexão e interação entre uns e outros. Quanto mais ampla e intrincada for a rede, mais forte ela se torna em influência e pertinência, atingido os sentidos dos sujeitos que convivem em sociedade. No caso desta pesquisa, são as potencialidades do suporte de mídia impressa de replicar a informação, de fazê-la circular e de desdobrar sentidos múltiplos que caracterizam o experimento artístico cultural de Rettamozo como uma interatividade essencial. A partir de textos de mídia impressa eu busco compreender a configuração do artista no meio em que se insere. Como um personagem da arte, uma figura que se coloca em trânsito e que tem como estratégia artística própria a veiculação de uma persona que atrela significados a si mesma.

Se é que existem preceitos, convenções, hábitos, desejos e padrões comuns a uma “maioria”, que seria a definição do “*mainstream*”, então, tais aspectos seriam construídos por intermédio do sistema de comunicação humano. Sistema esse que, teóricos como, por exemplo, a filósofa Anne Cauquelin, observam como o cerne da sociedade contemporânea, isto é, o modo de operação pelo qual compreendemos o mundo.<sup>10</sup> E não se trata apenas da amplitude que os assuntos trabalhados e transmitidos na mídia assumem. Não é apenas o fato de um evento que ocorre em Nova Iorque chegar a ser noticiado no Brasil, por exemplo, mas é o modo acelerado como chega, a forma fragmentária que assume, a linguagem que explora certos paradigmas e exclui outros. Enfim, o modo como a substância imaterial da comunicação impregna nossa visão de mundo. A notícia reelabora a ocorrência com base na estrutura

---

<sup>10</sup> CAUQUELIN, Anne. O regime da comunicação ou a arte contemporânea. *In*: CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

proporcionada pelo próprio meio de comunicação, o qual, como observou o teórico especialista nesse campo, Marshall McLuhan, é a própria mensagem em si.<sup>11</sup>

O propósito deste texto inicial da dissertação é observar a mídia como meio propício à interatividade e à conexão entre elementos diversos. E tal aspecto é apropriado pelo trabalho de Rettamozo, não simplesmente como estratégia de visibilidade, mas como solução estética criativa, a qual se desdobra em múltiplas possibilidades diante do público.

A comunicação é uma forma que nos engloba, é um movimento e as situações em trânsito. Ela é um modo de acionar reflexões e ações. Um padrão de estratégia pelo qual nos portamos, muitas vezes, sem nem nos darmos conta. A partir das referências que nos chegam e que nos propomos debruçar, construímos e replicamos mais informação, por isso já estamos imersos nessa *rede*, elemento que para Cauquelin exemplifica esse sistema de ligações múltiplas proporcionado pela comunicação.<sup>12</sup> O fenômeno que se dá “em rede” se torna mais evidente principalmente com o advento das tecnologias modernas, que aceleram e ampliam as interações.

Na atualidade, a internet é o maior exemplo do sistema em rede, no qual assistimos se construírem pontos de interatividade e conectividade por uma tela ou várias, dentro do espaço virtual. Vemos o tempo todo ocorrerem conexões infinitas, entre sujeitos, conteúdos e objetos. Mas esta pesquisa dissertativa foca período anterior à expansão da rede de internet, ela se dá a partir de textos da mídia impressa, de jornais de ampla circulação. Um meio mais tradicional, mas que também carrega consigo as características particulares do fenômeno da rede, com um tempo de distribuição, uma amplitude, um caráter fragmentário da informação e uma linguagem associada ao fenômeno “de massa”, um público formado por consumidores.

A mídia impressa norteia o experimento de aproximação com o público amplo, por isso ela é um circuito de poder interessante às reflexões artísticas modernas e contemporâneas no que se refere a uma aproximação da vida, modo

---

<sup>11</sup> MCLUHAN, Marshall. O meio é a mensagem. *In*: MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix. 1974p. 20-25.

<sup>12</sup> CAUQUELIN, Anne. *Op. Cit.* p. 55-84.

de operação que reelabora público e referências. Esse procedimento é caro a Rettamozo e a outros membros de sua geração. É algo que faz importante fricção no meio de mídia jornalística de Curitiba durante os anos 1970. Já na década seguinte, embora existam vontades e dinâmicas que se estendem de um período ao outro, há também outras possibilidades associativas, pois, um novo ambiente se forma e, nele, oportunidades de inserção pessoal e criativa se abrem.

Na mídia impressa, o público recebe um material bastante abstrato em relação aos acontecimentos reais do entorno. É que apesar da facilidade com que tantas referências alimentam a rede, a sua própria dinâmica acelerada contribui para que verdades sejam consideradas apenas algo provisório, durando até quando ainda forem fortes as interconexões que lhes dão estabilidade. Nesse sentido, a rede, que aqui utilizo para caracterizar o meio de informação, é feita de ligações múltiplas entre pontos, porém, nenhum desses últimos é central ou essencial. Disso, compreendo que no meio de comunicação não existe a centralidade de sujeitos, objetos ou conceitos, restando apenas a necessidade de se fazerem conexões múltiplas. Estas precisam ser constantemente reelaboradas, afinal, são narrativas que precisam ser refeitas sob novas proposições a cada nova circunstância. Sujeitos e conteúdo não sobrevivem na rede por meio de verdades ou fazeres absolutos, mas sim pela quantidade de relações tecidas.

Como é possível a atuação num meio sem conteúdo, sem sujeito e sem objetos significativos? Um meio tão amplo em referências, umas se sobrepondo às outras e levando a uma ilusão de superficialidade. Como é possível participar ou significar? Justamente pela estratégia de “fazer circular” a informação, o máximo, do modo mais múltiplo e rápido possível. Essa intensidade pode garantir o sucesso da mensagem no público.<sup>13</sup> Porém, que mensagem é essa?

A mídia jornalística a qual me volto não é criada para um nicho específico, como a arte, mas sim a um público mais amplo. O elemento artístico que pesquiso nesses materiais se encontra nos suplementos culturais, os quais separam alguns eventos e abordagens de outros, que são os cadernos de

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

política, economia, classificados e outros. O jornalismo é o ambiente onde o artista se dispõe a mostrar ao público sua proposta, o lugar onde ele insere modo de operação com o qual possui afinidade e que o leva a obter finalidades esperadas. Assim, as interações e conexões no meio de comunicação, como observei ao tratar da sociedade em rede, aparecem como elaboração mental do artista e como lugar de engajamento.

Desde o surgimento da mídia massificada no Brasil, os sujeitos aprendem sobre interação e sobre como conectar pessoas e ideias por ela. Afinal, são as pessoas que alimentam a rede. No jornalismo, mesmo que a tarefa seja levar ao público o conhecimento sobre os acontecimentos da realidade, apreendo que não há uma verdade implícita a ser transmitida, mas construções a partir dos contextos e percepções dos sujeitos; assim formam-se os nexos de sentido. Algo se torna notícia a partir de uma narrativa e de sua reprodutibilidade em série. A narrativa não é o acontecimento em si, ela é uma versão dele e por isso, a narrativa jornalística acaba se tornando sozinha um outro acontecimento, ou então, um desdobramento social do fato. Por isso, dá-se a conhecer pelo público algo que é uma outra dimensão ou uma segunda realidade gerada pelo sistema de rede<sup>14</sup>.

Há potencialidade a ser explorada aí, pois, apesar da comunicação se dar em âmbito diferente do objeto que nomeia, mesmo assim, ela é capaz de criar, de dar vida e outra dimensão a esse objeto. Por isso, a carreira do artista se desdobra em duas frentes, uma é o âmbito real, de encontros pessoais e amostragem de trabalhos artísticos e a outra, o da narrativa. Ambas as realidades se trombam no ambiente de mídia, no qual o artista flui como personagem.

Dentro dessas apreensões, busco tratar do recorte temporal do final dos anos 1980, de dois textos escritos por jornalistas, um deles, por Rosirene Gemael, para o *Correio de Notícias*, o outro, por Adélia Maria Lopes, para *O Estado do Paraná*. O tema desses textos é o trabalho artístico de Luiz Rettamozo e é a partir desse cenário que encaminho meus questionamentos.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*

Luiz Rettamozo nasceu no Rio Grande do Sul, mas escolheu Curitiba para viver e desenvolver carreira artística. Retta, como é apelidado, chegou a cidade no início dos anos 1970 e aqui promoveu uma variada atuação enquanto profissional das artes e da publicidade. Ele exerceu ocupações bastantes diversificadas, produziu materiais para vários segmentos, ocupou salões, galerias, festivais e agências publicitárias. Criou anúncios comerciais, logotipos, ilustrações, poemas e textos diversos para jornais e revistas, também quadrinhos, músicas, filmes e outros.

A década de 70 foi um período de expansão da indústria cultural no país, quando o setor de publicidade passou a fazer a diferença no que se refere à formação do público consumidor do mercado capitalista. Desse modo, como se tratava de algo em construção e não havia profissionais da área especializados, muitos artistas plásticos, assim como Retta, preencheram esse espaço. Além disso, conforme menciona a historiadora Rosane Kaminski<sup>15</sup>, em trabalho sobre a multiplicidade das inserções artísticas de Retta, no mesmo período, o campo de produção cultural curitibano não possuía limites rígidos e isso facilitava o trânsito dos sujeitos entre ambiente massificado, instituições oficiais e espaço *underground*. Assim, a estratégia de ocupar ambientes e instituições diferenciadas era característica do trabalho de Retta nos anos 1970 e uma demanda do próprio período.

Mesmo como demanda nos anos 1970, a produção de Retta acaba sendo identificada por sua multiplicidade de linguagens e suportes. Sua atividade nesse período pode ser entendida especialmente a partir da diversidade e da simultaneidade. Afinal, circuitos distintos, sejam eles de veiculação da informação de massa, de discurso publicitário ou espaços destinados à cultura mais restrita, estavam na agenda de Rettamozo. Assim, por exemplo, enquanto Retta era capaz de realizar grandiosos trabalhos como publicitário, ele também era sujeito a ser premiado no Salão Paranaense.

Nos anos 1970, Retta também fazia parte da imprensa jornalística, o que o tornava uma figura próxima do público, já que sua aparição era mais adjacente e constante no cotidiano. Ele foi diretor de arte no suplemento cultural *Anexo*,

---

<sup>15</sup> KAMINSKI, Rosane. Entre o Salão, a Indústria Cultural e a Estética *Underground*. *Anais do II Fórum de Pesquisa científica em Arte* (2002). Curitiba: ArtEMBAP, 2004. p. 4.

que circulou entre 1976 e 1978, no *Diário do Paraná*. Também, participou e encabeçou diversas publicações alternativas, sendo o *Polo Cultural*, que teve vigência entre 1978 e 1979, um exemplo marcante.<sup>16</sup> Nas páginas de jornais e revistas, Retta escrevia, desenhava e articulava sua criatividade de modo experimental, havia textos de crítica, poemas, cartuns, colagens e outras produções diversas.

É interessante entender que a participação de Retta em diversos meios e principalmente nos impressos ajudavam a marcar sua figura diante do público. Também, como o jornalismo tem a função de elaborar as questões do contexto e realidade presente, dentro desse dispositivo, Retta tinha o potencial de conectar elementos do circuito cultural curitibano, nos quais ele mesmo era incluído.

Sobre as ações exercidas por Retta no jornalismo do *Diário do Paraná* e em publicações independentes, o historiador Everton Moraes<sup>17</sup> possui extensa pesquisa. Moraes percebe que, nos anos 1970, a alta produtividade e simultaneidade de Retta, em ambientes diversos, além de ser elemento mais propício àquele contexto, constituía-se também uma tática. A estratégia de Retta, assim como de outros de sua geração, era a de desestabilizar fronteiras que se enrijeciam no sistema social e assim, abrir possibilidades de experimentação. A ideia era ocupar circuitos que expressassem nítido poder social.

Em contraposição ao sistema de arte vigente, por exemplo, estar no interior de circuitos de massa era contribuir para um desmonte, contrapondo demarcações como “erudito”, “popular” ou “massificado” etc. Assim, estrategicamente, espaços sociais poderiam ser diluídos. Para tanto, a circularidade, a reprodutibilidade e a distribuição do meio de informação da mídia comercial era um caminho propício.<sup>18</sup> Nesse sentido, certamente, as

---

<sup>16</sup> Também em jornais *undergrounds*, como *Isso*, *Scaps* e *Espalhafato*. Informação em: MORAES, Everton de Oliveira. “*Cortar o tecido da história*”: condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980). Tese (Doutorado em História), UFPR, Curitiba, 2016 a. p.13.

<sup>17</sup> MORAES, Everton de Oliveira. “Um ensaio de ficção científica”: história do presente no suplemento Anexo, do jornal *Diário do Paraná*. *Antíteses*, Londrina, v.10, n.9, p. 235-310, jan./jun. 2017. p. 198-199.

<sup>18</sup> *Ibid.*

características do meio sugeriam estratégias, como se utilizar da linguagem comercial, inserir metáforas junto às expectativas comerciais e padrões de gosto do mercado. Também, apropriar-se de uma percepção socialmente fragmentária e que já não diferia tão bem o real do fictício.

Mobilizar linguagens, campos do conhecimento e instituições é estratégia presente no trabalho desenvolvido por Retta. Porém, nesse percurso, a comunicação verbal não era nem o único modo de operação escolhido por ele e nem o elemento mais privilegiado. Na verdade, a centralidade e tradição da escrita no mundo ocidental era até mesmo vista com desconfiança.<sup>19</sup> Comumente, a escrita ocorria no trabalho de Retta quando em sintonia com outras ações artísticas, ou então como modo de possibilitar os significados múltiplos. A escrita para Retta não era só um modo de apenas informar, aliás, sua proposta sempre foi mais provocar do que comunicar.<sup>20</sup>

Principalmente nos anos 1970, na atividade que Retta desenvolvia na mídia jornalística, no suplemento *Anexo* e no *Polo Cultural*, havia experimentos de linguagem, seja com a escrita de textos dissertativos e críticos, ou então, poesias, frases, tirinhas, cartuns, fotos, ilustrações e experimentações visuais. Mas também em outros campos fora do jornalismo, como o meio de arte oficial, Retta explorava atividades em suportes, meios e instituições diversificadas. E a atividade múltipla e simultânea também promovia as interações entre uma proposta e outra. Assim, um trabalho artístico poderia ampliar seu sentido ao ser envolvido simultaneamente com o meio de mídia jornalística, impressos independentes e exposição em salões de arte, por exemplo. Um jogo de conexões e interações entre campos, linguagens, suportes e significados.

Segundo o que Moraes compreende sobre a atividade de Retta nos anos 1970, a arte para o artista era um modo de explorar a linguagem e com isso reelaborar formas simbólicas. Nesse sentido, havia algumas palavras ou símbolos que sempre apareciam, muitos remetendo à ideia de “sufoco” ou então

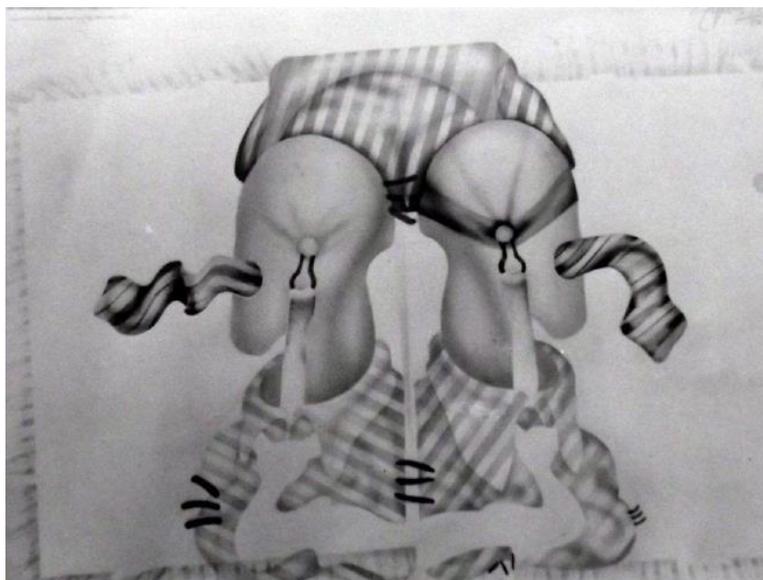
---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 74.

de bloqueio da experiência.<sup>21</sup> Esses símbolos, por sua vez, acabavam sendo relacionados a mais de um ambiente comunicativo, por exemplo, a gravata.

Figura 1 – Gravatas de Força



Fonte: Gravatas de Força. RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Salão Paranaense*. Curitiba, 1977

A imagem acima é uma pintura feita por Retta e que foi premiada no Salão Paranaense de 1977, um espaço de arte oficial, portanto. Na pintura vemos formas que sugerem corpos humanos. E se observarmos bem vemos a figura da gravata bem nítida, além de um colarinho. A forma de suspensório aparece, mas prendendo-se a uma parte que pode parecer um rosto, no qual, a boca contém uma gravata, asfixiando-a. A imagem remete às peças de vestuário, o título brinca com a ideia da gravata em relação às “camisas de força”, usadas em pessoas consideradas loucas e perigosas. Por meio do vestuário o artista realiza

---

<sup>21</sup> MORAES, Everton de Oliveira. “Olhar o mar como anfíbio”: humor e política em Luiz Rettamozo. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis. v. 8, n. 18, p. 185-214, 2016 b. p. 207-208.

uma imagem que sugere a amarração de um corpo, podendo remeter até mesmo às torturas do período ditatorial.

Mas o simbolismo da gravata, como ocorre também com outros elementos como rolhas, fios de barbante ou então um garfo, não ficava restrito à pintura. A gravata e o simbolismo construído em torno dela por Retta podiam habitar também cartuns, ilustrações, intervenções urbanas e textos da mídia. O que contribuía para uma legitimação e ampliação de seus significados, como no texto de Retta para o suplemento *Anexo*,

A última fortaleza do conservadorismo está ameaçada de cair, sob o ataque conjugado de forças tão diversificadas como candidatos ao exame vestibular para a Universidade, funcionários públicos encolados e ilustres frequentadores de premiêres e vernissages. Se tudo der certo – preveem os inimigos – a gravata terá desaparecido da vida brasileira até o fim da década.<sup>22</sup>

O trecho, retirado de um contexto e de uma matéria mais extensa, relaciona a gravata ao conservadorismo e à falta de liberdade. Com isso faz crítica a vários segmentos sociais.

Outro exemplo, ainda, da atuação de Retta, múltipla, a promover conexões nos anos 1970, são as imagens feitas com um garfo sem pontas, pois era feito para possibilitar ilusões. O garfo aparece tanto em imagem publicitária quanto em fotografia que compõe trabalho mais artístico-experimental, cuja publicação se deu pelo próprio *Diário do Paraná*, onde Retta foi diretor de arte no suplemento cultural *Anexo*, nos anos 1970.

---

<sup>22</sup> RETTAMOZO, Luiz Carlos. Não é bem aí que aperta. Apêndice ou *apendicity*. *Diário do Paraná*. Anexo. 8 jun., 1977.

Figura 2 – Garfo



Fonte: "Garfo". Gorda's Photohouse. *Revista Direta*, ago/1974, p.37. Retirado de KAMINSKI, Rosane. *Imagens de revistas curitibanas: análise das contradições da cultura publicitária no contexto dos anos setenta*. Dissertação (Mestrado em Tecnologia), UTFPR. Curitiba, 2003, p. 145

Figura 3 – Garfo e Língua



“Rettamozo”. *Fique doente, não ficção*. Edições Diário do Paraná. Retirado de KAMINSKI, Rosane. *Imagens de revistas curitubanas: análise das contradições da cultura publicitária no contexto dos anos setenta*. Dissertação (Mestrado em Tecnologia), UTFPR. Curitiba, 2003, p. 145

Assim, compreendo que nos anos 1970, a hibridação, seja pelas possibilidades do contexto ou pela explícita tática, torna-se uma característica identificadora de Retta. Elemento esse que por sinal, em 1987, em entrevista para Rosirene Gemael, o próprio Rettamozo utiliza como afirmação de identidade: “*Digo que sou poeta, insisto, faço poema, aí decido que vou fazer cinema e este monte de ‘não conseguir fazer’ poema, cinema, artes plásticas virou minha especialidade*”. Também que

Na realidade sou um artista que tem a preocupação [...] de fazer uma arte que não tenha compromisso com nenhum esquema. Fugi das

galerias, fugi da cultura, da erudição, fugi do lance hippie, pop e acabei numa história louca.<sup>23</sup>

Retta continua a se caracterizar nos anos 1980 como alguém que atua pelas beiradas e pela fronteira. Sua especialidade seria justamente permanecer entre uma atividade e outra, promovendo, entre outras coisas, conexões e interação entre temas, circunstâncias e símbolos. Uma atuação artística que utiliza e reutiliza fragmentos, os quais podiam aparecer num anúncio publicitário, num cartum, num texto jornalístico, numa peça para uma instalação artística, numa performance, e tantas outras possibilidades associativas.

E onde tudo ganha coerência? A hipótese que defendo é a de que isso se dá no espaço da mídia, tendo o artista como nó articulador.

Retta chega a Curitiba no início dos anos 1970, mas no início da década seguinte ele retorna ao Rio Grande do Sul, seu estado de origem, permanecendo na capital, Porto Alegre por cinco anos, até 1987, quando retorna a Curitiba, momento em que se encontram as matérias de jornal escritas por Gemael e por Lopes. As matérias elaboram sobre apresentações em casa de show ou bares de Porto Alegre que Retta traz a Curitiba e que promete mostrar no Bar Camarim. Ao retornar, o artista está com 40 anos, e permanece residente em Curitiba até hoje.<sup>24</sup>

A perspectiva da sociedade em rede é trazida para manifestar esse ambiente em que a comunicação é o elemento articulador e que dá significado aos objetos, indivíduos e ideias. Nos anos 1980, Retta desfruta de nova fase em Curitiba, onde rearticula junto à mídia elementos que o expressam. São esses recabeamentos de significados no circuito comunicacional que analiso, sendo os textos de jornal apenas uma parte expressiva. Retta aparece como alguém que compreende e se apropria do espaço onde se insere, seja a cidade ou o espaço da imprensa.

Ao final dos anos 1980, Retta continua a interagir com a mídia jornalística, dessa vez como entrevistado. Retta chega a Curitiba com propostas artísticas, experiência adquirida em Porto Alegre. Em entrevista a Rosirene Gemael e Adélia Maria Lopes, Retta partilha ideias e propostas com o público, afirma

---

<sup>23</sup> GEMAE, Rosirene. Retta rides again. *Correio de Notícias*, 03 jul. 1987.

<sup>24</sup> *Ibid.*

conexões e, com isso, expande os sentidos de seu trabalho, promovendo sua imagem pública. São matérias escritas como ação tanto das jornalistas quanto da criatividade de Retta, o que configura uma interação de autoria, mas que só ocorre graças a uma dinâmica criativa proposta pelo artista.

As atividades artísticas que Retta traz e que são noticiadas nas matérias jornalísticas são apresentações performativas em bares da cidade. São textos que trazem perspectiva sobre uma vida noturna que se ampliava no pós-ditadura. Sobre esses eventos, o jornalismo constrói outro, que adentra a rede de informação, trazendo possibilidade interpretativa e dinâmica distributiva própria. Uma narrativa que continua a afetar e que também se renova. Há um sistema duplo entre as performances mencionadas pelo artista e a notícia jornalística. Textos de mídia que se relacionam a momento ainda mais efêmero, que é o acontecimento de uma noite de bar, como no texto de Adélia Maria Lopes. Ou a promessa do acontecimento, como no texto de Rosirene Gemael.

A seguir, eu organizo percepção sobre questões presentes no campo das Artes Visuais, mas que também percebo como algo pertinente ao meio de mídia jornalística, seja pela demanda dos artistas, seja por sintomas da época. O intuito é compreender, nos textos de Rosirene Gemael e de Adélia Maria Lopes, sobre Rettamozo, possibilidades de deflagração de potenciais artísticos presentes desde a modernidade. Utopias que envolvem a participação no cotidiano, a reflexão sobre a relação entre arte e vida, a diminuição do sentido de autoria, o aumento da expectativa na participação do público e a forma artística como demanda comportamental humana.

## **1.2 A comunicação jornalística e a arte como instrumentos para a criação de “algo além da arte”**

Há nos textos analisados a construção de uma narrativa acerca do artista. Algo sobre Retta é sugerido, algo bastante fluido. Mesmo assim, é possível entender que se trata da figura de um artista. Se não, o que seria? O que torna possível a abordagem de Retta como artista nos textos? Quanto a essa questão,

há pelo menos duas realidades, uma no meio físico, no dia a dia da cidade, formada pelas obras, intervenções urbanas, performances etc. Outra, a narrativa em torno das atividades e do artista. E de que forma esse duplo é articulado? Como ganha corpo no texto?

Retta é múltiplo. Ele faz poesia ao permanecer na fronteira de vários processos. Dentre as formas que assume, uma que engloba todas é a de artista. Apesar disso, ele tem a arte como negação, apesar de, por vezes, dar as caras no circuito, geralmente sua relação é de crítica. Tanto a disposição fluida do artista Retta quanto a sua inserção em circuito externo ao meio oficial encontram referencial em questões presentes na arte moderna e contemporânea. Assim, há sinais da arte que auxiliam na compreensão do material que aqui disponho.

Devo explicar os elementos que associam a narrativa sobre Retta (que o próprio ajuda a construir) à posição de artista que assume. Para tanto, pela característica das fontes que possuo – matérias escritas por jornalistas, mas que se dão a partir de entrevista, convivência, conhecimento, fruição e mesmo parceria no trabalho de Retta –, tomo a criação dos textos jornalísticos como atividade tanto do artista quanto das jornalistas, em igual medida. Contudo, o texto em si ou sua materialidade não é minha principal preocupação, e sim o modo como o artista implementa a comunicação de si e do seu trabalho.

Não tenho em mãos materiais que configurem obras de arte, ao menos não de imediato, pois não é a intenção direta do texto. Importa mais a transposição da figura pública de Retta por meio do escrito; essa sim, questão imaterial. Menciono uma autoria múltipla do texto apenas para com isso compreender alguma possível sintonia entre texto jornalístico e disposições artísticas. Para tanto, baseio-me em algumas motivações do campo da Arte, e utilizo-as como método de análise.

Uma dessas motivações é a desmaterialização da arte, que no Brasil aparece já nos anos 1960 e cuja elaboração teórica marcante é a teoria do “não-objeto”, escrita pelo crítico e poeta Ferreira Gullar, provocado por artistas neoconcretistas<sup>25</sup>. Gullar defende que o foco da arte não é o objeto em si ou a

---

<sup>25</sup> Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clarck e Lygia Pape são alguns desses artistas que segundo Gullar o provocaram quanto à “teoria do não-objeto”. O grupo neoconcreto ganhou corpo já ao final da década de 1950, no Rio de Janeiro, posicionando-se contrário à atitude que

obra de arte, mas o comportamento humano.<sup>26</sup> Outra motivação está numa vontade moderna-contemporânea que parte de visão mais coletivizante de reduzir a questão da genialidade artística e da autoria, transferindo-a ao entorno. Tal elaboração não vem apenas da simples vontade artística, incapaz de sozinha mobilizar estruturas de poder, mas sim de demanda de classe construída historicamente, a qual acaba se misturando ao jogo do mercado capitalista, que transforma público em massa consumidora. O foco artístico para além do objeto deve então alcançar o público em sua participação e sensibilidade. Busca essa que acaba encontrando eco em materiais midiáticos, por sua inserção esparsa no cotidiano das massas.

Entre os dispositivos de mídia, o jornalismo nos anos 1970 se torna espaço bastante estratégico. No Brasil, um período de autoritarismo, censura e violência política, uma geração inteira ficou marcada pela necessidade de se camuflar a fim de manter potência criativa. Trata-se de um aprendizado camaleônico que, na segunda metade dos anos 1980 se expande a uma outra dimensão, quando a comunicação aparece como a grande esperança de liberdade, tendo o artista como disseminador dessa potência. Mas a espetacularização do meio de mídia também cresce com a liberdade de expressão, logo, que artista é esse que deve se afirmar como tal diante de um público consumidor de arte e cultura?

Por sua vez, tais motivações se associam a uma velha utopia no campo da Arte que é a aproximação entre arte e vida. Nesse sentido, trago a reflexão do filósofo da arte Celso Favaretto<sup>27</sup>, que toma o arranjo que une os campos “arte” e “vida” como uma vontade artística que na verdade visa a encontrar algo que não fosse nem uma coisa e nem outra. Para o autor, a ideia seria encontrar

---

consideravam demasiada mecanicista do Concretismo. Seguindo pela mesma vertente ideológica que o Concretismo, os neoconcretistas visavam a aproximar arte e sociedade, porém, não pela via da responsabilidade prática e racional concreta. Eles desejavam intervir nos métodos e teorias da arte, inserindo questões como expressão, sensorialidade e intuitividade. Desse modo, o grupo carioca demonstra uma busca pelos valores que transcendem a obra de arte, para eles, a obra não deveria se limitar a ocupar um lugar no espaço, mas muito mais propor uma significação nova que chegasse à complexidade da realidade humana. Informações retiradas de: BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify, 1999. p. 07-19.

<sup>26</sup> MAIA, Ana Maria. *Arte Veículo: intervenções na mídia de massa brasileira*. Recife: Editora Aplicação. 2015. p. 131

<sup>27</sup> FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.* p. 96-97.

elemento que nem mesmo os artistas sabiam o que era, mas que buscavam fortemente. Esse algo estava no “entre”, espaço de indeterminação promovido pela ação artística em relação ao público. Talvez um “além da arte”, como menciona o autor.

Retta não afirma um percurso definido sobre si mesmo. E embora esteja tudo ali descrito pelo material jornalístico ao público leitor, no qual eu mesma me incluo, é difícil compreender qual a informação transmitida efetivamente. Ambos os textos vão além da notícia, apontando mais comportamentos do que materialidades ou definições. Afinal, que contexto é esse em que os textos analisados podem fazer sentido? Onde o artista encontra terreno no qual ele é realmente um artista? Certamente, trata-se de um contexto que não cabe à “arte” e nem à “vida”, talvez um além de. Algo encontrado entre experiência cultural e hábito adquirido. O público se sente meio enganado, como na publicidade, ou então, sente-se meio iludido, como na arte que promete uma “verdade”. O público se sente embriagado, como num ambiente de bar, em que tudo pode ocorrer. Enfim, por isso a necessidade metodológica de não cair nem completamente à arte e nem completamente à vida, mas um “além de”.

De início, analiso a questão “*artista*” e a “*obra*”. Levo em conta o impacto da comunicação midiática na sociedade e as transformações que promoveu. Que reelaborações de sentido artista e obra sofreram? Na sequência, trato da *participação do público e dissolução da autoria*. Diante das transformações, há como observar com outra sensibilidade a questão autoral? E o papel do artista? O que acontece com o público? Qual sua participação? Depois, busco elaborar pensamento sobre *forma e materialidade*. Afinal, há como discernir uma forma a partir dos textos que são apenas um resquício da atividade do artista? Há uma materialidade jornalística? Ou uma imaterialidade? Existe uma percepção artística acerca do que promove o jornalismo? Quais suas características? Quais possibilidades foram apropriadas pelo artista?

### **1.2.1 O “artista” e a “obra”**

A sociedade moderna se encontra aliada às tecnologias da comunicação e nessa, as conexões alimentam a interação em rede, em vez do conteúdo.

Assim, o artista pode ser visto como criador? Pode ser compreendido como único criador? E a obra, ainda é a criação? O artista comunica ou é parte da comunicação que o constrói?

Em Cauquelin<sup>28</sup>, as conexões e interações que formam a rede são tão intrincadas que não há importância concedida a um centro, o que leva ao apagamento da noção de sujeito comunicante assim como da informação que ele emite. Sobra a rede, a qual acaba sendo observada como um todo, isto é, com elementos que só fazem sentido interligados. Por sinal, o significado gerado vem justamente como ocorrência das conexões e do trânsito informativo e não por alguma hierarquia entre conteúdos ou situação de novidade informativa.

Como não há sujeito comunicante ou ponto central, na rede se apaga qualquer noção de verdade implícita. Assim, se penso no fenômeno rede, nem artista e nem obra são centrais ou detentores de verdade única e eficaz. Obra e artista complementam a rede, apenas. Mas é possível pensar que um artista assim se torna porque consegue criar as conexões necessárias e assim movimentar a rede. Além disso, o significado e a valoração do artista e da obra ocorrem no todo, pela distribuição informativa, ou seja, na relação com o público, instituições e construção de conceitos por meio da linguagem. Assim, o sujeito não atua sozinho, não é o grande gênio criador.

Segundo a análise de Cauquelin<sup>29</sup>, na sociedade da informação, tanto o artista quanto a obra entram em “parênteses”, isto é, no fundo, eles são admitidos só como parte da rede, como produto dela. E como produto, obra e artista se confundem, pois um é elaborado a partir do outro, interligam-se no fluxo comunicativo da rede. Entre um sujeito da arte e outro, seja artista, obra, crítico, curador, instituição, jornalista cultural etc., há diferença pela nomeação, identificação de linguagem que precisa ser constantemente reelaborada, permanecendo sempre junto ao ponto nodal que os une: a arte ou sua ideia.

A sociedade da comunicação, na análise que Cauquelin realiza, dá-se como percepção do século XXI. Portanto, sua ideia acerca da sociedade leva em conta um grande desenvolvimento da tecnologia e da distribuição da informação. Mas a autora também entende que a posição que as coisas assumem são

---

<sup>28</sup> CAUQUELIN, Anne. *Op. Cit.* p. 59.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 68.

elaboradas desde um percurso anterior, que vem desde a arte moderna. Por isso, encaro os textos de Gemael e de Lopes, e a atividade de Retta nos anos 1980, como parte de um percurso que envolve tanto meio de comunicação da mídia comercial quanto as aspirações presentes no meio de arte em transformação. Um período de expansão das interconexões pelo desenvolvimento das tecnologias.

Do ponto de vista de Cauquelin<sup>30</sup>, a sociedade da comunicação, por conta de sua estrutura, reduz em importância, por exemplo, critérios modernos como estética, gosto, beleza, genialidade, unicidade, conteúdo crítico, entre outros. Mas não quer dizer que esses elementos tenham desaparecido dos discursos ou das aspirações da sociedade ou mesmo do entendimento dos artistas. Ocorre que para Cauquelin tais critérios não dão mais conta da maneira como algo chega a ser considerado arte, assim como não dão conta de explicar como alguém se torna artista. Contudo, embora não expliquem, elementos modernos de discurso continuam a ser utilizados, são definições que ainda permeiam as práticas culturais e que ainda circulam como linguagem. Porém, por serem distantes da real estrutura com que se dá relação social e cultural estabelecida com a arte, tais nomeações acabam permanecendo na rede de modo ambíguo.

Assim, o sistema de significados em que o artista e a obra se inserem, como definição de linguagem, são ambíguos. Desse modo, embora o significado seja dado pela estrutura, que tem o artista como produto do meio, as denominações ainda enfatizam critérios individualizantes, como a figura do artista criador da obra. Como essa estrutura de fazeres artísticos descentralizados configura a atividade pessoal do artista? E como a questão pode ser elaborada a partir dos textos de Gemael e de Lopes acerca de Retta?

Do moderno ao contemporâneo, as figuras da obra e do artista tenderam a transferir significâncias para o ambiente externo, isto é, para o meio social e cultural. Busco agora compreender esse processo, assim como um outro que entendo como seu desdobramento, que é o crescimento do interesse do artista pelo campo do jornalismo comercial e massificado. Interferência discursiva que nos anos 1970 era um movimento tático contra o governo militar e que na

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 81.

segunda metade dos anos 1980 se coloca como resquício de atividade e também como investimento na reafirmação da liberdade comunicativa. Ao findar da ditadura, o artista, antes malvisto pelos meios de censura, torna-se celebridade aos olhos da mídia. A supervalorização do artista lhe dá um caráter ambíguo, pois ele é camuflado na mídia como o grande criador e detentor do conhecimento sobre a arte, quando na verdade é um produto do meio. A forma de lidar com essa realidade caracteriza o artista que transita no meio de mídia.

Na arte moderna, tendo como exemplo a iniciativa dadá-surrealista e construtivista, dá-se a transferência dos valores contidos na obra para parte externa a ela, seja no ambiente ou nos comportamentos humanos. Pouco a pouco, a reprodutibilidade técnica passa a compor a criatividade artística e a percepção social. Muitos artistas vão deixando funções plásticas e assumindo a reflexão e a ação sobre lógicas sociais. Isso ocorre no *ready made* de Marcel Duchamp, por exemplo, quando o artista se torna o que promove uma situação, nesse caso, bastante associada ao meio institucional de arte. Observando o caso, ao tentar compreender a relevância da junção “arte e vida” na perspectiva de Duchamp, Favaretto afirma que há nisso uma característica “viva”, pois a proposta se desdobra em elementos indeterminados, isto é, tudo aquilo que foi premeditado ou então, nem sequer imaginado pelo artista que propôs.<sup>31</sup> É que cada questionamento, associação e referência que a situação proposta assume, acaba renovando significados no contexto, reinterligando elementos; o que tem a ver com o sistema em rede, já que ele necessita desse movimento para continuar funcionando, isto é, redistribuindo a mensagem e reativando sua lógica de conexões e interatividade.

Importante, nesse sentido, é o status que a crítica de arte vai assumindo, pois, já que os significados são dados pelo entorno, a utilização da linguagem para significar e ampliar percepções se dissemina no meio de arte. A linguagem e o modo de difusão da informação aparecem como um instrumental de poder, visto que organiza as conexões possíveis e reivindica significados no meio social. A crítica chega ao lugar que a obra não pode, por suas questões físicas próprias. Por isso, inserir-se no espaço da criação de narrativa também é uma

---

<sup>31</sup> FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.* p. 96.

busca dos artistas e coletivos na arte moderna, basta considerar os manifestos publicados em jornais e em revistas de grande circulação. Não está na obra apenas a busca artística, mas na disputa de sentidos no meio.

A moderna ideia antiarte<sup>32</sup> caracteriza rejeição aos valores estéticos consolidados pela tradição. E essa busca chega à contemporaneidade apresentando perda de consistência da noção de obra e de artista criador. Resta pouca coisa do que se entendia por arte do modo tradicional, o sentido de artista e obra não é mais dado pela própria atividade em si, sendo mais uma criação perante as condições apresentadas pelo meio. E nesse contexto, significados de artista e obra não ficam limitados ao circuito fechado de arte, pois mesmo este se tornou uma fronteira que os artistas buscaram ultrapassar. Exemplo disso se encontra no grupo Fluxus que, na segunda metade do século XX, objetivou promover possibilidades outras de interação, além de transformar o padrão perceptivo do público amplo. Nesse caso, o tensionamento para além do circuito de arte é parte importante da proposta do Fluxus, afinal, o ambiente e o comportamento sugerem as significações, para além do conteúdo.

Nas reflexões do alemão Joseph Beuys ressoa uma proposta de adentrar ambiente fora de circuito oficial de arte. Para ele, a fim de continuar a promover significados, ao artista caberia ampliar seu espaço de atuação, envolvendo-se numa disputa direta de poder ao ocupar presencialmente instituições diversas (como escolas, ambientes de burocracia política, igrejas, jornais comerciais etc.)

---

<sup>32</sup> A questão “antiarte” se expressa no modernismo europeu, sendo o melhor exemplo a mobilização dadaísta. O conceito se desenvolve simultaneamente à mudança de paradigma quanto ao modo de produção artística, que passa a conviver com a possibilidade das novas técnicas de reprodução em série, assim como a busca pela desmaterialização do objeto e a progressiva diluição da arte à vida. Nesse sentido, critérios tradicionalmente estabelecidos como a especificidade dos materiais e técnicas de produção, a originalidade, a autonomia e autenticidade da obra começam a ruir. Quanto à experiência estética do Brasil, entre final da década de 1960 e meados da década de 1970, o crítico Frederico Morais retoma o conceito para compreender a crise dos modelos preestabelecidos, observando principalmente que em relação a uma narrativa da arte tida como “oficial”, há uma série de eventos que escapam, como por exemplo, a dificuldade em inserir o Surrealismo e o Dadaísmo. Desse modo, Morais verifica uma antinarrativa ou contra história, isto é, aquilo que não obteve espaço em tendências já verificadas. Assim, a antiarte se refere à destruição do modelo, isso como forma de colocá-lo em choque. Porém, ao contrário do que se pode pensar, em vez de ser apropriado a uma busca niilista, Morais observa a antiarte como possibilidade e estímulo de renovação, quando aquilo que a princípio é “vazio” ou “nada” passa a ser possibilidade de renovação perceptiva. Informações retiradas de: CHAGAS, Tamara Silva. O conceito de antiarte segundo Frederico Morais. *Revista Contemporaneos*, São Paulo, n. 16, mai-out. 2017, p.1-12.

e também, por meio do uso da linguagem nessas instituições. Dentro desse discurso, não bastava ao artista criar obras e nem situações que questionassem a instituição de arte.<sup>33</sup> Ele deveria se tornar um indivíduo que promovesse as estruturas necessárias à real participação no meio. E nesse sentido, atuando em instituições sociais e culturais de poderes de ação diversos, o artista não era mais o autor, mas sim alguém que reconhece estruturas vigentes e trabalha para nelas reelaborar valores acerca de pessoas, objetos, obras, comportamentos e instituições.

No que apreendo da disposição artística contemporânea, continua presente tanto a investigação do cotidiano quanto as propostas que visam a explorar o comportamento humano. No Brasil, nos anos 1960 e 1970, esse tipo de apreensão foi intensa na ocupação direta de ambientes fora do circuito oficial, especialmente a mídia jornalística. Por sua característica distribuição informativa e que reunia os públicos mais diversos nos anos 1970, o jornalismo impresso foi o meio escolhido por artistas como Antônio Manuel, Paulo Bruscky e Cildo Meireles para problematizar a sociedade dentro da própria estrutura discursiva que a narrava a esse grande público. Nesse período, intervir no noticiário de massa, produzindo repertório que escapasse ao comum e visando a modificar esquemas de alienação, caracterizava ação tática contra o governo militar.<sup>34</sup>

Porém, enquanto os artistas buscavam desvio do circuito oficial pela via do suporte jornalístico, eles corriam o risco de em algum momento se tornarem a própria norma. Isso se dava quando cada vez mais se tornavam parte das corporações de mídia, seja trabalhando internamente ou pelo modo como a mídia comunicava o trabalho do artista. Cildo Meireles em diversos trabalhos se apropriou de meios de reprodução e distribuição da mensagem, tendo como ideia a modificação da macroestrutura de distribuição das informações e formação das percepções. Cildo iniciou essa investigação no jornalismo impresso, mas depois passou a utilizar outros materiais, como cédulas de dinheiro e garrafas retornáveis. Segundo ele, essa mudança de suporte ocorreu porque ele percebeu que a mídia impressa era facilmente censurável e

---

<sup>33</sup> MAIA, Ana Maria. *Op. Cit.*, p. 7. *Op. Cit.*, p. 7.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 131.

cooptável.<sup>35</sup> Assim, o artista e a obra aparecem também sob a possibilidade de neutralização, seja pela censura, seja pela via mercadológica.

E embora nos exemplos anteriores eu traga artistas que inquestionavelmente apresentam trabalho de autoria própria (diferente de Retta nos textos que analiso, que são de autoria de jornalistas), as características dessas obras são mais dispersas, isto é, elas só se validam em contato com o público e não somente no tipo de construção argumentativa. E que espécie de situação esse acontecimento da obra no público gera?

Pensando em driblar a neutralização do discurso, a sociedade em rede apresenta a necessidade da constante de renovação pela linguagem, com novas conexões ou recabeamentos na estrutura comunicativa. Assim, no contexto dos anos 1980, de recente democratização e com a suposta maior liberação do fluxo de ideias, o que acontece com o artista? Isto é, como essa identificação se relaciona ao padrão de comunicação?

Embora a ideia de indivíduo como causa do evento artístico tenha perdido força, a de artista permanece e até mesmo se fortalece ao longo da história, algo que fica bem marcado pelos anos 1980. Assim, tanto artistas modernos quanto contemporâneos acabaram se tornando presença marcante nas mídias comerciais e de âmbito oficial como grande foco do que a arte representa, a ponto de suas obras se confundirem muitas vezes às suas biografias. É o caso, por exemplo, de Salvador Dalí, Duchamp, Warhol, Beuys, entre outros.

Segundo Favaretto<sup>36</sup>, essa valorização da figura do artista se deve à permanência da ideia de criação como definição do sujeito, e também como parte de sua moral. Nos anos 1980, no Brasil, com a reabertura das possibilidades comunicacionais, principalmente os artistas que exerciam atividade na mídia se tornaram foco do debate político, afinal era necessário priorizar a liberdade de expressão e ao mesmo tempo lutar contra a autocensura a que a sociedade tinha se submetido. Como o mercado de arte havia se aquecido nos anos 1980, o artista acaba representando até uma alternativa econômica diante da inflação, quando as pinturas voltam a ser valorizadas, conquistando público consumidor. Apesar disso, muitos artistas, como Retta,

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 138, 173.

<sup>36</sup> FAVARETTO, Celso. *Op. Cit.* p. 97.

continuaram a desenvolver propostas cujo foco não estava no objeto, mas na ação performativa. Nos anos 1980, o artista ganha ares de glamour, status de celebridade agraciada pela mídia.<sup>37</sup> Ou seja, havia o objeto, ou a pintura produzida, mas a figura do artista se alçava como celebridade além da obra.

Para Favaretto<sup>38</sup>, enquanto o artista moderno torna a si mesmo o objeto de uma elaboração complexa e uma proposta para a estética e sociedade, o artista contemporâneo se desfaz dessa promessa ao tornar a arte uma atividade aberta e participante, mesmo que ambigualmente. Desse modo, o artista trata a arte como um estilo de vida, um trabalho constante em relação ao meio social.

Nesse subcapítulo utilizei mais uma vez a noção de rede para compreender quais forças entram em jogo quando se trata da distribuição da informação e realização de associações e de significados. Essa rede se opera pela quantidade, rapidez e pelo uso da linguagem. Assim, busquei relacionar a estrutura da rede e o modo como ela atinge a sociedade a alguns eventos que estão na história da arte, os quais modificam a noção de artista e de obra ao longo do tempo. Destaquei o experimento dos artistas nos jornais impressos, área que reúne bem os significados da rede de comunicação e a demanda artística por compreender e adentrar amplas estruturas de poder. A autoria do artista sobre a obra é questionada, assim como a obra tem seu sentido modificado, quando a ação do artista é transferida de um objeto de valor às ações realizadas num ambiente, num contexto e numa situação. Embora obra e autoria declinem como definições, a identificação “artista” se torna mais valorosa, como indivíduo criativo que proporciona entrelaçamento participativo. Contudo, esse artista é figura ambígua, ainda mais nos anos 1980, com artistas tidos por celebridades midiáticas, aspecto individualizante, apesar da atuação coletiva.

Nesse teor ambíguo, entendo que é a distribuição da informação o que valida o status do artista. Porém, há maneiras diversas de isso acontecer, afinal, a rede tem seus elementos diferenciados pela nomeação; assim, que definições são sugeridas? Há nesse caso a questão sobre como o artista se renova diante da mídia e a forma como sua figura é construída.

---

<sup>37</sup> MAIA, Ana Maria. *Op. Cit.*, p. 167.

<sup>38</sup> FAVARETTO, Celso F. *Op. Cit.* p. 99, 105.

Nos textos de Gemael e de Lopes, apesar da multiplicidade das atividades, Retta é um artista. Mas como defini-lo? Como o público pode ser convencido de tal coisa? E será que o público necessita dessa definição? As “obras” que o artista produz não recebem esse nome, ora são “show”, como em “Quem tem Q.I. vai” e “Santíssima Trindade”, com direito até a palco; ora são “performance”, ou “história real”, como explica Retta: “Tem o teatro que o ator vai lá e finge; tem performance que o artista vai lá e finge que não finge; e tem a história real, que é pegar essa nossa conversa, subir no palco e fazê-la”.<sup>39</sup> Ainda, outra definição é “bobagem”, como comenta Gemael, algo que Retta “anota só para ele que é performance”.<sup>40</sup>

Quanto ao sentido “artista”, na matéria em que Gemael demarca o retorno de Retta a Curitiba, há subtítulos que o identificam por pontos de vista diferentes. Há, por exemplo, “um santo nem tanto”, “vanguardeiro dos anos 50”, “erudito é a vó”, “analfabeto concretista” e outras definições que aparecem ao longo do texto.<sup>41</sup> São definições dadas ora pelo artista, ora pela jornalista e que podem ser lidas como modos de explicar (ou confundir) o leitor sobre a figura de Retta e o que esperar de suas apresentações. Com isso, forma-se retrato fugidio do artista, algo que também aparece em matéria escrita por Lopes, quando a identidade de Retta se expressa ao mesmo tempo nele e em Billy de Liar. Billy aparece como alguém mais jovem e disposto a fazer uma arte que deixe as pessoas felizes. Já Retta, na mesma matéria, é um “publicitário bem sucedido” e “classe média medíocre”, “que acha que arte tem que ter ideologia”.<sup>42</sup> Entre Retta e Billy, um retrato que leva em consideração o tempo e o conflito de gerações nas aspirações do artista.

Retta recebe o tom de artista-celebridade na matéria “*Retta rides again*”, que apresenta três fotos que remetem a uma sequência na qual ele primeiro aparece subindo as escadas para entrar em um avião, depois, aparece na cabine do piloto e por último, saindo do avião. Não há indícios de que esse avião tenha saído do lugar, pois, nem mesmo a foto na cabine contém o piloto na poltrona ao lado de Retta, que é quem mexe nos dispositivos da nave como se fosse ele

---

<sup>39</sup> GEMAE, Rosirene. *Op. Cit.*

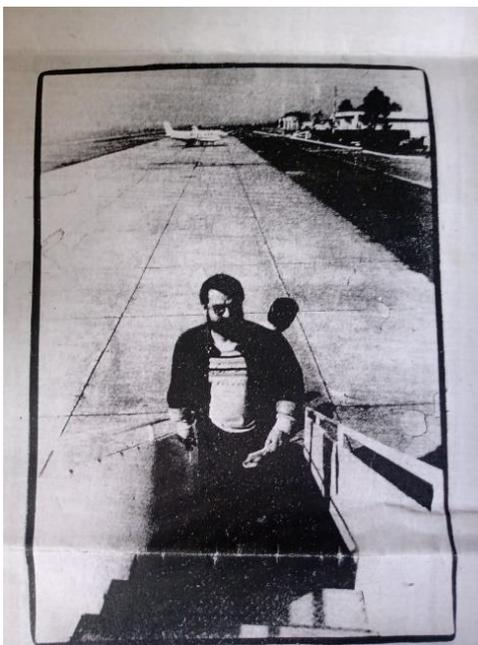
<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> LOPES, Adelia Maria. Um Retta é bom, imagina dois, tchê! *O Estado do Paraná*, 12 jul. 1987.

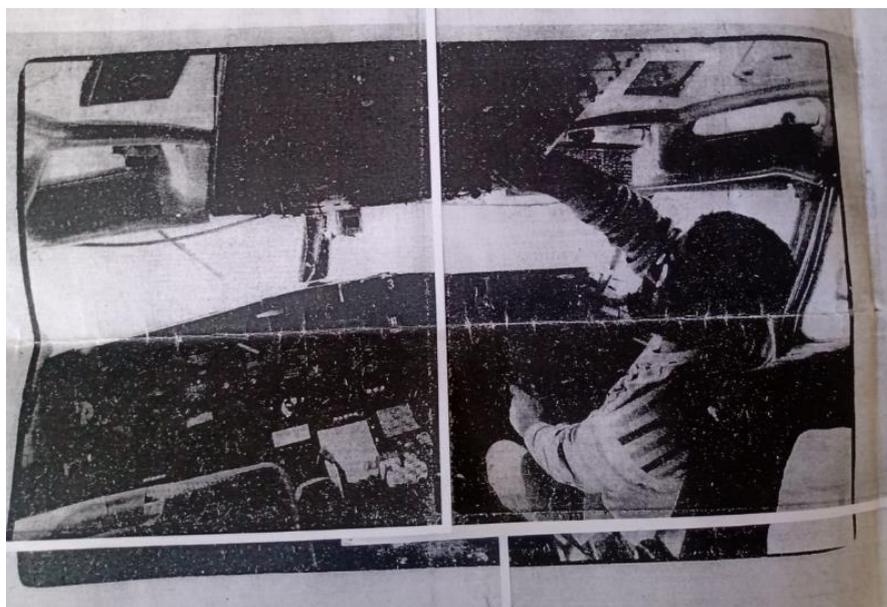
mesmo dar a partida. Esse tipo de imagem, descendo de uma cabine de avião, costuma aparecer na mídia quando se trata de atores de cinema ou então políticos. Mas, nesse caso, é Retta a celebridade.

Figura 4 – Retta embarca no avião



Fonte: Rettamozo embarcando no avião, na matéria "Retta *rides again*"

Figura 5 – Retta na cabine



Fonte: Retta na cabine do piloto, na matéria “Retta *rides again*”

Figura 6 – Retta desce do avião



Fonte: Retta desembarcando do avião, na matéria “Retta *rides again*”

Nos anos 1970, diversos artistas, incluindo Retta, aproximaram-se dos jornais comerciais pela via da experimentação. Considero que essa atividade se torna uma forma e um método de refletir e agir artisticamente, pois, leva em conta o meio de distribuição da informação. Essa característica permanece no trabalho de Retta como um todo, uma característica estratégica, tanto de visibilidade quanto de poética.

Disponho de entrevistas, que na verdade são textos que “compram” a ideia do artista. Ou então, inserem ideias de forma a se aproximar da linguagem e reflexão dinâmica dele. Entrevistas que reproduzem metáforas e ironias ou então, que participam, pela inserção por conta própria de ideias sob influência da conversa ou mesmo do conhecimento do trabalho do artista. Com essas características, vejo uma influência mútua e talvez, uma autoria múltipla? Assunto do próximo tópico.

Percebo um processo de desdobramento da atividade artística de Retta: sua estadia e atividade nos anos 1970, o retorno a Curitiba nos anos 1980, a

proposta ou a execução das apresentações nos bares, o momento da entrevista, a elaboração do texto, a distribuição do jornal e a chegada até o público. Trata-se de uma atividade processual, que envolve conexões entre pessoas e ideias, sendo Retta o elemento que dá sustentação, além da relação que estabelece com a arte. Um artista de posição fluida e a obra de arte que se estende por todos os cantos, sem se fixar em lugar nenhum, a não ser junto à carreira do próprio artista.

No material analisado, o artista assume figura desviante de qualquer tentativa de enquadramento. Há diversos exemplos desses desvios, como as várias definições provisórias do artista e obras já citadas. Ora o trabalho é um “show”, ora “performance”, mas este último fica meio encoberto, como se fosse algo desnecessário explicar, ou que seria até bom esconder.

Penso a figura desviante do artista como uma apropriação da ambiguidade gerada nos meios comunicacionais sobre a figura do “artista”. O artista seria aquele detentor da técnica? Seria uma personalidade marcante? Uma celebridade? Alguém associado a uma corrente artística? De tudo isso Retta foge, embora mantenha todos em linguajar debochado, tratando a si mesmo como “charlatão” e seu trabalho como “bobeira”.<sup>43</sup> Seria essa uma crítica à arte e a sua incapacidade de compreender e criar junto ao público amplo?

Quer dizer, todos conhecem um pouco de arte, porém esse ainda é um meio que gera dúvidas, até para quem está próximo. Algo que Retta parece explorar, reunindo e provocando com ideias pré-concebidas, as indagações e as idealizações sobre a arte.

A seguir, busco explorar a questão da autoria múltipla e do público. O objetivo será compreender que essa é uma demanda que incentiva um olhar menos individualizado e participativo nos processos criativos e atuantes culturalmente.

### **1.2.2 Participação do público e dissolução da autoria**

---

<sup>43</sup> GEMAEL, Rosirene. *Op. Cit.*

Conforme eu já observei anteriormente, na contemporaneidade artística, a criatividade não é um aparato exclusivo do artista e nem algo fixo no objeto ou obra de arte. Há na verdade a transferência desse sentido ao entorno, ou seja, ao público. É algo que se configura graças às conexões que um fazer artístico promove em relação a objetos, pessoas, instituições e conceitos. Nesse sentido, qual seria o papel do público? De onde vem tal disposição? É apenas uma vontade e uma ideologia da arte transferir tal papel ao público? O público é também autor? Qual o entusiasmo dos artistas e em especial, de Retta, para o compartilhamento da ideia criativa ou sua dissolução no público? O que acontece com a mediação? Trata-se de ação criativa processual, a qual se desdobra em percepções diversas e produções múltiplas?

Nas apreensões do período moderno da arte, a obra de arte passa a indicar cada vez mais espaço externo. E tal ordenação, que é voltada às questões do cotidiano e muitas vezes se dá fora do circuito oficial, caracteriza também a arte contemporânea, tendo influenciado vários artistas. Assim, o ambiente e o contexto não constituem apenas elementos necessários à interpretação da obra, mas se tornam também dispositivos principais de atenção, pois configuram movimento em relação à atividade artística.

A tradicional instituição “Belas Artes” via a obra e a genialidade artística como componentes imanentes e que se revestiam de sentidos apurados de gosto, de beleza e de unicidade. Essa estruturação mobiliza a noção centralizada na instituição de arte, como detentora de um conhecimento verdadeiro e no indivíduo, como único promotor criativo, sendo o público apenas o receptor. Mas já no período moderno da arte muitos artistas realizaram experimentos que substituem a concepção liberal centralizada no indivíduo pelos sentidos do coletivo. Citarei dois exemplos que questionam a centralização do potencial artístico, ambos se apropriam da lógica de reprodução industrial e de publicidade modernizante para questionar expectativas mais tradicionais do campo das Belas Artes.

Em 1958, em Turim, na Itália, o pintor Giuseppe Pinot-Gallizio expôs suas *pinturas industriais*, as quais eram desenroladas e vendidas por metro. Na exposição, também circulavam modelos vestidas com recortes das pinturas. A atitude banalizava a própria atividade tradicional do artista, este seria o detentor

do gesto pictórico e a obra, exemplar autêntico de sua unicidade. Num gesto irônico, a obra se aproximava do produto industrializado. Em Pinot-Gallizio, a ação artística não está mais na pintura da tela ou no que vira recorte para as modelos vestirem, mas na distribuição desse material por metro ao público, o qual, aliás, recebeu muito bem o trabalho de Pinot-Gallizio na época, exaltando-o como celebridade.<sup>44</sup>

Outra ideia foi o uso de “nomes múltiplos”, na década de 1970, por Blaster Al Ackerman e David Oz Zack. Eles desenvolveram o *Monty Cantsin*, um “pop-star aberto”, ou seja, um nome que todos poderiam aproveitar. Assim, quando houvesse o número de pessoas suficiente o utilizando, *Monty Cantsin* se tornaria famoso, algo que democratizaria o estrelato artístico<sup>45</sup> trazendo a nomenclatura como marca a ser utilizada pelo coletivo.

Ambas as propostas se dão a partir de um sistema de percepção social que foi construído sob contexto industrial. Elas se apropriam do funcionamento característico de tal sistema e o evidenciam, pois levam em consideração o público amplo – em seu funcionamento como massa consumidora. O artista continua presente, ele é aquele que sugere a mobilização criativa, mas a ativação se dá pelas possibilidades do entorno e do contexto, finalizando-se apenas no público. Por isso, a ideia de autoria se dissolve ao ponto de o público adquirir papel essencial na própria existência da arte.

Em tais propostas, em que o público é visado como crucial, mantém-se a questão da “aproximação da vida”, ou seja, a ação artística sendo sintonizada com a lógica que estrutura a sociedade, ao menos quanto à modernidade urbana. Nos anos 1960, no Brasil, essa iniciativa se fortalece, estendendo-se aos anos 1970 e caracterizando parte da arte contemporânea brasileira.

Conforme Favaretto<sup>46</sup>, o espaço entre arte e público é aquele da “indeterminação”, aquele da experiência com a cultura, no qual, entre o trabalho artístico e o público, permanece algo de irresoluto. Nesse sentido, dá-se a pergunta: onde termina arte e onde começa a vida, ou vice-versa? Esse espaço

---

<sup>44</sup> Informações retiradas de: HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX*. São Paulo: Conrad Editora. 1999. p. 73; 57; 117; 119.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.119.

<sup>46</sup> FAVARETTO, Celso F. *Op. Cit.* p. 96.

é um “entre”, onde a obra ou a sugestão do artista se desdobra em múltiplos aspectos, os quais o artista pode nem ter chegado a pensar.

O pesquisador de História da Arte, Artur Freitas, produziu um trabalho em que analisa os “Encontros de Arte Moderna”, eventos ocorridos nos anos 1970, em Curitiba. Tais encontros, apesar de terem envolvido cursos universitários e instituições de arte da cidade, também ocorreram em espaços externos ao circuito oficial, como uma rodoviária em obras e uma praça, por exemplo. Segundo Freitas <sup>47</sup>, no circuito alheio às tradicionais estruturas de poder, há tendência de formação de redes de solidariedade entre artistas e demais produtores. E é essa rede que nos anos 1970, em Curitiba, propõe-se a celebrar a arte em sua existência no coletivo e a partir dele. Tal disposição contribui para a ocorrência de algo que se assemelha muito a uma prática social, como um divertimento e um momento de lazer fora dos padrões.<sup>48</sup> E a essa altura das coisas, a sensação era de que havia uma predisposição para que praticamente qualquer coisa viesse a ser arte.

Nesse sentido, nos “Encontros de Arte moderna”, a interação entre pessoas que desejavam juntas aproveitar o dia exercitando a criatividade, contrariando a atenção às necessidades práticas do dia a dia, poderia adquirir um estado de arte. Embora a ação seja movida por um agente ligado ao meio oficial de arte, no caso, o crítico Frederico Moraes, o público se torna cocriador, pois sem esse, nada seria possível.

Nesse tipo de acionamento artístico, cujo público é ao mesmo tempo autor, há necessidade da mediação do trabalho? Há necessidade do discurso analítico? Na verdade, uma das propostas era justamente retirar importância ou se desfazer da mediação, enquanto a participação direta e a vivência da situação são exaltadas.<sup>49</sup>

Refletindo sobre a mediação, que engloba os elementos em torno da proposta artística e que visa a propiciar o acesso, com a expansão do público e coparticipação na autoria, observo que não se trata mais de uma explicação ao

---

<sup>47</sup> FREITAS. Artur. *Festa no Vazio*. São Paulo: Intermeios. 2017.p. 11, 12, 18, 24.

<sup>48</sup> Por exemplo, a rodoviária em obras, por um dia, se tornou um espaço de livre exercício criativo, para que qualquer um que se sentisse à vontade pudesse, com os materiais comuns da construção, construir uma efêmera criação.

<sup>49</sup> *Ibid.*

público e nem mesmo da elaboração de proposta de aguçar a sensibilidade a partir de um aparato artístico pronto. Isso porque o público se encontra imerso, indiferenciado da obra. Mas, no caso dos “Encontros de Arte Moderna”, analisados por Freitas, o público em algum momento aderiu à ideia de estar em um local e uma data marcada. O que ocorreu graças ao compartilhamento de informações pelos meios de comunicação. Estes devem ter tornado de algum modo o evento um atrativo. Nesse caso, a mediação necessária foi a disseminação da informação. Também, a mediação continua a ocorrer após o encontro artístico, seja em análises posteriores, registros e menção de referências. O modo como se expande a proximidade do público com a criatividade artística, o que modifica a questão da mediação, na verdade é uma demanda do próprio público e não apenas uma contribuição democratizante por parte dos artistas.

O antropólogo argentino Néstor Garcia Canclini<sup>50</sup> lembra que a expansão e diversificação do público de arte é resultado de um desenvolvimento histórico, que envolve a expansão dos canais de comunicação não convencionais. Walter Benjamin<sup>51</sup> já afirmava que a reprodutibilidade técnica que promoveu a maior intimidade das massas com a produção cultural foi uma demanda dela mesma, assim como do mercado consumista. Assim, toda a produção cultural se dá como espelho dessa massa que procura a si mesma.

Dentre as demandas desse público está o culto ao estrelato. No caso do exemplo utilizado por Benjamin, no cinema, o público espera que o ator represente a si mesmo. Ou seja, não se trata mais da expectativa quanto a uma bela representação ou aparência, pois o público no fundo sabe que o astro é construído pelas técnicas do cinema. O público espera proximidade e identificação, o que as técnicas de cinema permitem ao mostrarem mesmo o mais puro íntimo do cotidiano do personagem, ou melhor, da celebridade que representa a si mesma.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> CANCLINI, Néstor Garcia. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Editora USP, 2008. p. 42.

<sup>51</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* [1935]. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

<sup>52</sup> *Idem*.

No entanto, apesar de toda a estrutura moderna da reprodutibilidade técnica, trata-se de um público que sofre uma exclusão pelo “monopólio do bom gosto”. Esse não é rompido pela ação de apenas alguns artistas, pois se encontra fixado na estrutura social.<sup>53</sup> Essa estrutura desigual é também onde o artista se coloca.

A tendência de dissolução da autoria do público que chega à arte contemporânea como uma sensibilidade característica de artistas dos anos 1960 e 1970, influenciou muito Retta. E por isso me voltei tanto a tais ideias. Um momento em que o ambiente e o comportamento se tornam elementos principais a serem mobilizados pelo artista. Uma utopia baseada na descentralização da atividade criadora e exaltação do sentido do coletivo. Atividades que, a fim de subverter padrões sociais e tradicionalismos estéticos, apropriam-se da própria lógica industrial de produção e consumo de massa. Nesse viés há perspectiva na não necessidade da mediação da produção de arte, posto que o principal aspecto seria a indeterminação da experiência.

Compreendo ainda o jornalismo como espaço capaz de assimilar expectativas mencionadas no parágrafo anterior, principalmente quanto à distribuição da ideia no coletivo. Ele é um espaço social com suas tensões de poder próprias. Ele legitima o trabalho artístico ao mesmo tempo que o divulga. Mas, embora eu tenha começado a refletir nesta dissertação me referindo ao material que analiso como “mediação”, após avaliar a condição sensível de artistas que participaram da mesma geração que Retta, caberia ainda chamá-lo assim? É que os textos não noticiam apenas, mas constroem algo mais. Mas algo que sugere essa experiência de compartilhamento coletivo.

Na segunda metade dos anos 1980, o espaço social do jornalismo busca se reafirmar, desejoso de restabelecer sentido de liberdade junto ao público. Mas o ideal de liberdade enfrenta ainda a autocensura, aprendido imposto por tanto tempo. Também, nesse ambiente pesa tanto a expectativa de agrupar quanto os conflitos de classe junto aos códigos estéticos que cultua. Por isso, principalmente o jornalismo cultural e de alcance de massa é um ambiente que o artista adere, por sua complexidade junto à sociedade. Espaço que adere sem

---

<sup>53</sup> CANCLINI, Néstor Garcia. *Op. Cit.* p. 42. 2008.

deixar de compreendê-lo como algo problemático, afinal significa adentrar a uma estrutura que serve ao poder mercadológico. O artista que se insere nesse contexto acaba por adquirir uma compreensão sobre certa estrutura de massa. Entre as apropriações que o artista realiza a partir desse meio, há as expectativas de um público que confere estrelato aos personagens que acompanha, querendo estar próximo, observar seus processos criativos, desde que com eles possa se identificar. Tudo isso são experiências do artista, no entanto, são aquelas que não couberam no circuito oficial ou que não ficaram restritas a ele.

O conteúdo artístico se encontra inerente à forma jornalística e age pela conectividade e interação com o público. E qual o papel do público? Apenas o de aguçar os sentidos e unir os fragmentos, algo que vai sendo trabalhado de forma processual, principalmente no caso de Retta, que se torna essa figura constante na mídia nos anos 1970, “reaparecendo” em 1987.

Em Curitiba, na década de 1970, Retta está além da notícia, pois ocupa o espaço de autoria no material jornalístico. Ele não é o único a fazê-lo, no período, para muitos artistas o espaço de trabalho, junto à mídia de massa se torna uma negociação com os funcionários do meio institucional.<sup>54</sup> Assim, quando penso na dissolução da autoria e em sua transferência ao entorno ou ao “público”, é possível elaborar a ideia de que são vários públicos, entre eles, os funcionários do meio jornalístico.

As jornalistas Rosirene Gemael e Adélia Maria Lopes, além de autoras das matérias sobre Retta, antes, são seu público. Elas acompanharam a carreira do artista; Lopes confirma ter presenciado uma das performances no Bar Camarim.<sup>55</sup> Além disso, elas realizaram trabalho de pesquisa e entrevista com o artista, algo que não é nada simples e exige trabalho de interpretação e tradução de suas ideias. Num plano idealizador, presente na disposição de unir arte à vida, a mediação deveria desaparecer e dar lugar à vivência. Tomando essa sensibilidade expressa no período e incluindo o papel de Gemael e Lopes, além do público, as autoras seriam o público participante? Ou então, a autoria do que

---

<sup>54</sup> MAIA, Ana Maria. *Op. Cit.* p. 145.

<sup>55</sup> LOPES, Adelia Maria. [Entrevista concedida a] Daniele Cristina Viana. Curitiba, 2020.

significa a estética de Retta e como ela chega até o público seria um mérito de autoria múltipla entre Retta e as jornalistas?

Se houver essa partilha autoral, por que então não incluir os amigos citados nas matérias? Ou então, os familiares?

Os textos de que trato são um desdobramento de atividade artística corpórea apresentada por Retta, o que se deu em espaço noturno da cidade. E, ao que parece, interagir no espaço de mídia, abraçar a conectividade com o todo é uma proposta de Retta tanto em relação à mídia comunicadora quanto à cidade. E ele faz questão de espalhar na narrativa a participação desses agentes nas “performances” – as quais eu chamo muito mais dessa forma que o artista, visto se tratar aqui de uma pesquisa acadêmica –, seja nas idealizações ou referências.

“Quem tem Q.I. vai”, uma das performances prometidas, tem como título frase que é poema do amigo e parceiro de diversos trabalhos, Paulo Leminski. Apropriação que Retta deixa clara na matéria de Gemael. “*Eu sou um truque. Pego um poema do Paulo Leminski ou do Solda<sup>56</sup> ou do Rogério<sup>57</sup> e digo que é o nome do meu show*”.<sup>58</sup> Retta conta que a história começou em um “buteco” e conforme Gemael explica, “*estavam o Retta, o Leminski, o Solda. Alguém disse, ah, quem tem que i(r) vai, alguém anotou, QI, todo mundo riu, não se sabe quem foi o autor e a frase virou o nome do show*”<sup>59</sup>. Retta complementa,

[...] na ordem de importância eu diria que o autor é o Leminski. Na mesma ordem digo que foi o Solda. E que fui eu. Mais tarde liguei pro Paulo pra confirmar e ele disse, o que importa se você já está usando, e aí desmoralizamos o conceito privado de poesia.<sup>60</sup>

Quanto à banda “Santíssima Trindade”, Retta conta sobre os integrantes, entre eles, seu filho Caco e o genro, namorado da filha Luana. Mas isso tem grande importância no significado da banda, pois

---

<sup>56</sup> Luiz Antonio Solda, mais conhecido como Solda, artista cartunista, tendo exercido atividade em diversos jornais e revistas.

<sup>57</sup> Rogério Dias, pintor, gravador, desenhista, designer gráfico, cartunista, ator, decorador, ilustrador, cenógrafo e publicitário. Assim como Retta, exerceu uma diversidade de funções e linguagens nos anos 1970.

<sup>58</sup> GEMAEL, Rosirene. *Op. Cit.* 1987.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*

Queriam um nome explícito e acabou nesse, porque tem o pai, que é Deus, o Retta; o filho, que é o filho de Retta, o Caco de 15 anos, [...] tem o Espírito Santo que é o gay da turma, o louco incontrolável, Adriano; e o Amém, tecladista que na realidade toca acordeon de ponta, [...] que é o namorado da Luana, a filha de Retta. Ah, e tem também o Jimmy John, locutor da rádio Ipanema emissora que domina o lance rock em Porto Alegre, e que exatamente por isso virou baterista [...].<sup>61</sup>

Na matéria escrita por Lopes, também são citados membros da família de Retta, o filho, o genro e a filha, quando a jornalista conta sobre a banda “Santíssima Trindade” e também a “Gorda”, na época a esposa do artista, mãe de Caco e Luana.<sup>62</sup>

Assim, verifico que Rettamozo divide com o público que suas ideias não pertencem só a ele, mas também ao grupo de amigos artistas. Na verdade, conforme ambas as matérias se desenrolam, o artista vai agrupando tanta gente e contando de forma tão íntima dos amigos e de familiares que o leitor pode até se imaginar parte daquele cotidiano de trocas que acompanha. Um contexto e uma carreira que o leitor poderia conhecer de longa data ou não. Um público que poderia ter visto as performances pessoalmente ou não.

Há espaço para a opinião do grupo de artistas e amigos que assistiram a “Billy de Liar”. Segundo a matéria, Denise Roman teria dito em entrevista para Lopes que “Retta é porreta, é dinâmico”; Iram Carbonieri disse que “Ele está vivo, Ele brilha”; Paulo Leminski, “Gênio intersemiótico”, Alice Ruiz, “Uma festa para o intelecto” e Adélia Maria Lopes, que “[...] fazer matéria com o Retta não é trabalho. É tietagem pura”.<sup>63</sup>

Lopes, a jornalista, ao ler a matéria depois de tantos anos admitiu que ela não é tão clara,

[...] acho, também percebendo na leitura de hoje da matéria, que só o leitor familiarizado com o universo do personagem entendeu tudo. Não escrevi com preocupação de ser explícita, pois também me parece que escrevi pensando ser lida apenas pelos amigos.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> Lopes, Adélia Maria. Op. Cit.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> LOPES, Adelia Maria. [Entrevista concedida a] Daniele Cristina Viana. Curitiba, 2020.

Assim, o público leitor teria de se abrir para ler notícia que é sim sobre um artista, que é o personagem principal da narrativa, como está no título das matérias “Retta *rides again*” e “Um Retta é bom, imagina dois, tchê”. No entanto, em cada uma das matérias, cada jornalista constrói a narrativa junto do artista, de modo que entrar na jogada do autor já é adentrar a estética e a proposta do artista. E assim o leitor deve encarar a tudo com desenvoltura, apreendendo ideias, processos e personagens, decodificando intenções. Perguntando-se até mesmo “eu estou sendo enganado aqui?” Uma disposição que acredito ser próxima do que Retta explica acerca de como o público poderia melhor apreender a sua apresentação musical, “E tu, numa muito boa, de muito bom humor, e no maior saque do mundo se desse conta que ali há música”.<sup>65</sup>

O jornalismo constrói esse espaço, junto ao artista, ele insere as questões no cotidiano. A carreira do artista se desdobra tanto no meio real, com as instalações, performances, pinturas e demais elementos físicos, quanto como narrativa midiática. Trata-se de um suporte que cria essa noção, que multiplica, distribui e acaba criando o personagem. Na sequência, reflito sobre a forma que une processo criativo do artista e sua participação no material jornalístico que disponho; assim também, avalio as possibilidades criativas e ativadoras de tal suporte.

### **1.2.3 Forma e (i)materialidade**

Comecei este capítulo apontando para a capacidade de Retta de relacionar-se ao meio midiático do jornalismo e, com o auxílio deste, promover interações entre suas múltiplas atividades, conectando conhecimentos, linguagens, objetos, conceitos e personagens. Enquanto artista, Retta não está sozinho, há toda uma estrutura e um contexto que o valida, e que ele mesmo ajuda a criar. É artista, mas não o único criador ou formador daquilo que o define enquanto tal. No caso dos documentos que analiso, contribui para a definição do artista, o público, que não é formado apenas pelos leitores do jornal, mas também pelas jornalistas e pelos colegas ao seu entorno, o que ele mesmo

---

<sup>65</sup> LOPES, Adelia Maria. Op. Cit.

reconhece. Tudo isso é parte de uma ordenação, que pode ser percebida no modo como as circunstâncias, ideias, sujeitos e ações se interligam.

A sociedade em rede, estrutura admitida a partir da proposição da filósofa Ane Cauquelin, possui nós, que são pontos que se interligam a outros. Tal sistema somente é entendido como estrutura global, sem elementos centrais. A rede interconectada promove associações múltiplas que afirmam e reafirmam constantemente a própria rede. Assim, a rede possui uma forma, que é criada nas interações que realiza. Nesse sentido, buscarei entender as atividades do artista que chegam até os textos que disponho, enquanto forma. Uma forma que não necessariamente possui fisicalidade como traços desenhados num papel, mas que se dá por relações, escolhas, direcionamentos e configurações de sentido. Procuo também observar que tais sintonias se dão por conta de um contexto e de uma materialidade, na qual percebo o jornal e a escrita, elementos físicos com suas possibilidades e impossibilidades, mas que no todo contribuem para a efetivação do material que disponho.

Que formas posso explorar a partir dos textos? Que conexões há com o fazer artístico de Retta? Quais as possibilidades e impossibilidades do material jornalístico? Como ele é explorado e que possibilidades foram admitidas?

Os textos de Gemael e de Lopes são relações que se forem somente observadas pela fresta do discurso acabam se perdendo. Compreendo desse modo os textos a partir de impressões que obtive de reflexões como as de Paul Zumthor, crítico literário, historiador e linguista. Zumthor<sup>66</sup> explorou a questão dos pronunciamentos de linguagem enquanto forma, algo que não é fixo e nem estável, mas que se dá num dinamismo do contexto vivenciado.

Zumthor reflete sobre o momento de infância quando, em uma rua, depara-se com um cantor em atividade, algo comum em sua cidade na época. Ele lembra da rua típica parisiense, das pessoas em torno do cantor e que participavam em coro, do clima e da luz da tarde. Vendiam-se os textos com a letra da canção do músico para ser acompanhada, e que ele comprou. Mas após um tempo, ele acabou percebendo que a letra da canção escrita não encerrava todo o contexto e nem mesmo parte significativa dele. Para o autor, o momento

---

<sup>66</sup> ZUMTHOR, Paul. *Op. Cit.* p. 29.

que recorda é uma *forma* por excelência. “[...] um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora [...]”, a qual não se encerra em um assunto, pois é o próprio acontecer dinâmico. Pensar essa forma de maneira reduzida ao discurso poderia até ser um bom elemento didático, no entanto, existe na medida performativa, que emana das presenças.<sup>67</sup>

Trato dos textos jornalísticos como o que são, como aparato de mídia. Mas também, trato-os como resquícios de uma vivência que envolve a dinâmica da cidade curitibana e principalmente, dos eventos noturnos propostos pelo artista.

Inicialmente, busco entender a forma no duplo aspecto da criação, que é processo internalizado do refletir, e o externo, que é o acionar das conexões possíveis no meio. Depois, a partir do ponto de vista do processo de criação, passo à interpretação do material em todas as suas potencialidades formadoras, trazendo juntamente a interpretação sobre experiências relativas ao contexto.

Formar faz parte do movimento do criar. Ao menos é assim que a artista e teórica da arte Fayga Ostrower<sup>68</sup> compreende o processo criativo, atividade essencialmente humana e não restrita apenas ao campo da Arte. Além disso, a forma não se restringe à imagem visual, mas corresponde a aspectos expressivos e a um desenvolvimento que configura crescimento associativo. Formar é propiciar certas coerências entre os fenômenos. As formas se dão como aspecto corriqueiro no dia a dia, mas também, são criadas por percepção consciente, isto é, não são associações gratuitas ou ao acaso. Formas se relacionam ao contexto e às vontades que encontram sintonia no público.

Os processos formativos se dão em dois níveis, no individual e no cultural. Afinal são relacionamentos estabelecidos enquanto processo mental, mas que se estendem ao redor, em contato com o meio. Entre um e outro se dão as associações, seja entre sujeitos, ideias, sentimentos e objetos. Tantas expectativas e sintonias configuram algo que, por sua vez, possui comportamento e ordenação próprios.<sup>69</sup> A ordenação é algo a ser comunicado e nesse comunicar é que se ganha especificidade. A forma, ou a ordenação,

---

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 5, 9.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 5, 9, 20,24.

possui ritmo próprio, configura-se dentro de um “[...]espaço e de um tempo. São sequências rítmicas, proporções, distanciamentos, aproximações, tensões, velocidades, indicações direcionais [...].<sup>70</sup>

Conforme encaro a figura do artista como principal agente de mobilização criativa, entendo que seu processo criativo, por si só, elabora uma forma, a qual, no caso em que estudo, é configurada a partir das possibilidades que encontra de inserção nos textos. Assim, o processo, como forma, aparece como extensão de da atividade performativa apresentada nos bares da cidade por Retta. O processo criativo do artista teria esse nível interno, esse processamento mental, que em algum momento associei à interatividade e à interconectividade. Trata-se de um fazer do sujeito que elabora ao encontrar ambiente propício, pois se encontra afetado pela ideia de participação criativa do público e democratização do ato de comunicar. E o artista é o ponto de referência que dá nexos de sentido às matérias jornalísticas.<sup>71</sup>

Ao artista coube estabelecer o relacionamento propício com os eventos ao redor, configurando uma forma que se dá como crescimento de um processo, elemento em maturação. Significado é adicionado a cada nova proposta que se conecta a outras e une também sujeitos. São as interligações que dão sentido ao que é percebido pelo receptor, pois é isso que faz a forma total. Ao perceber a ordenação é que se interpreta o sentido.

O processo imaginativo do artista não pode ser traduzido ou parafraseado pelo texto jornalístico. O jornalismo pode apenas se inquietar diante da arte. Da parte do artista, o que ocorre é o profundo conhecimento do material jornalístico e a partir disso, suas proposições ativadoras de estruturas, potencialidades e dinâmicas. Esse conhecimento se dá no próprio fazer de Retta, conforme a experiência adquirida por ele desde os anos 1970, quando atuou ativamente com esse recurso, observando-o enquanto modo de trabalho e engajamento permanente.<sup>72</sup> Já a palavra no texto é também materialidade estruturante, por ela correm jogos combinatórios, cujas finalidades nem sempre são informativas. E embora na escrita não haja a corporeidade dos eventos presenciados, a

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 16, 17, 20, 25.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 31, 33.

palavra é capaz de criar um efeito teatral sobre os sentidos, pois para além da informação, há os laços pessoais tecidos pelo leitor com o conteúdo escrito. Aí se encontra o sentido poético, quando vozes, apesar de abstratas, no texto, acabam acionando percepções e identificações múltiplas. Todo esse aparato é decodificado pelo receptor.<sup>73</sup>

Menciono um recorte temporal permeado de acontecimentos em torno da figura de Retta. E isso são formas. E formas não são apenas de ordem visual, embora sejam comportamentos conscientes e vinculações propostas. Tanto no nível criativo mental, quanto no contexto do entorno, estruturam-se formas, sendo o artista um dos regentes mais importantes desse movimento, isso por conta de seu arranjo criativo enquanto desenvoltura social. A forma é a representatividade do próprio artista socialmente.

Retta conhece a matéria média, com ela era engajado no período inicial de sua carreira em Curitiba. Também, experimentou profundamente a linguagem em todos os seus sentidos, encarando tal tarefa como trabalho, modo de vida e também método criativo. São conexões que expressam vivência. Relação que só se finaliza na recepção do leitor, o qual o percebe conforme o aparato que dispõe.

Os textos de Gemael e de Lopes religam o artista Retta ao contexto social curitibano. E ambos os textos, de uma forma ou de outra, sem terem isso como única proposta explícita, contam ao leitor sobre a importância de Retta na arte e na cultura curitibana. No texto de Gemael, o artista conta sobre apresentações que realizava em Porto Alegre e o que planejava para Curitiba. Já em Lopes, Retta conta mais sobre a apresentação já concluída. Ambas as matérias possuem a voz das jornalistas mas também em grande parte a voz do artista. São textos escritos a partir do reconhecimento de uma carreira e das novidades artísticas trazidas aos bares da cidade. São textos que dividem com o leitor parte do que é presenciar a apresentação de Retta, exaltando pontos que julgam importantes. Tratam de acontecimentos em bares, os quais por si já contêm diversas formas, materialidades e sentidos corpóreos, mas que chegam ao texto em fragmentos. Escritos feitos a partir do reconhecimento das potencialidades

---

<sup>73</sup> ZUMTHOR, Paul. *Op. Cit.* p. 10, 12, 14,16, 17, 18, 21, 23.

artísticas e de uma conversa, ou melhor, uma entrevista jornalística, com as características do meio comercial ao qual responde. Trata-se também da formulação de uma narrativa sobre o artista e o fazer artístico que dissemina, a criação de um texto que levanta a curiosidade do leitor e que percorre as sutilezas do seu discurso. Textos em que o artista explora as potencialidades dos encontros criativos, que dividem processo com o leitor.

Há conexões promovidas entre artista e Curitiba; entre artista e Porto Alegre; entre o artista e o meio de mídia massificada curitibano, com os colegas – quando juntos elaboram estratégia ou quando estes atuam como público –; entre artistas, jornalistas, discurso do artista e discurso da mídia cultural; entre as vivências das apresentações em uma das matérias e a transposição disso para o jornal; há também a escrita das jornalistas que mediam a atividade do artista e o trabalho de mídia cultural e a distribuição do material ao público que lê e realiza suas próprias conclusões. Enfim, tudo isso pode dar forma a uma figura artística que se expõe ao público.

Observo o que são entrelaçamentos sociais, amizades, estratégias de visibilidade, produção de nexos de sentido e espetacularização do cotidiano. Há uma carreira artística sendo narrada e também um acontecimento sendo moldado, cuja existência se dá nos bares da cidade e também no noticiário. E Retta conhece muito bem tanto a dinâmica social de Curitiba, quanto seu meio de mídia. É uma matéria social de ampla distribuição. Conhece também o potencial dos discursos com palavras, mas também que os sentidos destas se dão pelo entorno, pelas associações com o contexto.

Se a principal potencialidade do texto não é os sentidos corpóreos e se no texto, as vozes se tornam abstratas, o jornal possui a característica de inserção mais direta no dia a dia. Isso o aproxima das vivências cotidianas e caso o sujeito continue a ser notícia, como Retta, sua existência enquanto fato social e cultural é prolongado. Na verdade, o jornal pode ser visto como matéria criadora de contextos, pois detém poder de eleger eventos dignos de visibilidade. Contextualiza e cria uma forma de olhar e concluir relevância. Ainda, o jornal, principalmente a seção cultural, destina-se a ser lido por uma comunidade que interpreta a partir de seu cotidiano experienciado. Tal comunidade fita jornal e

realidade cultural que, por meio do jornal, permite várias ficções.<sup>74</sup> Dispositivo importante ao artista.

Em 1973, o artista Antonio Manuel publicava matéria jornalística com o título “Chupava sangue dando gargalhada”, ao lado, uma foto de Lygia Pape travestida de vampira. A iniciativa teve a intenção de promover uma “falácia”. O jornal tem essa capacidade de realizar esse ir e vir entre realidade e espetáculo, entre crítica do real e ficção. Ele é um material que prioriza existência social em sua complexidade,<sup>75</sup> mesmo que nesse quesito haja coisas completamente *nonsense*.

O jornal é um dispositivo acionado pela arte quando há intenção consciente de reconduzir suas atividades à vida, a qual pode ser observada como essa estrutura onde circulam ideias, sujeitos e objetos. Trata-se de uma vontade dos artistas em abrir seu campo de atuação às infinitas transformações do meio.<sup>76</sup> A permanência da arte depende das transformações, porém, no campo da comunicação de massa, há o risco da neutralização dos fazeres e dos discursos.

O jornal é uma materialidade que promove a distribuição da informação em grande escala. Mas outras alternativas também foram testadas, como a arte correio, com Paulo Bruscky e as inserções em circuitos ideológicos, de Cildo Meireles, por exemplo. Porém, em relação a outras alternativas ao pensamento sobre os circuitos de poder, o jornalismo propõe forte relação com a notícia cotidiana e a espetacularização dos eventos e personagens. Além disso, após abertura política, o espaço tenta se reafirmar como local a ser construído pela coletividade, propondo estrutura democratizante.

Se o circuito de notícia possui uma forma, esta é cada vez mais intrincada e disputada na segunda metade dos anos 1980. Ao mesmo tempo que a figura do artista ganha hipervisibilidade enquanto provocador de opinião e incentivador de debate. A espetacularização da figura do artista o leva a se pensar enquanto tal, afinal, ele deve se acostumar a ser um “artista” em meio público, seja lá o que isso signifique.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 36, 50, 82.

<sup>75</sup> MAIA, Ana Maria. *Op. Cit.* p. 146.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 163, 164, 166.

Não é à toa que no mesmo período de reabertura política, ganham maior fôlego trabalhos de intervenção urbana, como grafite e pichação, afinal a dinâmica do espaço público voltava à tona. Desse modo, observa-se movimentação interativa, criadora, expansiva e divulgadora fluindo. Na virada para a década de 1980, o grupo 3nó3 realizava intervenções no espaço urbano. No que chamaram de “Ensacamentos”, o grupo cobria cabeças de monumentos da cidade com sacos plásticos. Mas se tratavam de ações que rapidamente poderiam ser desfeitas, então, o grupo passou a pensar a mídia como modo de ampliar a atividade, não só quanto ao registro da situação, mas como apreensão de sintomas e espalhamento da notícia.<sup>78</sup>

Assim, o jornalismo continua a tarefa de ser uma maneira de alcançar terreno do comum, o qual já é bem mais dinâmico e permissivo ao final dos anos 1980. Tal meio de comunicação é visto ainda como capaz de documentar nova dinâmica nas ruas e bares noturnos, mas não só isso, ele é visto como modo de se prolongar a existência dos eventos. Não só a documentação do momento efêmero, mas a criação de sua existência presente, a qual se desenrola num cenário de mídia.<sup>79</sup>

No retorno de Retta a Curitiba, o jornalismo promove uma nova estrutura. Afinal, um elemento retorna a uma rede cultural com uma nova perspectiva gerada a partir da vivência na capital gaúcha. Gemael e Lopes, que já deviam conhecer o trabalho do artista, dispõem-se a reatar pontas. Mas tudo tem que ser feito rápido, pois é essa a dinâmica do jornalismo e da cobertura cultural. Não há tempo para pensar em estilo.<sup>80</sup> Então de onde vem a inspiração para dar forma ao texto? Acredito que do próprio artista, pois o que não lhe falta é repertório; são várias as propostas criativas disparadas ao leitor. O que não há é desenvoltura de um personagem distanciado do meio de mídia, o artista já está habituado ao ambiente e parece propor a partir dele. Retta é o sujeito que promove a notícia e sabe de sua importância, pois no texto há elementos que certamente não estão em sua apresentação no bar, assim como no bar há elementos que não estão no texto. O espectador só tem a ganhar com a leitura,

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 163, 164, 166.

<sup>80</sup> LOPES, Adelia Maria. [Entrevista concedida a] Daniele Cristina Viana. Curitiba, 2020.

pois diante dele há um processo criativo que encontra aval no meio jornalístico, que se distribui como um vírus no circuito ideológico. O artista tem sua imagem reproduzida em fotografias de jornal. E nesse espaço, ele pode ser o que quiser, ou então, ser vários. Por que então não criar uma persona, o Billy? Ou o Retta? Será que ele se sente enganando o leitor ao utilizar o meio de mídia para disseminar ideia? Por isso então é que por vezes se identifica como artista “charlatão”?

A materialidade jornalística contém esse apelo ao cotidiano, e por meio da visibilidade há extensão da importância dos sujeitos e eventos. E quando há possibilidade de aliar realidade e ficção, o artista contribui à estetização do cotidiano. No caso de Retta, há atuação também no cotidiano direto, fora da folha do jornal, dando forma real a uma ficção.

Zumthor sugere o texto como modo de analisar as vivências de um contexto.<sup>81</sup> O texto jornalístico poderia ser esse meio onde o sujeito artístico se expõe à sociedade, para tanto, ele se apropria do espaço, num jogo entre texto e espaço real. Deparo-me, então, com duas situações: há a materialidade jornalística, que é circulação e pronunciamentos de linguagens e há a narrativa que alimenta, esta, fenômeno imaterial, além do escrito. Mas há também uma terceira questão, que é a narrativa promovida pelo artista e que tem relação com o seu fazer como um todo, seja em ideia, seja em ação e ocupação do espaço. Seria esse terceiro fator espécie de desdobramento performativo?

Essa questão ficará para o próximo capítulo, quando analisarei também predisposições contextuais do jornalismo, a importância do discurso para o campo da Arte e sua inserção no meio da mídia e os encontros de repertório propostos entre as jornalistas e o artista.

---

<sup>81</sup> ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosacnaify, 2018.

## 2 A NARRATIVA DO ARTISTA COMO CRIAÇÃO PERFORMATIVA NO DISPOSITIVO MIDIÁTICO: ENTRE FICÇÃO E REALIDADE

### 2.1 Narrativa em segunda realidade

No capítulo 1 cheguei à compreensão de que o artista Retta realiza uma apropriação do meio de comunicação ao acionar mecanismos de conexão de significados e de interações múltiplas, algo que adere à sua poética. Vejo então que a atividade dele não está propriamente no discurso inserido nos jornais, mas no modo com que atinge essa forma de escrita. Algo que por sua vez contribui para a elaboração de uma compreensão pública acerca dele mesmo. Para além do material escrito, portanto, há uma narrativa imaterial que é compreendida pela sintonia com o contexto experienciado. Assim, a arte vem como um instrumental teórico e sensível que em contexto específico permite um tipo de olhar sobre o material de mídia, assim como ao público e ao status de obra de arte. Com isso, questioneei algumas modificações que têm se desdobrado no campo da Arte, mas que apenas aos poucos chegam à consciência para se tornarem linguagem. A fim de promover no ambiente público algo sobre sua figura, de que artimanhas o artista se dispõe? Para refletir tal questão farei um caminho de reflexão que passa pela ideia de narrativa imaterial – como referencial de leitura de mundo e imaginário coletivo – chegando à questão da ficção e sua potência de estruturação do real. Na sequência, vou elencar alguns trabalhos e questões relacionadas ao artista que me ajudarão a formular conjectura sobre seu modo de adentrar o espaço midiático, significando seu trabalho e a si mesmo.

Ao contrário das jornalistas, Retta não tem o compromisso com a verdade, a não ser aquela relacionada à sua própria arte. Além disso, as questões comentadas nos textos têm mais a ver com performativos, ou seja, um tipo de invenção do real. Penso que em Retta há um tom experimental que busca aliar ficção e realidade, esperando disso um certo efeito que, mesmo que incalculável diante da pluralidade do público, lhe dá visibilidade, certo mistério e também, uma apuração quanto ao seu processo artístico. Mas o que faz Retta dessa possibilidade ficcional? O que o auxilia a fixar narrativa de si, repleta de trejeitos e questões ficcionais? Se há narrativa que possui “efeito de realidade” como a

do noticiário que conta aos espectadores sobre o cotidiano, haveria uma outra que ficasse “meio a meio”, isto é, entre a ficção e a realidade?

Os anos 1980 apontavam para um tipo de sensibilidade que parecemos nos aprofundar cada vez mais, que é a desorientação. E esse é um ponto que tanto gera preocupação quanto uma liberdade de experimentar. A própria questão da “rede”, vista em Cauquelin, confirma esse sentido de trama repleta de possibilidades, em que os conteúdos não se satisfazem por si, necessitando da interação ampla até seu desgaste. A desorientação se torna estratégia de convivência, nela há espaço às ambiguidades e contradições, tantas vezes juntas num mesmo contexto ou frase.

Por isso, submetidos a tal sistema de circulação de significados, a sensação não é de uma leitura sequencial ou hierarquizada, mas de fragmento, visão de topo e de superficialidade. Cauquelin usa o termo “segunda realidade” para se referir a esse amplo domínio de ideias que, sempre em movimento, alimenta-se do fluxo de produção de sentido, assim como é instrumento de leitura de mundo.<sup>82</sup> Não há falsidade na narrativa imaterial, mas as possibilidades de inserir significados ao que não é palpável ou fixo, ganhando grande espaço para a imaginação. Assim, se eu fosse elaborar uma narrativa sobre a contemporaneidade que vivencio, escolheria fazê-lo sob os princípios do fragmento, da circularidade, da simultaneidade e da distribuição múltipla, assim como me parece a rede. Trataria de ser caótica. Mas como Retta o faria? Cabe ao artista elaborar narrativa? Se sim, como essa seria? O que tornaria tal narrativa uma experiência real ou fictícia?

Na experiência “moderna-contemporânea” de desorientação, por meio da “segunda realidade” ou pela “segunda natureza”, como em Benjamin, há espaço para uma liberdade experimental na narrativa, que foi forjada pela técnica industrial. E essa liberdade tanto pode se afastar da experiência direta quanto pode ajudar a reconstruí-la. O que é diferente de tempos anteriores, quando

[...] técnica se fundia inteiramente com o ritual. Essa sociedade é a antítese da nossa, cuja técnica é a mais emancipada que jamais existiu. Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a sociedade primitiva, como provam

---

<sup>82</sup> CAUQUELIN, Anne. *Op. Cit.* p. 63.

as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a render, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado. Isso se explica, em primeira instância, ao cinema. O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das enervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema e seu verdadeiro sentido.<sup>83</sup>

Como “segunda natureza”, o ritual comunitário não representa mais um ente externo ao viver prático, isso porque tal atividade foi substituída por outra em que o ilusório está implícito no fazer social, como procedimento válido a ser estudado e vivido. Certamente, não nos damos conta dos detalhes das ilusões que nós mesmos nos proporcionamos. Ilusionismo esse que não é apenas possibilidade de manipulação do coletivo, posto que é procedimento conhecido e pactuado. Quero dizer que, na busca constante de desenvolvimento da técnica, o ser humano pode ter visualizado alguma possibilidade de transcender a realidade prévia dentro do próprio cotidiano. Perante isso, começa a se romper a validade de um discurso que represente alguma realidade externa a ele. A produção de conhecimento não indica, mas é experiência em si. Parece ser interessante aos sujeitos refletir sobre onde podem nos levar as narrativas feitas sob os mais diferenciados aparatos. Realidade sendo formulada. Para chegar à vida, que caminhos faz a ficção? Onde finda a arte e começa a vida?

A desorientação é o não reconhecimento de um caminho a ser percorrido. Na arte, na segunda metade do século XX, a ideia geral é de uma crise quanto aos valores prévios, visto que sem uma aura especial implícita ao objeto de atenção, seu entendimento viria do âmbito externo, e este é repleto de possibilidades. O susto foi perceber que, dessa forma, praticamente qualquer coisa poderia ser arte, pois o olho humano, por mais entendido que fosse, não seria capaz de distinguir entre um produto industrial e uma obra de Andy Warhol, por exemplo. O filósofo e crítico Arthur Danto<sup>84</sup> observa que a produção artística não possui esquemas prévios de percepção, ao menos aqueles pautados na

---

<sup>83</sup> BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*

<sup>84</sup> DANTO, Arthur. O fim da arte. In: DANTO, Arthur. *O descredenciamento Filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 117-152.

teoria e na tradição de uma narrativa da História da Arte. O filósofo sintetiza tal ideia mencionando acerca do “fim da arte”, que ao contrário do que parece, não seria o fim do fazer artístico, mas da narrativa norteadora. Então, a arte dos anos 1980 seria já a arte para além desse limite, uma libertação para além da narrativa que apontava um futuro.

Para responder às suas reflexões, Danto sinaliza que essa profunda liberdade da produção artística necessitaria se aliar aos discursos da filosofia, que, por sua vez, quase que tomaria tal prática para si. Deixando de lado a questão de concordar ou não com tal conclusão, após o “fim da arte”, a pergunta aqui seria mais sobre o modo de formular narrativa que envolvesse o fazer artístico, que lhe fizesse sentido. Como ela deveria se dar? Que formato teria? Quais seriam as respostas dos produtores de arte?

A cientista social Corinne Squire traz uma definição muito ampla de narrativa como “[...] uma cadeia de signos com sentidos sociais, culturais e/ ou históricos particulares, e não gerais”.<sup>85</sup> Assim, narrativas se formariam por conjuntos de signos que se movimentam conforme tempo, causalidade e que são reconhecíveis social e culturalmente. Embora essa mobilidade e pertinência, não se trata de algo redutível a teorias, mas que se vale de dados sociais e históricos particulares. Tal processo de encadeamento de signos pode ainda ocorrer por meio de sistemas, linguagens e meios muito diversos, isto é, não necessariamente pela via da contagem progressiva e categórica. A narrativa, portanto, pode ser um dispositivo criado pelo coletivo e para ele em seu próprio funcionamento, questão essa que pode se relacionar à apreensão de Bakhtin quanto à linguagem. Como instrumental da narrativa, a linguagem carrega os elementos da sociedade que a construiu, elaborando-se processualmente e na consciência individual e coletiva.<sup>86</sup> Poderia então a narrativa em Retta ser uma somatória de eventos? Poderia o artista dar pistas que o inserissem enquanto tal num ambiente contemporâneo?

Verdade é que a ideia de “crise da narrativa”, assim como, por extensão, de crise da arte, foi tema constantemente refletido a partir dos anos 1960 em

---

<sup>85</sup> SQUIRE, Corinne. O que é narrativa? *Civitas* (Porto Alegre), v. 14, n. 2, mai – ago, 2014, p. 272.

<sup>86</sup> BAKHTIN, Mikhail. O “discurso de outrem”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec. 1981, p. 13, 146.

diante. Conforme pesquisa de Tamara Chagas, a fim de reelaborar o tema da narrativa da arte, o crítico Frederico Morais se apoiou em perspectiva antiarte. Para Morais, em paralelo à História da Arte oficial, há uma antinarrativa, a qual traz em si a imprevisibilidade que a narrativa oficial foi incapaz de cristalizar.<sup>87</sup> Posto isso, pergunto: que formas uma antinarrativa poderia tomar? Ao abandonar um padrão prévio, consigo pensar em múltiplas possibilidades, por exemplo, poderia a narrativa ser tomada como elaboração performática? Poderia assumir algum sentido de ficção?

Se narrar significa contar algo com base em um conjunto de signos com reconhecimento social, a narrativa ficcional vai além e trabalha com a tentativa não de representar o mundo, mas de elaborar outras possibilidades além dos dados oferecidos a priori pela pesquisa ou experiência direta. Em vez de constatar, há criação. No entanto, basta refletir um pouco para saber que não há narrativa isenta de tom ficcional, assim como não há ficção que não tenha nada a ver com o que se passa no mundo. Conforme pergunta o teórico e ensaísta Juan Saer<sup>88</sup>, seria possível superar qualquer dúvida sobre a autenticidade de fontes, sobre critérios interpretativos ou turbulência do sentido da comunicação? Ou seja, sempre há o véu da incerteza. Além disso, é possível pensar que qualquer narrativa, ao contar com ações como estruturação, seleção e compreensão, leva em si recursos ficcionais, afinal são estes que contribuem para a definição do teor do que é contado.<sup>89</sup>

O aspecto ficcional traz à narrativa a capacidade de chegar ao contexto social e cultural, pois se trata da humanização do discurso, sua relação com o sentimento do presente vivido. A ficção também elabora a narrativa e a percepção que se tem da realidade, visto que, trabalhando com a imaginação, possui a potência de organizar o sensível. Isso significa construir visibilidade ou promover a inteligibilidade de algum aspecto da vida, o qual antes era mantido

---

<sup>87</sup> CHAGAS, Tamara Silva. O conceito de antiarte segundo Frederico Morais. *Revista Contemporaneos*, São Paulo, n. 16, mai-out. 2017

<sup>88</sup> SAER, Juan. *Op. Cit.* p. 1.

<sup>89</sup> KAMINSKI, Rosane. Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes. In: FREITAS, A.; KAMINSKI, R. (org.). *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013 a p.65-93.

em silêncio por algum motivo, ou então algo recalcado que só pôde existir por meio de sugestão ou metáfora.<sup>90</sup>

A ficção elabora aspectos de vida, basta ver a influência de livros como *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Johann Wolfgang Goethe, entre outros. Ou ainda, observar a importância dos mitos antigos para as reflexões da Psicologia, mitos que já foram inclusive parte das narrativas utilizadas para dar conta de explicar a realidade. São histórias que podem ser contadas diversas vezes, de vários modos e, contudo, nunca perdem a importância sobre o contexto da vivência humana. A separação entre uma “narrativa que trata da realidade” e uma “narrativa ficcional”, na verdade, é uma construção recente, uma cisão que vem da ideia da não utilidade da ficção para compreender as ocorrências do real, juntamente à criação de convenções metódicas ao longo do tempo que trataram de criar um “efeito de real”.<sup>91</sup> Esse efeito é o que se costuma esperar de um discurso acadêmico ou de um relato midiático. Mas e quando a arte se envolve nisso o que acontece? É um pouco do que me pergunto quanto à atuação de Retta nos jornais.

Mas a potência dessa relação não tem a ver simplesmente com o conteúdo verídico ou com o estilo da narrativa. Contam muito mais os elementos externos ao texto, num encontro de expectativas. Nesse sentido, narrativas ficcionais podem figurar algo, elaborar percepção.<sup>92</sup> Isto é, dão força, forma e corporeidade a algo.

Não é à toa que a etimologia da palavra “ficção” venha de  *fingire*, do latim, que no sentido figurado remete a “imaginar” e no literal a “moldar”, “dar forma a”, “talhar” ou “modelar”. E diante disso, o pesquisador Nelson Guerrero<sup>93</sup> compara a ficção com a ideia de uma escultura que é inserida num ambiente, a qual é parte do meio que a produz, no entanto, possui em si uma natureza diversa que acaba transformando tudo ao seu redor. Que formas poderiam ser tomadas por um personagem da narrativa imaterial?

A possibilidade de que a narrativa ganhe aderência do coletivo se encontra no modo como é inserida no ambiente social. Trata-se de uma questão

---

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> GUERREIRO, Nelson. *Op. Cit.* p. 135.

de contexto. Nisso, não só dois textos de jornal, mas também as performances no Bar Camarim, as idas e vindas de Retta entre Curitiba e Porto Alegre, sua vivência em ambos os lugares, sua interação com os agentes sociais, sua poética própria e por aí vai. Tantos são os aspectos que trariam um certo “efeito” sobre o público e sobre o artista, tantos deles aparecendo como pistas no texto escrito ou não. No terceiro capítulo eu trarei um contexto acerca da produção artística dos anos 1980, especialmente de Curitiba, o qual ajudará a perceber o enraizamento das escolhas estéticas de Retta. No entanto, gostaria que as questões que trago a seguir também fossem consideradas enquanto contexto, como abordagem de um imaginário e um experimento que se desdobra no ambiente de mídia.

Nesse primeiro tópico, parto de uma certa especulação a partir de elementos da carreira artística de Retta. A intenção é refletir sobre o modo como ele subverte estados de “realidade” e “ficção” e insere a si mesmo nesse jogo. E como tais aspectos, no meio impresso, produzem um ambiente experimental.

Como especialista nas múltiplas associações de sentido da linguagem, Retta se utiliza do suporte para promover relações entre o “possível” e o “impossível”. Compreendo nisso um estado de espírito que a todo tempo joga com a manipulação do real, ou então, um modo de operação voltado à segunda realidade que molda e compromete o dado inicial. Em imagem produzida na década de 1970, para campanha publicitária, a qual já usei como exemplo no capítulo 1, a “figura 2”, aparece um rosto inclinado e um garfo (ilusoriamente) a perfurar seu pescoço. Nada de mais aos olhos contemporâneos, acostumados com o ilusionismo. Contudo, que realidade é essa que se funda no espaço do impresso e onde real e ilusório se encontram? Sobre a imagem, Kaminski comenta

Esta capacidade de chamar a atenção sobre sua própria condição de falsidade ilusória, ou seja, de signo, faz com que o pensamento vá e volte incessantemente ao sentido *obtusos*, ampliado, suscitado pelo próprio disparate desta cena.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> KAMINKI, Rosane. *Imagens de revistas curitibanas: análise das contradições da cultura publicitária no contexto dos anos setenta*. Dissertação (Mestrado em Tecnologia), UTFPR. Curitiba, 2003, p. 148.

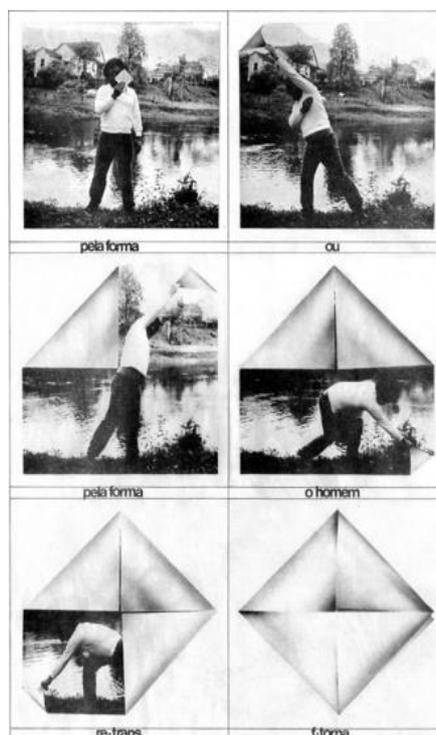
Há na criação da imagem um gesto que traz o elemento do ilusório e o insere num ambiente e numa mensagem prática. O recurso põe em evidência elementos críticos, metafóricos e irônicos. No entanto, obviamente, o público não é levado a achar que a foto é um acontecimento real. O momento é uma performance do real. Como se realidade e ilusão estivessem ali, como materiais disponíveis ao uso, para serem levados ao público, em que algo se encerra. Em que, por uma fresta, elabora-se um nexos de sentido. Mas como observa Kaminski, o sentido vai e vem entre uma coisa e outra e, no final, sobra o disparate da cena. Pura graça e ironia. A questão é que a imagem sacia um desejo de ilusão do público, o qual parte de tudo que não é explicitado nos meios de comunicação, de tudo que não se torna padrão óbvio, prático ou socialmente aceito como comunicação. Por isso, mesmo que óbvio, fica ainda o vai e vem entre realidade e ficção, e o público mal acredita no que é capaz de formular.

Como é uma imagem publicitária, necessário lembrar que, de modo geral, esse tipo de publicidade se encontra anexada aos jornais e revistas cujo princípio é transmitir a informação. Realidade e ficção se chocam constantemente, a publicidade que surge é também campo conhecido por instigar o desejo.

Mas como continuar a acreditar na “informação” artística que ali se coloca? Como lidar com ela? Creio que a pergunta se direciona tanto ao público quanto às jornalistas no momento da escrita. É que o desejo é justamente o de poder desencadear alguma realidade. Algo próximo da utopia moderna, algo além da vida ou da arte.

Num outro caso, em uma imagem que compõe o livro de experimentações imagéticas e textuais de Retta, chamada de “fotoperformance”, há uma sequência de quadros que lembram a fotonovela ou as histórias em quadrinhos. Nesses quadros, o artista faz uma “impossível” dobradura do ambiente em que se encontra, terminando por fechar a si mesmo nessa dobra.

Figura 7 – Fotoperformance



Fonte: Rettamorfose/Emoções geométricas/ L. Rettamozo/Série Cartões Postais

O trabalho deixa claro o caráter gráfico e ficcional do procedimento. Como se o artista afirmasse “isso não é real! então eu posso sim me dobrar e sumir dentro do papel”. E na frase “pela forma/ou/pela forma/o homem/re-trans/f-torna”, interpreto que o artista compreende que o suporte dá outra existência ao objeto e inclusive, a ele mesmo.

Além da brincadeira entre real e ilusório, por meio do exemplo da fotoperformance, proponho a reflexão sobre a disponibilidade do artista em inserir a si mesmo no impresso. Essa que não é uma característica que só ai aparece. Como já foi observado no capítulo anterior, o suplemento *Anexo* foi um ambiente onde Retta se colocava constantemente como figura pública, seja em escritos, experimentos estéticos, ilustrações ou fotoperformances como essa. E, nesse sentido, o suporte é ambiente tensionado por um corpo, presença e voz abstratas.

Retta lida com desejos e com a força sutil das misturas entre realidade e ilusão. Assim, promove ficção do ambiente e de si mesmo. Algo que só se fixa na copresença do público.

No caso da minha pesquisa, entra como situação também o fato de esse princípio estético de Retta incorporar seu “campo total de referência”. Quer dizer, esse sentido do incerto, do “ser/estar/pertencer etc., mas ao mesmo tempo não ser/não estar/não pertencer etc.” incorpora tanto processo criativo quanto se torna fragmento da pessoa de Retta, ou do Retta-artista.

Essa questão está para além de uma materialidade à medida que não apenas figura experimentos visuais, mas elementos ilusórios que, a partir do impresso, passam a aderir à performance do artista, seja em âmbito material ou imaterial. A hipótese é de que, entre a “primeira” e a “segunda realidade”, Retta estabelece uma espécie de “ética do viver” e esta é moldada entre realidade e ficção. Desse modo, Retta incorpora o próprio “gênio intersemiótico”, elogio que inclusive Leminski o faz em conteúdo exposto na matéria de Lopes.<sup>95</sup>

A poética visual funda uma linguagem e um modo de percebê-la. Também, uma realidade em segunda instância, que dá sentido à conduta de Retta na mídia. Há uma entrevista de Retta para Rosirene Gemael, de 1992, portanto, posterior aos textos com os quais lido. Nessa matéria, sobre uma exposição de pinturas, Retta comenta

As pessoas dizem: “ah, reconheço o trabalho do Rogério Dias, ele já tem uma marca registrada”. Com o meu, não vai acontecer isso, nunca, porque sou medíocre. Sempre vão perguntar: mas de quem é aquele quadro engraçado (risos)? E aí vão responder que é do Retta, e vão ter que contar a história que eu crio, porque eu crio todo um envolvimento com o espectador [...]”<sup>96</sup>

Desse modo, vejo na poética de Retta que, além da materialidade, há uma história processual, algo que constantemente é retomado e reavaliado conforme o contexto. Uma história que não trabalha com a noção exclusiva de verdade, mas que, a partir da própria vivência de Retta, elabora uma ficção, tornando o “Retta-artista” em “Retta: gênio intersemiótico”. Trata-se de um instrumental compartilhado, sem nenhum tipo de manipulação, a não ser a manutenção dos desejos e a exploração do que ainda é incerto.

---

<sup>95</sup> GEMAEL, Rosirene. A modernidade da arte medíocre. *Correio de Notícias*, 12 mai. 1992.

<sup>96</sup> GEMAEL, Rosirene. *Op. Cit.*

E como as matérias “Retta rides again” e “Um Retta é bom, imagina dois, tchê!” são anteriores à citação anterior, sugiro que ao final de 1987, em Curitiba, Retta se dá mais conta da potencialidade da narrativa sobre si (que é também sobre a arte). Torna-se cada vez mais um personagem. Questão essa que entra em profunda sintonia com os projetos “Quem tem Q.I. vai”, “Santíssima Trindade” e “Billy de Liar”, do modo como aparecem nos textos.

Entendo que a forma de Retta de “contar história” sobre sua produção e suas ideias é algo bem recepcionado pelo impresso. Este último, um espaço propício ao tom espetacular. O Retta-artista é esse ser que se molda no impresso. Esse corpo e essa voz irônica que aparece. Uma segunda realidade ou uma narrativa a delinear a consciência do público e a dele próprio.

Assim, quando Gemael conta que seu entrevistado teria dito que “[...] jura que não tinha controle sobre as coisas que lhe aconteciam [na década de 1970] e agora começa a ter”, entendo acerca da disposição ficcional de Retta que se fortifica. Assim como se tem de esperar um tempo para se ver ajustada as múltiplas produções dos artistas a alguma narrativa sobre a arte, também Retta teve de esperar para se reconhecer e se autoconceber.

Complementa essa ideia uma das explicações dele sobre o significado de sua ação no Bar Camarim “quero colocar essa pessoa (apontando para si mesmo) no palco, com a experiência que tem, e não um ator”.<sup>97</sup> Ora, ao entender a elaboração da segunda realidade como forma de redirecionar a visão sobre a realidade material, não seria já o jornal um palco em si? Além disso, como comenta Retta, ele não queria se colocar como ator no palco, mas em sua própria experiência. Como seria essa inserção pessoal de Retta no palco? Algo que se entende dos ambientes de bares à mídia jornalística.

Assim, os textos de Gemael e de Lopes não apenas trabalham a notícia, mas servem de suporte ao próprio Retta. Espaço virtual, onde as coisas podem ser arte e ao mesmo tempo tensionar a si mesmas enquanto tal. Acionamento que obviamente Retta não desbrava sozinho, mas com certa disposição do jornalismo, cuja característica será mais bem abordada no próximo tópico.

---

<sup>97</sup> GEMAEL, Rosirene. *Op. Cit*

Nesse início de capítulo me dispus a perceber uma “segunda realidade” como matéria criativa. Também, o próprio artista como assunto de si mesmo, o qual se dá conta de que as disposições que convertem conteúdos em “reais” ou “imaginários”, “objetivos” ou “subjetivos”, “entretenimento” ou “arte”, são construídas pelo discurso. Tudo isso a englobar uma comunidade interna, um espaço cultural a aderir ou não às ficções propostas por Retta.

No próximo tópico, eu aprofundo percepção acerca da propensão à ficção no jornalismo e em Retta, especialmente nas fontes pesquisadas. Desse modo, pretendo demonstrar que existe uma somatória ficcional a dar existência à narrativa do artista.

## **2.2. Ficção e realidade**

No tópico anterior, observei o recurso da ficção como capaz de inserir potenciais transformações no real por atuar diretamente nas formas de imaginação e percepção dos indivíduos. Também, que não há relato totalmente isento de algum tipo de ficção e que sua eficácia social e cultural depende na correlação entre discurso e elementos externos à linguagem. Com isso, sugeri que Retta investigaria em seu trabalho os encontros possíveis entre real e imaginário, tendo seu próprio corpo e personalidade como materiais simbólicos a serem explorados. Agora buscarei refletir brevemente sobre o modo ficcional, tanto em relação ao trabalho das jornalistas quanto do artista, com perguntas como: de que modo age a ficção na sociedade? A partir da ficção, como se opera processo de subjetivação? Como pode a ficção corporificar uma persona? Uma situação? Um imaginário?

A construção narrativa participa do cotidiano dos indivíduos e, ao mesmo tempo, do coletivo. Nisso, há uma constante interação e embate de percepções, em que as ideias mais conflituosas acabam sobrevivendo, ora mais reprimidas, ora mais exaltadas, ora como tendência, ora como decadência etc. Na rede, entendo como sendo nós mesmos cada ponto indiferenciado que forma o todo, pontos lutando em identidade, influência e sobrevivência. Nossa produção de conteúdo também, a princípio, indiferenciável, deve passar por nominação para

ao menos dissimular tal aspecto, ou seja, tornar-se comunicável e identificável. Quer dizer então que, dar nomes aos pontinhos e colocá-los em partilha acaba marcando a diferença entre eles.<sup>98</sup> Espécie de relação de alteridade aí envolvida, pois ao mesmo tempo que se nomeia se é nomeado. Desse modo, “nominar” me parece um trabalho de ficção que ajuda a dar mais sentido à realidade, pois se trata da percepção e problematização de algo, chegando à elaboração e depois ao encontro com o ambiente social, onde há a verdadeira corporificação.

A ficção aqui não toma papel essencial por seu conteúdo, mas pela alta gama de imaginação que suscita no coletivo, sendo exatamente esse movimento plural que lhe dá corpo. Afinal, uma questão ganha interesse conforme a quantidade de perguntas que é capaz de desencadear ao longo do tempo e pela diversidade de sentidos que pode suscitar.

Contudo, nossa sociedade costuma diferenciar conclusões não ficcionais de ficcionais. No primeiro caso, espera-se um cenário objetivo, neutro e com as informações essenciais ao entendimento; no segundo, subjetividade, emoção e imaginação. Apesar disso, parece um tanto difícil separar uma coisa da outra. Assim, como um lado afeta o outro? Sendo que o real já nos traz tantas contradições, que caberia ao discurso fazer com elas? Que caminhos transformam o emaranhado de percepções múltiplas e as contradições ideológicas em um verdadeiro caminho a ser percorrido? Ou então, numa vontade suscitada?

Cada jornalista, ao escrever o texto, deve estar atento à ocorrência e às intenções em das ideias transmitidas. Mas como se dá tal afetamento? Ele pode trazer mais ou menos características ao texto? Gemael, Lopes e Retta interagem para a criação de discurso num momento que parece ser de transformação gradual do próprio suporte jornalístico e, principalmente, dos cadernos culturais. Localizo o período como de transição, questionamento ou até mesmo de últimos respiros de liberdade discursiva e criativa do jornalismo cultural. É que, segundo a pesquisadora Angeli Rose<sup>99</sup>, nos anos 1970, no período da ditadura militar, em meio aos aparatos de censura, o jornalismo cultural promove a inovação (e tática) da aproximação afetiva com o público. Porém, já na atualidade, a autora

---

<sup>98</sup> CAUQUELIN, Anne. *Op. Cit.*, p.62.

<sup>99</sup> ROSE, Angeli. *Jornalismo cultural*. Ponta Grossa: Atena Editora, 2017, p. 9.

observa algo que, para mim, soa como um desencontro com o aspecto humano, que é a condição de tal setor estar sobrecarregado pela mercantilização da cultura, fazendo com que periódicos e suplementos sejam convertidos em transmissores de mensagens que servem a núcleos muito restritos de patrocinadores. O jornalista e crítico, Daniel Piza<sup>100</sup>, também aponta para tal transformação: no início da década de 1990, ele mesmo percebe que as exigências quanto ao seu trabalho se modificaram. Dentre as mudanças, a busca por um caderno cultural que se assemelhasse aos da seção policial, da política ou econômica. Além disso, as condições tendem a formular escritos que se excluem de lidar com ambiguidades, por exemplo, são tomados como base de discurso polos como entretenimento x erudição, nacional x internacional x regional, reportagem x crítica. Desse modo, vejo que, ao vincular-se estritamente ao mercado, o jornalismo cultural passa a se colorir com um tom que é publicitário e também “funcional”, ou então, isento de crítica ou deixas para a imaginação. Porém, conforme entendo dos escritos que analiso, na Curitiba, de finais da década de 1980, ainda há espaço do ponto de vista crítico e aberto ao ficcional. Para isso, talvez exista também o facilitador que é a atividade do artista.

Kaminski<sup>101</sup> faz menção ao filósofo Jacques Rancière de que, enquanto processo amplo de subjetivação, a ficção é detentora de potência política. Então, tendo o jornalismo cultural se tornado mais “sério” em algum momento, teria deixado de se levar por algum “devaneio artístico”? Teria se apartado da compreensão do aspecto ficcional do mundo? Ou melhor, teria elaborado estratégia para não parecer ficcional? Teria se sujeitado à transmissão objetiva da mensagem deixando a ficção a cargo de outros setores? Qual a implicação política disso? Ficções são táticas perigosas?

Vinculando reflexão à experiência de trabalho com a propaganda de Retta, os textos que analiso podem até parecer estratégias publicitárias se houvesse propriamente um produto a ser vendido. Mas não há, trata-se de algo muito mais efêmero e até casual. Da maneira como Gemael, Lopes e Retta formulam, há uma espécie de visão sobre o cotidiano, que no caso seria de

---

<sup>100</sup> PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Editora Contexto. 2003, p. 7-8.

<sup>101</sup> KAMINSKI, Rosane. *Op. Cit.*, 2013a, p.9

vivência coletiva, criativa, turbulenta em ideias e possibilidades estéticas. No entanto, como Piza comenta, a partir da década de 1990, o discurso começa a ir em outro sentido, que talvez seja o de um ambiente em que a ficção tem um lugar bem demarcado e separado de um discurso mais funcional. Fora do jornal, a ficção estaria nos espaços culturais e, dentro, talvez ela tenha algum papel mais efetivo na publicidade.

Tendo o final dos anos 1980 como de transformação, Gemael e Lopes, juntamente a Retta, fazem malabarismos para expressar toda a complexidade do ambiente vivido, envolvendo informação, crítica e publicidade. Por fim, tudo é costurado num aparato ficcional, mas que teve como suporte a figura do artista e as performances, que são acontecimentos fora do “normal”. Tendo em mente que a ficção pode promover algo sobre a realidade e que o trabalho das jornalistas reflete seriamente sobre a ficção, elaboro as seguintes proposições:

- 1) O objeto dos textos é o artista e o fato artístico;
- 2) O jornalismo é um tipo de ficção (assim como outros modos de interpretação do mundo);
- 3) As jornalistas se utilizam da ficção do discurso para expandir a potência do fato artístico, seja com recursos literários ou de exposição publicitária;
- 4) O artista tem grande experiência e identificação com a área da publicidade;
- 4) O suporte do jornal permite a circunstância de distribuição do material a público amplo.

Assim, cria-se um feito que expande percepções sobre a realidade moldável. Há a seguinte configuração:

$$\frac{\text{ficção} + \text{ficção}}{\text{público}} = \text{realidade}$$

E quanto à realidade, refiro-me ao fenômeno em segunda instância, à aderência à rede ampla de sentidos e à consciência de linguagem que atinge a comunidade e lhe serve de leitura de mundo. Lembrando-se que, para a construção dessa realidade, soma-se ainda o contexto e, tendo Retta como parte dessa comunidade, as ficções que suscita são aderidas quase que

instantaneamente. Ficções que dão lugar a questionamentos e imaginário, depois, aderem à subjetividade.

Fica a dúvida acerca da diferença entre se inventar algo, o que seria ficção por si só, e se elaborar um discurso a partir do real. Uma questão que pode trazer algum esclarecimento é reflexão sobre a diferença entre cinema de ficção e o cinema documental. Enquanto aquele é ficcional por definição e constrói narrativa a partir de uma série de clichês estilísticos e narrativos que vão definindo a obra, estes, casos de não ficção, como os documentários, por exemplo, possuem o assunto já a sua frente. E ficando desobrigado de lidar com certos estereótipos, o documentário alcança uma liberdade maior de realizar experimentos de linguagem. Por esse ponto de vista, o documentário acabaria construindo algo ainda mais ficcional.<sup>102</sup>

A ficção aparece como modo de nominar e assim, identificar coisas e sujeitos. Ela constrói narrativas a partir de experimentos de linguagem, seja sobre ideia fictícia ou a partir de um evento apreendido da própria realidade. Passo agora a refletir sobre algo que o significado literal da palavra ficção sugere, que é o sentido de “dar forma a algo”. Como a ficção pode elaborar um corpo?

Na atualidade, o fenômeno das redes sociais nos toma bastante espaço. Cada usuário possui um perfil e neste ele coloca uma narrativa de si. Interessante que, quando algum sujeito, por algum motivo chega a ser agraciado pelo público, por exemplo, um artista de televisão quando em algum papel marcante, ele acaba aderindo a alguma campanha publicitária. É que os produtos a serem vendidos não necessitam apenas de uma história que lhes gere apreço, mas também de alguém influente que demonstre se identificar com ele. Desse modo, na atualidade, ficções publicitárias elegem pessoas que corporifiquem ideias.

Eu me remeto a questões da atualidade porque estas me são presentes e inegáveis. Além disso, entendo o final dos anos 1980 como de transição, tendo até como principais marcos citados o fim da ditadura militar e o incremento do jornalismo cultural pela via da mercantilização do discurso. Mas há muitos

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 23.

marcos de transição ainda, um outro a ser citado é a queda do modelo político socialista. Muitas tendências atuais poderiam estar sendo gestadas no período, por exemplo, nos anos 1980, amplia-se na mídia gráfica e televisiva a ideia do “*popstar*”, com seu visual e gestuais diferenciados aparecendo em imagens, seu modo de vida sendo comentado em entrevistas.

Elaborar uma ficção é transformar em linguagem ou então, figurar algo. Essa seria a condição de corporeidade, encontrando-se tal esquema na mediação entre o que é dito e o que é compreendido.<sup>103</sup> Dentre as ambiguidades que o mundo traz, ainda mais em um período de transição de modelo político e expectativas de futuro, no espaço de mídia se promovem “corpos” que possam dar conta dos sentidos, mesmo que ambíguos por ora. Corporificam-se personas e também cotidianos, dando razão às vontades.

Assim, por mais que Retta coloque tudo como questão de criação coletiva, as coisas ganham forma mesmo pela inserção dele como “ator principal”. Por mais que não haja um produto a ser vendido, há a questão de exposição pública e de sua aparência publicitária. As antigas e novas fórmulas persistem. Mesmo em um ambiente fragmentado, o indivíduo é quem lhe dá nexos. O artista leva a ideia de corporificação ao pé da letra e adentra espaço de mídia. Qual a contribuição das jornalistas? Qual o modo de ficção em Retta?

Após essa breve sugestão de elementos para se pensar quanto à ficção e à fórmula com que promove realidade, vou abordar em particular as estratégias dos agentes Gemael, Lopes e Retta.

### **2.2.1 Ficção, realidade e narrativa do jornalismo**

Claro que a intenção do jornalismo, mesmo o cultural, não é produzir uma invenção. Inclusive, por seu papel informativo e ético na elaboração do conteúdo informativo, a todo tema trabalhado se estabelece espécie de aura mais próxima da realidade. Buscarei o sentido da produção de discurso do jornalista cultural na comparação com o do biógrafo. Tanto o jornalista quanto o biógrafo têm um

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 66.

compromisso com a transmissão do elemento factual. Também, no caso dos textos de Gemael e de Lopes, há sintonia com o trabalho do biógrafo, pois ambos se voltam a uma personalidade.

Segundo Saer<sup>104</sup>, enquanto o biografado transmite o assunto com veemência, o biógrafo descreve o mesmo fato com tom objetivo e sério. Ora, essa seriedade não poderia ser critério de autenticidade, pois faltaria a verossimilhança com o discurso “veemente”. A simples descrição de que alguém tem uma “personalidade enérgica”, não seria o mesmo que imprimir tal energia ao discurso. O que seria mais real ou ficcional? Biografar acerca de acontecimentos corriqueiros, secundários ou descritivos não parece suscitar grande problema, diferentemente ocorre quando se chega ao momento interpretativo. Neste, a problemática do objeto corre o risco de contaminar a metodologia. Olhando pelo todo da questão, mesmo que se excluíssem todos os rastros de fictício, a verdade mesmo assim não seria garantida.<sup>105</sup> Imagino isso não só quanto ao caso das biografias, mas de entrevistas do jornalista que cobre a arte e a cultura regional, cuja atividade tem de ser rápida e efetiva quanto à informação e à expectativa do público amplo. Além disso, entrevistas que, conforme Lopes e Gemael contam, foram feitas diretamente ou então (Lopes não se recorda bem) próximas às exposições de Retta no local de apresentação.

O jornalismo não escreve ficções, mas conforme McLuhan<sup>106</sup>, o caráter fictício é inerente a todos os meios. A tarefa do jornalismo é a ficção do cotidiano. Um cotidiano artificial que, por sua relação com os acontecimentos da realidade objetiva, ganha impressão de veracidade, embora seja artifício. O público mal se dá conta dos detalhes, que são as escolhas e as construções por parte do autor, por isso a aparência de realidade.<sup>107</sup> O quanto o público sabe? Em circulação, o jornalismo, assim como outras mídias informativas, não promove apenas o objeto ou conteúdo, mas o espaço para que ele ganhe sentido. Noticiar é construir um padrão social. Ficciona-se também o espaço de circulação da ideia.

Para dar vida a uma história é necessário escolher um padrão de abordagem, como “início, meio e fim”, assim como estereótipos de situações e

---

<sup>104</sup> SAER, Juan. *Op. Cit.*, p.1.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> MCLUHAN, Marshall. *Op. Cit.*, p. 239.

<sup>107</sup> KAMINSKI, Rosane. *Op. Cit.*, 2013a. p. 23.

personagens. O público mal se dá conta dos detalhes daquela invenção e se permite explorar a narrativa. Não notamos o que foi excluído ou o que poderia ter sido feito diferente. A história se compromete a partir do público.

Penso que, no caso do jornalismo que analiso, há sim essa liberdade construtiva do discurso, talvez mais ficcional que o discurso do próprio artista, que até parece ser sincero ao aliar sua própria vida às suas proposições artísticas. Contudo, diferente de um filme, o jornalismo parece contar muito mais com o que é externo ao texto, com a realidade que incrementa. Por isso, deixa mais pontas inacabadas.

Há nos textos de Gemael e de Lopes citações diretas e indiretas de Retta. E conforme Bakhtin<sup>108</sup>, observar o papel da citação no texto é compreender que o tratamento do discurso do outro também é um fator social. Ao entendê-lo, posso perguntar, por exemplo, sobre a disponibilidade apresentada à integração do discurso do outro ao texto, sobre a interação ou ainda sobre o diálogo estabelecido.

Há a expressividade daquele que é citado, principalmente quanto à entrevista. O modo de falar, a expressão facial, o estado de espírito, as palavras escolhidas, o tempo de fala, a entonação dada ao discurso. Na transposição desse acontecimento de fala para o texto, dá-se a elaboração de regras para assimilar tais características. O falante vai sendo integrado ao discurso. Assim também, há um terceiro a influenciar a narrativa, que é o público. A narrativa também adere ao ambiente, fazendo-se de graus de liberdade, caso o público seja mais inibidor ou estimulante.<sup>109</sup>

Conforme o texto vai desenvolvendo narrativa a partir do discurso de um outro, pode ocorrer que esse desmobilize a expectativa de objetividade do autor. Há nesse momento um encontro que abre espaço à ficção. Pois, já que é imaginário, esse pode ser encontrado no outro. Da exploração dessa estranheza e reconhecimento de si mesmo a partir do outro citado no discurso, o que é dado como objetivo adquire o subjetivo. O resultado é algo além do factual.

---

<sup>108</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Op. Cit.*, p. 18.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 160

O texto pode mesmo produzir uma realidade. Um jornalismo mais rudimentar acreditava que a notícia vinha de ambiente externo e que o seu papel era registrar ou informar. Porém, depois a imprensa percebeu que as notícias podiam ser captadas e até fabricadas.<sup>110</sup>

Dar liberdade discursiva ao entrevistado e deixar a informação chegar à espécie de subjetividade é também optar por uma escolha ideológica. Afinal, tal elaboração é incompatível com uma visão autoritária da fala. No entanto, o jornalismo já tendeu muito mais à ficção que hoje em dia, exemplo disso é a grande influência das crônicas nesse segmento. Com a modernização econômica, no Brasil, a partir dos anos 1950, há um endurecimento do padrão jornalístico, numa tentativa de deixá-lo mais industrial, impessoal e imparcial, menos literário, político ou panfletário. Exemplo é a inserção do “lide” e da “pirâmide invertida”,<sup>111</sup> formas de padronizar o sentido do texto. Toda “carga subliminar” ou os desvios para o imaginário tendiam a sumir. Também, indefinições entre verdade e ficção, real e ilusório, arte e vida teriam de se desenrolar e se tornar caixinhas estanques.

O jornalismo cultural no Brasil apresenta resistência a esse padrão. A atuação de Retta, nos anos 1970, como diretor e contribuinte do suplemento cultural *Anexo* e da Revista *Polo Cultural* vão nesse sentido. Nesses suportes, Retta buscava estabelecer uma forma diferenciada de linguagem baseada na inteligibilidade, cujo modo de ativação se dava sob aspecto além do conteúdo, dando-lhe um formato mais fluido, buscando pelo onírico relacionado ao tratamento do fato. Em vez de negar a potência da criação da notícia pelo suporte literário, essa força sutil era para Retta tão importante no jornalismo quanto na arte ou na publicidade.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> MCLUHAN, Marshall. *Op. Cit.*, p. 237.

<sup>111</sup> O primeiro é referente ao primeiro parágrafo do texto, que de forma sintética deveria incluir todas as perguntas para que o leitor compreendesse o mais exatamente possível a abordagem do jornalista e sobre o fato que informa. No lide, o jornalista insere as respostas às principais perguntas, como “Quem?” “Onde?”, “Por quê?” e “Quando?”. Já a pirâmide invertida diz respeito à forma que toma o texto, quer dizer que se deve iniciar com as informações tidas como principais e necessárias ao entendimento do fato, depois o assunto vai se reduzindo ao que é “menos significativo” para o desenrolar do tema.

<sup>112</sup> MORAES, Everton. *Op. Cit.* 2016a, p. 109, 173, 204.

Há um modelo de jornalismo cultural que influenciou muito esse núcleo de resistência cultural. Trata-se do “Caderno B”, do *Jornal do Brasil*, que circulou entre 1960 e 2010. Reynaldo Jardim, jornalista e poeta responsável pela seção de cultura do *Jornal do Brasil* acabou sendo requisitado em diversos outros cantos do país para que lá também fizesse remodelamento. No *Diário do Paraná*, Retta trabalhou ao lado de Jardim na criação do “Anexo”.<sup>113</sup> Mesmo o jornalismo de Gemael e de Lopes tiveram a influência do que promoveu Jardim.

Adélia Maria Lopes e Rosirene Gemael se formaram juntas na turma de Jornalismo, de 1974, da UFPR. Junto a elas, outras grandes referências, como Dinah Ribeiro e Marilú Silveira, nomes que passaram a comandar o jornalismo cultural do estado. Lopes esteve por 23 anos à frente do “Almanaque”, caderno de cultura de *O Estado do Paraná*. Gemael, por nove no “Programe-se”, do *Correio de Notícias*. Suportes em que foram inseridos os textos que analiso. Ambas as jornalistas não possuem vínculo apenas com o jornalismo cultural, porém, foi neste que acabaram encontrando grande gosto e reconhecimento.<sup>114</sup>

A resistência contra um jornalismo impessoal atinge não apenas o jornalismo independente como também o de grande circulação comercial, conforme observo no jornalismo do suplemento “Anexo”, do *Diário do Paraná*, em que esteve Retta, e nos textos “Retta rides again” e “Um Retta é bom, imagina dois tchê!”, dos cadernos de cultura do *Correio de Notícias* e de *O Estado do Paraná*.

Tanto o “Caderno B”, quanto o “Anexo”, tanto o *Polo Cultural* quanto os textos de Gemael e de Lopes, e muitos outros exemplos de jornalismo cultural brasileiro, seguiram um modelo que os analistas chamaram ou de “Jornalismo Literário”, ou “Imprensa Alternativa” ou ainda “*New Journalism*”. Dentre suas características, mantêm-se a audácia criativa e o estilo do jornalista, também, o aspecto humano e o olhar direcionado às sutilezas e aos meandros da realidade. Há no jornalismo literário a confiança nos argumentos apresentados justamente porque há um mergulho na realidade da qual o jornalista pretende transpor. Os

---

<sup>113</sup> JÁCOME, Phillippy; VIEIRA, Itala Madul. O lado B do jornalismo: como os cadernos culturais entraram na história. *Contracampo*, Niterói, v. 37, n.3/2018, dez. 2018 – mar. 2019.

<sup>114</sup> TEIXEIRA, Selma Suely (org.). *Jornalismo cultural: um resgate*. Adélia Maria Lopes, Dinah Ribas, Marilú Silveira e Rosirene Gemael. Curitiba: Gramofone, 2007.

diálogos são reproduzidos e o passo-a-passo da situação analisada ganha foco.<sup>115</sup> Por isso, o recurso literário não indica uma mentira, mas sim, uma versão do fato explorado enquanto tal.

Entendendo a ficção como capacidade de imaginar e moldar a realidade em jogo no discurso, compreendo também que ficção se torna um instrumental importante, pois significa ir além da simplificação do fato, além da síntese e do discurso já esperado. No discurso da entrevista, por exemplo, talvez, se não fosse a intenção ficcional, só restasse a pequena nota informativa sobre os eventos no Bar Camarim, algo como “artista Luiz Rettamozo realiza performances envolvendo brincadeiras em ambiente fora do circuito”.

Como até agora entendi, o instrumental de ficção é uma relação com a linguagem, mas que em algumas escolhas jornalísticas pode se aproximar de um estilo fora de um padrão aceito como “realidade objetiva”. Além disso, observei anteriormente que a verdade do fato escapa aos sentidos. Os conteúdos sobre o trabalho do biógrafo e sobre a citação do outro vieram no sentido de demonstrar que o autor do texto é contaminado pelo objeto que explora. Nesse sentido, vejo que a própria contaminação contribui para expandir o sentido do texto sobre aquilo a que se refere. Se entender ou aderir à tal contaminação é um método, a que ele visa?

O texto cria outra realidade, ao mesmo tempo que cria outra camada de significados para o fato de que trata. Esse efeito é o da desmobilização da objetividade, quando o autor do texto encontra no outro algo que diz respeito sobre si mesmo. Âmbito do subjetivo.

A escolha ficcional tem espaço no chamado Jornalismo Cultural, o qual influi muito nos trabalhos de Gemael e de Lopes – elas mesmas comentam. No livro da jornalista e pesquisadora Suely Teixeira<sup>116</sup>, aparece que ambas afirmam

---

<sup>115</sup> FONTANA, Mônica. Os limites entre fato e ficção: jornalismo literário em perspectiva. PPL-UFPE- *Anais do Evento PG Letras 30 anos*. v. 1, p. 328.

<sup>116</sup> Em entrevista para Teixeira, publicação de 2007, Gemael comenta: “Até hoje gosto de tirar histórias dos fatos; não de contabilizar fatos. Meu texto é muito solto, voltado para a crônica. E, graças a Deus, esse caminho sempre se abriu para mim”. Sobre o jornalismo mais do século XXI, Lopes critica “Eu acho que o jornalismo está inconsequente. Não se sabe mais contar histórias – nem da queda das Torres Gêmeas nem da tsunami -, quanto mais as de bastidores, as que precisam ser investigadas”. In: TEIXEIRA, Selma Suely (org.). *Jornalismo cultural: um resgate*. Adélia Maria Lopes, Dinah Ribas, Marilú Silveira e Rosirene Gemael. Curitiba: Gramofone, 2007, p. 335, 35.

que em seus trabalhos buscaram não reconstruir ou transmitir o fato exato ao leitor, mas retirar dele uma história.

A estética de Retta encontra o estilo do jornalismo de Gemael e o de Lopes. E que estilo é esse que é subjetivado e ao mesmo tempo contaminado pela fonte? Ou então, qual o estilo que se deixa contaminar para retirar disso experiência reveladora?

Quanto à ideologia do texto, observo que, ao deixar grande parte das afirmações à cargo do artista, dá-se um sentido de liberdade. Uma resistência à mecanização dos processos discursivos e uma celebração da liberdade. Celebração que é a do discurso artístico, da inventividade, da não censura e da vida noturna.

No jornalismo de Gemael e de Lopes há uma pertinência da ficção, da arte, do entretenimento e do espetáculo. A arte do artista se deixa misturar à noção destes dois últimos, um modo de se aproximar do público, ou então, uma forma de reivindicar mais o terreno do incerto ao invés das fronteiras que engessam o assunto.

Tudo isso é dito pelo artista, mas são as jornalistas que dão espaço “[...] fazendo o que Retta chama de bobagem que ele anota só para ele que é performance [...]”<sup>117</sup>. Poderia ter a jornalista definido um resumo mais explícito do que Retta explica, mas ela escolheu prosseguir com a ideia de apenas sugerir. Em vez de uma investigação crítica sobre Retta, sua exposição elogiosa e a adesão à sua proposta. Além disso, ao invés de títulos que automaticamente explicassem uma síntese de abordagem noticiosa, ao invés de, por exemplo, “artista Luiz Rettamozo realiza performances envolvendo brincadeiras em ambiente fora do circuito”, os títulos trazem a questão da vida do personagem e sua relação com o público: “Retta *rides again*” e “Um Retta é bom, imagina dois tchê”.

Nem o texto de Gemael e nem o de Lopes possuem “lide”, que é o primeiro parágrafo com as principais informações. O texto “Retta *rides again*”, de Gemael, até principia, no entanto, se comparado ao restante da matéria, vemos que foi só o que ela conseguiu extrair da figura difusa de Retta. Ela explica que Retta

---

<sup>117</sup> GEMAEL, Rosirene. *Op. Cit.*, 1987.

“[...] semeou provocações por toda a cidade” de Curitiba e que agora retorna e, a partir disso, ela elabora sobre “quem é Retta?”, mas sem definições precipitadas. Em seguida explica que o texto parte de uma entrevista, resultado de “[...] vibrações velhas-novas”.<sup>118</sup> Já Lopes, em “Um Retta é bom, imagina dois tchê!”, nem se preocupa em explicar de imediato quem é Retta. Na verdade, ela inicia pela ficção que é Billy de Liar, e na mesma ficção, Retta aparece simplesmente como “[...] artista plástico e publicitário [...]”, simplicidade discursiva que entra na ficção, pois esse status é comparado ao de Billy (que nem existe). Logo vejo que Retta é mais complexo, pois o Billy é extensão dele mesmo, sem falar em divagações, quando Retta conta sobre seus outros projetos, como a banda “Santíssima Trindade”.

Há as pinturas abstratas, há palitinhos que são fixados em árvores, há livro infantil publicado por Retta, há lembrança de trabalhos anteriores. Contudo o texto de Lopes dá o palco a Retta, principalmente a partir de Billy. Em vez de analisar os objetos, a ficção jornalística parece ser construída a partir da ficção encontrada tanto em Retta quanto em Billy. Poderia ser esse um modo de humanizar o discurso e, intencionalmente, ou não, envolver o público no processo criativo do artista. O texto acaba englobando ideias sobre *alter ego*, memória do passado ditatorial, lembranças de Retta sobre sua primeira fase em Curitiba, família de Retta, reflexões sobre comportamento e o sentido da vida. Há falas do artista e de sua esposa no meio do texto, ao que parece, são requisitados enquanto personagens de uma história. Contudo, pouca explicação sobre o artista ou a apresentação no bar. Decerto o leitor teria que elaborar mentalmente as respostas para as suas perguntas, ou então, buscar mais informações sobre Retta. Ou, no caso de já o conhecer como artista, poeta, quadrinista, escritor, jornalista ou publicitário, devia puxar da memória e ligar alguns pontos à história contada por Lopes.

“Retta *rides* again”, de Gemael, possui título que explora o visual do nome “Retta”, numa frase em inglês. Parece mais moderno? E “Retta” parece até mais uma marca, não um nome próprio. Há várias definições sobre quem é Retta, tudo se sobrepõe e nada fica explícito. Como se ninguém soubesse explicar direito,

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, 1987.

mesmo que o texto demonstre que Retta desenvolve sua carreira há tantos anos. Não há uma construção fechada sobre ele. Nada como uma explicação sobre sua poética, algo que fosse de duas linhas a um parágrafo. Há divagações sobre o fazer, não sobre o ser artista ou não, nem o que ele deveria fazer ou que faz enquanto tal. À parte isso, o fazer quase que é no tempo presente do texto. O texto vai passando de uma ideia a outra, texto extenso e comprimido, as imagens ocupam mais espaço que ele. Falas do artista misturadas à explicação da jornalista. Falta pausas e ar ao leitor do texto. Creio que assim como Gemael explica, ela foi mesmo “psicografando” a fala do artista, pois, do seu pensamento rápido ao raciocínio fragmentário, tudo está ali. Um tempo dos excessos, com pouco direcionamento ou conclusão. O texto dialoga com a sensibilidade moderna.

Vejo que as jornalistas aderem a uma expectativa de colocar o artista como criador central e principal agente no que pratica, mas também, esse é inserido em meio a um contexto de agentes culturais em sintonia. Afinal, se não fossem as pessoas citadas, talvez Retta parecesse separado demais da sociedade para ser considerado tema, celebridade ou artista. Seria um louco a dizer coisas inconclusivas. Mas a rede de agentes o apoia.

Os textos elaboram um diálogo, tanto entre o artista e cada jornalista em particular, quanto entre disposições entre arte, entretenimento e notícia. Há também grande interatividade e conexão de ideias, de modo que as jornalistas mobilizam a retomada de um passado e a reflexão sobre futuro e presente de Retta em Curitiba. E esse presente ou esse futuro parecem repletos de expectativas e buscas pela compreensão do passado.

Embora a autoria seja das jornalistas, em grande medida as falas que melhor exemplificam as questões colocadas anteriormente são citações do que Retta teria dito ou feito. Na sequência há uma exploração sobre ficções, mas dessa vez, o assunto se faz sob a posição do artista. No bloco seguinte virão vários exemplos que, da perspectiva do artista, desdobram as questões expressas anteriormente.

### **2.2.2 A ficção de Retta**

No tópico anterior eu tratei da ficção como estratégia textual do jornalismo. Nesse outro caso, que agora me proponho, a questão está no objeto das jornalistas, que é Retta, as ações e discursos que promove.

Com base no que observo acerca da utilização da linguagem escrita por Retta desde os tempos do suplemento cultural “Anexo”, entendo que ele também tem uma predileção pela linguagem que não esconde ser ficcional e que acaba ecoando muitas e muitas questões sobre a sociedade. Então, há entre as jornalistas e Retta esse encontro de conhecimentos e fazeres sobre o jornalismo, além da influência de Reynaldo Jardim. Mas há também muita diferença entre esses agentes, afinal, não cabe ao artista transpor clareza ao discurso ou mesmo informar. Nos textos analisados, o empenho de Retta parece ser mais o de refletir sobre seu trabalho e sobre si mesmo, sem o compromisso direto com a notícia. Nisso, a ideia do artista que se direciona ao ambiente de mídia e realiza uma exploração de si mesmo.

A autoafirmação é um lugar hoje muito comum, seja na internet, seja na busca por uma vaga de trabalho. Cabe ao sujeito definir-se e ainda produzir valor sobre si mesmo. No entanto, as referências e demandas são tantas e numa temporalidade tão acelerada que parece que em todo momento existe a tensão sobre a aparência afirmada aos demais. Após experimentar possibilidades, o indivíduo volta e meia sente a necessidade de retornar e conferir novamente mais do mesmo, perguntando-se por si a partir do que tem feito, esperado e imaginado. E quando o sujeito é um artista, nesse reconhecimento e elaboração, pode surgir também a pergunta sobre o que diferencia seu trabalho ou ele próprio dos demais atuantes da área.

Tal exercício de autorreflexão pode englobar ao mesmo tempo o sujeito e sua obra. Nesse caso, forma-se a narrativa em que características pessoais, como ideias, linguagem, ideologias e ações, na partilha com o público, tornam-se essenciais à recepção do trabalho do artista. Obra e artista acabam coexistindo enquanto sentido poético. Pode-se chamar tal exercício de

autoficção, conforme proposta do pesquisador Nelson Guerreiro.<sup>119</sup> Mas como a narrativa é colada ao trabalho do artista ou a ele mesmo?

A mediação jornalística se mostra um dos caminhos possíveis, realizando trabalho de organização, seleção e ordenação de conteúdo. Por conduzir algo aliado ao cotidiano e por produzir artificialmente tal cotidiano, a mídia impressa é um mecanismo essencial à administração e à reprodução das mudanças sociais, algo tão importante à narrativa social quanto à individual. No caso dos textos e situação que analiso, Retta é uma novidade, pois ele acaba de retornar a Curitiba e o jornalismo pode ajudar a administrar as mudanças. E entre a primeira fase de Retta na cidade e o final dos anos 1980, quando retorna, há toda uma nova estrutura, seja na política, nas discussões sobre estética ou na vida social. E todas essas variantes aparecem no discurso. Como Retta constrói a si mesmo diante das mudanças? Como elas são elaboradas? Como o fato de tais exposições se darem em meio jornalístico produzem o argumento? Como o artista constrói sua autoficção?

Todas as pessoas possuem uma narrativa de si mesmas, porém, o quanto ela é próxima da realidade? Utilizar a ficção na narrativa não é algo assim tão exclusivo, há sempre uma recriação. Tal empenho é tanto uma fixação no meio social quanto uma autodescoberta. Ao mesmo tempo que conduz narrativa, o artista se pergunta sobre o que mostrar aos demais, sobre os caminhos a serem tomados e sobre o que continua ou não a ser válido à narrativa.<sup>120</sup> As respostas não vêm de imediato, mas constituem um processo sempre em elaboração ou adaptação, processo que só começa a fazer sentido no próprio fazer, ou seja: na comunicação com o outro. Não há fórmula a ser simplesmente transferida, aquele que narra a si vai aprendendo a mediar conforme o que lhe apresenta o entorno, por isso, a narrativa do indivíduo identifica o que pode ser pertinente ao ouvinte ou espectador.

A partir de emaranhado de ficção e realidade, possibilitado pelo discurso, o artista pode se perguntar: “que alternativas melhor se adaptam a mim e ao meio com o qual convivo?” “Ao fazer determinadas coisas, como me sinto?” “Que encaminhamentos as modificações que tenho percebido me sugerem?” “Por que

---

<sup>119</sup> GUERREIRO, Nelson. *Op. Cit.*, 2011.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 126.

eu deveria ser assim e não de outro modo?” “A liberdade que estou a exercer é a minha?”

A sensibilidade em relação às mudanças seguida pela promoção de comunicação e interações sociais acaba compondo uma estrutura a ser refletida. E a maneira como o sujeito se coloca dentro disso é o modo como elabora a ficção de si.

E nesse sentido, na interação com o mundo a partir da reflexão sobre o eu, o artista espera descobrir o que antes não sabia ou o que não conseguia expressar sozinho. Por isso, é a interação que dá forma ao “eu” ficcional. Essa atividade pode ser entendida como estratégia de liberdade, pois, a reflexão de si e sua expressão no espaço público exige a coragem para transformar não só a si mesmo, mas também o entorno, torná-lo propício à recepção dessa persona que se desdobra. É estratégia de vida e obra em entrelaçamento.

A autoficção é então um modo de estabelecer copresença, seja junto de alguém presente em pessoa ou ideia. Certo é que o artista espera perceber nos fragmentos do outro o que lhe falta e estabelecer a partir disso uma interação. Disso se fitam recalques sociais, tanto no eu quanto no outro. Como estabilizá-los? A observação do artista promove perguntas, como: “isso faz sentido para você também?” Decerto que dessa sabedoria possa aparecer algum encaminhamento. Assim, o que era antes imaginário, obscuro, lúdico, irônico ou do campo do onírico, poderia ter a chance de encontrar algum equilíbrio no real.

No suporte de mídia se coloca a expectativa desse mundo dos possíveis encontros, o tom imaginário se mistura ao real e cria um outro ser. Um outro de si mesmo a habitar a segunda realidade.

Considero que a ficcionalização da narrativa no meio público não é elemento do acaso ou criatividade dada por motivo de “sucesso” ou valoração pessoal, embora não haja necessariamente a exclusão disso. É possível entender que o teor autonarrativo, além da formação de um certo “eu” em evidência, promova com mais clareza o processo artístico junto ao meio público. Essa seria também a defesa de uma vivência criativa aliada à sua exposição no cotidiano. Assim, o artista faz escorrer suas apreensões e vivências partilhadas com seu trabalho como um todo, a obra assume então um efeito no julgamento sensível do público.

Assim também, a atitude do artista tende a formular um “*modus operandi*”, método caracterizado pelo próprio acompanhamento do público. Uma inspiração e uma identificação. E ao dividir com o público o cotidiano de suas elaborações, todo o fazer do artista ganha caráter processual, de modo que apenas uma obra carrega consigo a percepção de procedimento mais extenso, tanto sobre o passado quanto sobre o futuro.<sup>121</sup>

A ficção é independente de sinceridade ou falta dela. Mesmo um artista muito sincero pode inventar pseudônimos e álgos egos, afinal, esses podem muito bem ser criados a partir de fatos experienciados e alimentar a própria veracidade da narrativa. E o público compreende bem o artista, pois também gostaria de formular tais coisas para lidar com a realidade. Há assim a defesa do artista por uma “vida estetizada” e, de uma forma ética, isso exige a transformação do entorno, ou seja, a narrativa autoficcional deve promover sua própria coerência. Claro que isso não se dá da noite para o dia, mas na insistência cotidiana de fricção e partilha com o meio.

Diversos artistas demonstram personalidades que se tornam indissociadas de suas obras, como em Duchamp, Warhol e Beuys, por exemplo. Nesses artistas, não há como não pensar em suas condutas públicas como parte de seus trabalhos.<sup>122</sup> E isso só ocorre porque a narrativa não se encontra descolada da própria ética de vida, por exemplo, se caso um artista realiza um trabalho de viés ecológico, não faria sentido se em sua vida ou na narrativa que o constrói houvesse alusão à destruição ambiental (a não ser que seja esse seu truque). Ou seja, a própria forma de usar a linguagem ou de se portar no meio social conta para a apreensão da obra. Mais que isso, tornam-se parte do processo de construção da obra, servindo de modelo de conduta social e revelam o caráter do artista.

Assim, se Retta é um artista, publicitário e um “gênio intersemiótico”, ele chega a ser tanto em sua produção visual quanto na forma de comunicação gerada com o público. Assim também ele defende publicamente questões e encontros entre aquilo que realiza. Também, seu trabalho, sua persona ou

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>122</sup> *Ibid.*, 132.

narrativa aderem ao “Retta-artista”, ao “Retta-publicitário”, ao “Retta-gênio intersemiótico” etc., assim como toda essa indefinição entre campos.

Com a necessidade da autoficção, em que o indivíduo deve parar e refletir sobre si mesmo e a forma de partilha disso, os suportes de mídia comunicacional se tornam parte importante da proposta. Os artistas sabem desse potencial, pois, trata-se do *modus operandi* social e da formação perceptiva do humano atual. E esse suporte se torna o local onde um “outro eu” pode habitar, a fim de experimentar e buscar equilíbrio.

Desse modo, questões ficcionais também se constroem como modo de existência e sociabilidade – isso por necessidade de sobrevivência, inclusive. Torna-se ética a política a dar sentido às ações dos sujeitos.

O final dos anos 1980 representa para o mundo, para o Brasil e para Retta, um sentido de mudança, porém, sem se saber para que direção. Para o artista, se comparado à década anterior, quando viveu em Curitiba, as mudanças de sua nova estadia na cidade chamam ainda mais atenção. É como se ele voltasse outro de Porto Alegre e num momento de maior liberdade, talvez ele sentisse que agora poderia explorar ainda mais sua criatividade, ou ainda haveria uma desconfiança quanto a isso? Mesmo assim, mídia e público ficam na expectativa, quem sabe ele possa os ensinar algo mais sobre liberdade? Público esse mais esperançoso e, segundo entrevista concedida por Lopes, “[...] no acender das luzes do fim das trevas da ditadura, todos saíam da toca. Havia um clima de liberação geral [...]”<sup>123</sup>, passava por um aquecimento da vida noturna. Além disso, nesse segundo momento de Retta em Curitiba, ele já não era mais tão jovem e a forma de elaborar a si mesmo passou a contar com uma memória que era dele, mas também partilhada com um público. Conforme ele explica

[...] é uma coisa louca do cara que viveu até os 18 anos no Rio Grande do Sul que é plano, tem geografia reta, onde o limite é a fronteira, e passa a morar em Curitiba, a mil metros de altura [...]. Voltei a Porto Alegre com trinta e poucos anos, na idade de raciocinar [...]. Como sou capricha me sobraria a velhice pra loquear, porque aos 18 anos em Porto Alegre eu era sério, político, tinha uma história. Vim pra Curitiba, passei por um filtro fodido, pra chegar aos 40 anos o mais imbecil, idiota e inventivo que possa ser. Sempre mantendo algumas medidas (?).<sup>124</sup>

<sup>123</sup> LOPES, Adelia Maria. [Entrevista concedida a] Daniele Cristina Viana. Curitiba, 2020.

<sup>124</sup> GEMAEL, Rosirene. *Op. Cit.*

Em entrevista à Gemael, Retta parece lembrar o passado, refletir o presente e elaborar o futuro. Mas tudo numa linguagem que não revela a exatidão de alguma proposta estética ou filosofia fechada em si. Ele vai costurando percepções e propostas criativas aos elementos da sua vida, às idas e vindas entre Curitiba e Porto Alegre, aos encontros com amigos, enfim, às transformações. Tudo ganha um sentido processual e, conforme a escrita que Gemael promove, as ideias vão surgindo em meio aos assuntos da vida de Retta de uma forma acelerada e fragmentária. Retta diz muitas vezes coisas em forma de código ou crítica social, uma escolha não didática de linguagem. E tanta informação, tanto gera cansaço ao leitor quanto uma ansiedade pelos seus significados múltiplos. Também, em meio a uma explicação, Retta ou esquece ou muda de ideia e parte logo para outra proposta:

Como o Retta que aportou aqui aos 18 anos, o que voltou a Porto Alegre aos 30 e o que volta agora a Curitiba aos 40 só tem um neurônio que é esquecido, e o esquecimento aumenta com a idade, ele se mostra super speed, rapidíssimo, a ponto de, em menos de uma semana, já ter mudado parte do seu primeiro projeto de regresso, regresso que poderá ser eterno enquanto dure ou apenas passageiro enquanto não acabe.

Assim, a exposição de sobreposições poéticas fica para a próxima oportunidade, que para ele pode até ser hoje. Enquanto o hoje dele não chega, entre um vôo e outro na ponte aérea Curitiba-Porto Alegre, com a cabeça nas nuvens, Retta decidiu (e já pode ter mudado de ideia): a partir de terça-feira ele ataca com uma mostra lenta e gradual (será que consegue?) chamada 'Tudo em Cima' com instalações de pandorgas (pipas ou raias para nós que continuamos nas alturas) no teto do Camarim.<sup>125</sup>

Assim, em conjunto com o a observação e discurso da jornalista, Retta divide todo um processo de arte e de vida com o público. Impossível não colar o teor do discurso à figura artística e à produção de Retta. Desse modo, o que seria uma mostra "lenta e gradual"? e que sentido teriam as pandorgas coladas ao teto? O processo mental e a excentricidade de Retta ganham maior foco no discurso. Consequentemente, a jornalista acaba envolvendo a ideia das pandorgas e do "Tudo em cima" à própria pessoa do artista e suas idas e vindas

---

<sup>125</sup> *Ibid.*

entre Curitiba e Porto Alegre, transporte que se dá pelo céu e entre as nuvens. Tudo de sobrevoo, como as menções do artista. No terceiro capítulo, irei analisar as performances “Quem tem Q.I vai”, “Santíssima Trindade” e “Billy de Liar”, também à luz da narrativa de Retta sobre si mesmo.

Em “Um Retta é bom, imagina dois tchê!”, de Lopes, que foi matéria no mesmo mês em que foi escrita “Retta *rides* again”, de Gemael, Retta continua a administrar as mudanças, mas dessa vez o foco está muito mais no alter ego que desenvolveu para isso, que é o Billy de Liar, que tanto elabora o sentido das mudanças políticas quanto na arte, da passagem das décadas de 1970 para a de 1980. Billy, embora tenha sofrido muito com a ditadura, consegue promover uma arte mais livre em espírito, e não é aflito como Retta em configurar sempre um sentido político. Billy pinta, Retta é publicitário bem-sucedido.<sup>126</sup> Grande parte do relato sobre Billy é escrito nas palavras de Lopes, que parte da performance que viu e também de entrevista com Retta.

Billy pinta e insere as pinturas no teto do bar, expressão de arte descomplicada e intensidade pictórica que se direciona às novas gerações de artistas dos anos 1980. Por isso, acredito que Billy tenha sido uma forma de Retta se ajustar à liberdade e às ideias estéticas das novas gerações.

Segundo a matéria de Lopes, ainda, foi no Bar Camarim que Billy colou cerca de 300 pandorgas no teto – seria essa a mostra “tudo em cima”. Ou seja, o mesmo assunto aparece na matéria de Gemael, que é pouco anterior, no entanto, não contava com Billy. Nesse sentido, o processo do artista vai se desenvolvendo diante do público, aderindo a novos elementos, refletindo temporalidades do meio e do contexto histórico vivenciado.

Não sei precisar sobre o sentido ou sensibilidade presente nas pinturas de risquinhos, sobre os palitos pretos e brancos fixados às árvores ou sobre a música da banda de Retta, que se apresenta no Bar Camarim. Contudo, com base nas matérias escritas pelas jornalistas, sei que a estadia de Retta em Porto Alegre e seu retorno a Curitiba, assim como a situação de dar entrevistas e voltar a ser notícia nos cadernos de cultura curitibanos, promoveu uma autorreflexão

---

<sup>126</sup> LOPES, Adelia Maria. *Op. Cit.*

no artista. Algo que contorna a sua obra. Acredito que isso não se deva a um acaso, mas à própria ética do artista em atrelar vivência à produção.

Junto às jornalistas ou tendo o público como copresença, Retta reúne fragmentos da sociedade em que vive e interage e, também, vindos dele mesmo. Disso, o artista tira algumas abordagens estéticas, suas falas e sua presença se unem ao estilo de escrita das jornalistas.

A ficção de Retta assume um lugar de reflexão sobre si em meio às transformações e o jornalismo aparece como meio que as administra ao colocá-las em circulação. Há nisso a formação de uma situação e de uma interação que traz desdobramentos ao fazer de Retta. Sua persona e linguagem aderem ao material jornalístico, porém o transpassam, como se Retta fosse mesmo essa figura capaz de ser duas (ou mais) ao mesmo tempo. Como se fosse alguém que “com a cabeça nas nuvens” promove uma arte sensível, acessível, e sempre indeterminada. Existe algo de performativo que não esteve só nas apresentações nos bares, mas que chega aos textos do jornal e incorpora o artista.

A fim de compreender a espécie de performatividade de Retta, a qual, em hipótese, envolve construção narrativa, linguagem e comportamento social, no tópico a seguir, proponho observar a questão principiando da linguagem e chegando à questão corpórea. Pretendo sugerir tanto acerca das apresentações ocorridas no Bar Camarim, quanto elaborar percepção sobre a presença física, apesar de virtual, no texto jornalístico.

### **2.3 Performativos**

A realidade que afeta diretamente os sentidos se produz uma comunicação que é capaz de, dada sua força de eficácia, atingir uma segunda realidade; esta, imaterial, abstrata e que adere à consciência. Por sua vez, essa realidade em segunda instância é responsável pelas leituras que temos do mundo, ela é a potência a ficcionar a realidade. Antes de chegar ao nível da consciência, existe a comunicação que ocupa suportes e instituições, que com suas ideologias implícitas impulsiona coletivos e individualidades. Assim, na

análise à qual me proponho, busco coerência na linguagem e os elementos além da palavra, ou então, as sintonias entre palavra e contexto que se tornam potências criadoras de realidade. E já que a linguagem é esse dispositivo a criar possibilidades de existência, estudo a ideia de entendê-la enquanto ação, ponto de vista possível a partir dos escritos do filósofo da linguagem John Langshaw Austin e também utilizada na tese de Anderson Bogéa. Tais leituras motivam a observação da linguagem com o performativo. E que orientações a questão performativa é capaz de trazer ao material jornalístico de Gemael e de Lopes, escritos a partir do encontro, do discurso e apresentação de Retta no Bar Camarim?

A proposta deste trabalho é compreender a elaboração que Retta faz de si e que adentra os textos de Gemael e Lopes, no entanto, a questão os transpassa. Possuo essa expectativa por compreender que a palavra não se encontra nos textos para representar uma realidade, mas sim, para fundar uma outra. Essa outra realidade fundada, além de não se enquadrar como representação, também não o faz como descrição de situação, nem programa estético e nem exposição poética. Assim, que lugar é esse?

A fim de compreender, parto da hipótese de análise que é considerar a ativação dos textos como forma de ação, a qual insere um efeito à dimensão pública. Há no texto conexões entre uma realidade criada pelo próprio artista em torno de si mesmo e uma virtualidade, que são disposições do imaginário. A realidade possível entre real e virtual fica a cargo do público.

Considero que no Bar Camarim houve apresentação e essa sim seria o momento presente, corpóreo, cheio de encontros pessoais, gostos, sons e texturas. Um sentido mais tradicional de performance. No entanto, eu não tive acesso ao momento e não conto com algum material que tenha tido por objetivo registrar a situação em si. Reafirmo que nem mesmo os textos de Gemael ou de Lopes tiveram tal intenção. O que disponho é um outro. Um outro acontecimento. Porém, nesse “acontecimento” que analiso e que são os textos, estão presentes também as performances “Quem tem Q.I. vai”, “Santíssima Trindade” e “Billy de Liar”, junto a estas, muito da carreira de Retta.

O suporte ou o meio comunicacional jornalístico, em sua maneira de distribuição, efêmera e fragmentada, adere ao contexto dos textos, em

direcionamento, temporalidade e volume. Corporificam. Assim, encaminha-se um performativo cujo contexto se estende das sistematizações do artista, passando pela intervenção e criação do texto jornalístico até a chegada do material ao público.

Desse modo, encaro os textos enquanto parte de um procedimento do artista de misturar-se ao meio. Os materiais não se constituem como obras de arte e nem mesmo como suporte a alguma obra do artista, no entanto, trazem em si fragmentos do que é a inserção da narrativa do artista no ambiente público. E como avaliar tal material? Irei buscar nos eventos do campo artístico o modo como a escrita tende a aparecer na carreira de seus agentes, também, como o espaço público é visado pelos artistas.

Observo uma realidade de responsabilidade de certos sujeitos envolvidos e ligados a um contexto e universo linguístico, isto é, a comunidade a qual insere sentido. Uma prática performativa, por promover situação de característica interação. Performativo no uso de linguagem, que promove não só ampliação das ocorrências factuais, mas cria em si uma outra realidade. Performativo do artista no texto, o qual transmite presença característica, a qual realiza uma espécie de sangria entre comunicação impressa e uma vida que ocorre em ambiente cultural de Curitiba. Também, entre comunicação impressa e sua obra como um todo.

Desse modo, à linguagem que impulsiona a narrativa e cria uma realidade, insere-se a ação performativa, principalmente porque articula uma relação com o público. A performance se dá pela interação de agentes num espaço específico, então: como percebê-la a partir dos textos? Proponho que há um efeito de aderência do discurso à narrativa do artista, o reconhecimento de certo fazer ligado à interação com o espaço social. A atenção à narrativa seria um performativo? De que espécie?

Divido o exame da questão em duas partes. De início, atendo-me às sentenças discursivas apresentadas nos textos. Busco compreender a realidade que inserem, as afirmações ou questionamentos que a promovem, os jogos de linguagem que deixam espaço ao preenchimento do público. De que forma a linguagem utilizada no texto caracteriza a ação? Quais as características dessa

realidade que se configura? Como o artista se posiciona? Como esse discurso se dá em relação ao contexto de um jornalismo e de um público específico?

Já num segundo momento, eu busco compreender a linguagem textual e o contexto do suporte jornalístico os associando à questão corpo. Há sentidos corpóreos trazidos nos textos? O que apontam? Que efeitos poderiam gerar no público? E de que maneira constroem ou identificam o artista?

### **2.3.1 Discursos performativos**

Os textos analisados visam a informar, porém, o que lhes falta em objetividade o demonstram em criatividade discursiva. Contudo, como interpretar tal uso de linguagem? A hipótese é de que os textos não representam uma situação externa, afinal não parece que o principal item a ser descrito é o evento e nem mesmo o artista, pois isso significaria um detalhamento e uma reflexão crítica da questão apresentada. Os textos também não realizam uma crítica de arte, nem produzem teoria e nem mesmo alguma forma de expressão artística. Então, qual sua razão de ser? A seguir irei sugerir alguns modos de analisar a situação interpretando os textos como acontecimentos em si mesmos. Baseio-me na tese de Bogéa, cuja principal referência são os estudos do filósofo John L. Austin. O autor dá ênfase aos textos de artista enquanto portadores de um efeito que conecta pontas do contexto às ideias que o artista articula, fundando realidade em si ao mesmo tempo que a legitima socialmente. Ao chegar nesse ponto de vista, não é minha ideia afirmar que os escritos das jornalistas se assemelhem a algum tipo de texto de artista ou então a uma obra de arte. A expectativa é apenas observar que a pertinência da palavra e a sua inserção no ambiente social é bastante cabível ao imaginário artístico.

A categoria “textos de artistas”, como o próprio nome explica, são materiais escritos por artistas, seja a fim de refletir sobre seu processo criativo, seja para legitimar sua obra ou então, para se expressar além do auxílio das imagens. Esses são acionamentos que se estendem ao longo da história, do Renascimento ao período da Arte Moderna e explodindo em significância na Arte Contemporânea. A meu ver, não seria difícil ver os textos de artista como uma

narrativa do próprio artista ou, quando sendo o material de um coletivo, a narrativa desse próprio grupo. Claro que a diferença quanto ao material que analiso é a de que enquanto os escritos de artista são feitos pelo próprio artista, Retta aparece como assunto tratado pelas jornalistas; mesmo assim, como Retta utiliza da palavra e a direciona ao meio social *enquanto* artista? Que realidade foi capaz de promover?

Quando mencionei a autoficção, ficou clara a necessidade dos sujeitos de elaborar a si mesmos a partir da copresença do público. Quanto aos textos de artista não é diferente, pois eles produzem realidade à parte que só se finaliza quando o público a complementa a partir de suas próprias possibilidades. Assim, o tom performativo que tais textos alcançam tem a ver com seu desempenho social, para tanto, são necessárias algumas circunstâncias, conforme Bogéa<sup>127</sup>:

- a) uso de palavras e estruturas não convencionais;
- b) realização pelas pessoas apropriadas;
- c) os envolvidos no processo devem executar seus papéis de forma conectada e completa;
- d) deve ocorrer em ambiente no qual encontre pensamentos coerentes com a ação, isto é, pensamentos e sentimentos que possibilitem a conduta decorrente do texto.

Desse modo, em relação ao texto há mesmo a questão prática visada, a qual está aliada ao ambiente, hábitos e potências apresentadas. Mesmo assim, a estrutura do texto é “não convencional” ao espaço em que se apresenta, por isso, a palavra precisa dar conta de, por um lado, tirar do lugar comum, de outro, fazer voltar os olhos à realidade. Nisso, a palavra constrói sua própria realidade e seu modo de escuta. E para isso, a importância do momento, do lugar, da mídia e dos envolvidos com a proposta. Os exemplos de uso da palavra de modo performático podem ser localizados nos rituais sagrados ou nos discursos políticos ou jurídico,<sup>128</sup> quando se retoma mais do mesmo, sendo que na mente dos envolvidos há o remodelamento de ensejos. A palavra performativa tem a ver com vontade. São recolocadas novas perguntas para que assim se possa

---

<sup>127</sup> SILVA, Anderson Bogéa da. *Op. Cit.*, p.122.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 121.

reelaborar a situação vivida.<sup>129</sup> Talvez seja assim, aos poucos, que a realidade se transforma: a cada pergunta dos indivíduos perante uma só sentença. Cabe a cada um o empenho na escuta ou na leitura, a fim de elaborar e ajustar as antigas palavras às novas sensações.

Em geral, os escritos de artista apresentam pergunta que, por incrível que pareça, poucos setores se disponibilizaram a fazer, que é: o que faz de uma obra uma obra de arte? Isso sem optar por um formato filosófico ou poético. Tais textos partem de um modo de observar a realidade que não é o mais esperado pelo público e, com isso, manejam as possibilidades mesmo que sem apresentá-las efetivamente. Os textos “vivenciam” as palavras. E só por isso acabam sugerindo. Entre os textos de artista mais marcantes, estão os manifestos de vanguarda, os quais não produzem resposta sobre a natureza da arte, contudo, fazem o papel de inserir a pergunta na sociedade de um jeito que ganhe mais relevância do que a própria resposta. A pergunta se torna parte da performance.

Os manifestos apareceram como parte importante da ação artística e foram essenciais à efetiva inserção e valorização dos artistas modernos. Desse jeito, os manifestos constituem parte do que se tornou a arte contemporânea, pois são a demonstração de que a obra de arte não existe isolada e pronta a qualquer fruição, sendo necessária a disputa dos artistas no ambiente estético e ideológico. Trata-se de disposição mental que se incorpora no fazer diário, o que inclui o discurso. Nisso, a tendência também presente de que as obras dispensassem tanto a sensorialidade quanto a materialidade do objeto, permanecendo, contudo, o sentido da ação de elaborar o real. Assim, ao mesmo tempo que estruturam algo, os manifestos demonstram uma essencial vontade de participação, mesmo que haja ainda longo caminho para uma real associação ao ambiente em que se colocam. Podendo ocorrer até mesmo que nunca seja alcançada a expectativa gerada pelo escrito; o que é comum, afinal a ideia de “manifestos de vanguarda” seria a de estarem “sempre à frente”. Sempre como utopia, apesar da disposição gerada no interior dos sujeitos.

Mesmo assim, tais escritos participam da legitimação social do artista, pois, por meio deles, permitem-se entrar em diálogo. Apoiado em Austin, Bogéa

---

<sup>129</sup> *Ibid.*

traz o conceito de ato “perlocucionário”, o qual indica que ao proferir algo também estamos produzindo esse algo. O que só se faz quando, na chegada ao público, o proferimento se distancia de alguma expectativa inicial.<sup>130</sup> Ou seja, é ganhando a complexidade do meio que o performativo de fala se realiza, por isso a ideia de “diálogo”, mesmo que ele não se deva a algum empenho didático ou autoafirmativo. Ao abrir-se aos variados modos imaginativos, o texto se conecta ao meio social, cada indivíduo com sua versão do acontecimento e de seu devir.

Os manifestos ocuparam um espaço impreciso, adentrando a mídia de cultura comercial para se remeter ao mesmo tempo à instituição de arte (mesmo que como negação). Assim, mantiveram o estado participativo e associativo, porém, desconexo.

O escrito que efetivou a tradição dos manifestos e acionou sua influência nos diversos setores (mas principalmente no literário e no artístico) foi o Manifesto Comunista (1948). E quando se colocou a público, o Manifesto Comunista se direcionou ao grupo “proletário”, no entanto, tal grupo, em realidade, não se definia enquanto tal. Ou seja, o Manifesto construiu uma ficção para que o público se identificasse, só então, mais tarde, tal ficção aderiu aos sentidos do público de forma eficaz.<sup>131</sup> Nesse quesito, também os manifestos de vanguarda vão buscar com que a palavra insira um ponto a ser percebido e apropriado, mesmo com todas as complexidades da geração de sentido de cada grupo e/ou indivíduo.

Por meio dos manifestos, o artista se restabelece como aquele que realiza uma prática cultural e, conseqüentemente, uma prática pública. E essa foi uma grande abertura e inspiração para os artistas dos anos 1960 e 1970. Já na questão da linguagem, há a situação de não promoverem isomorfismos quanto à palavra em relação à realidade, forma de não explicitar que tanto lhe traz desconfiança quanto é a fórmula de sucesso. Estaria aí o “mistério” do artista?

Embora, um tanto diversos do esperado de um material que deve informar sobre um evento cultural, os materiais jornalísticos se resolvem bem onde se encontram. Há um uso criativo do espaço, contudo isso parece estar bem justificado devido à *presença* de Retta. Portanto, além do recurso linguístico, é o

---

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> *Ibid.*

fato de se ter tal participação destoante no meio que legitima o escrito. Afinal não era todo dia (ou pelo menos desde a década anterior à de 1980) que se virava a página de um jornal local e estava lá um Retta! O leitor se pergunta: “agora retornam as metáforas dos anos 1970 ou elas se tornariam algo ainda mais elaborado?”, “Que Retta faria desse presente?”.

A questão de os textos de artista não se definirem enquanto teoria ou expressão poética faz lembrar da disposição de Retta de ficar numa posição indefinida acerca do seu próprio trabalho. Teriam os escritos de artista elaborado caminho para que alguém como Retta pudesse ser considerado artista? A inserção dos manifestos vanguardistas na mídia comercial, que os coloca num lugar de indefinição, sugere a ativação da relação arte-vida. Encarando tal formação enquanto parte do performativo dos textos, até quando tal feito poderia se desdobrar e continuar a insurgir? Seria a mídia em que Retta é inserido ao final dos anos 1980 já um enfraquecimento do tom de manifesto da relação arte-vida?

Apesar da ideia de legitimidade, os textos de Gemael e de Lopes servem a um propósito diferente, que é a reinserção do artista Retta no ambiente social, porém, não por conta de sua estética diferenciada, mas porque o papel do jornalismo é informar e mediar a mudança. O artista, por outro lado, conduz narrativa que flerta com diversos questionamentos que poderiam muito bem estar num manifesto, porém, que acabam ganhando um ar mais cotidiano em seu discurso inserido no jornal. Discurso performativo, mas que não se expressa como evento definidor, a não ser que seja um evento entre tantos outros a ocorrer numa noite movimentada. O artista afirma, questiona e aponta aliados, porém, ainda assim, ele parece o único culpado.

Há questão de uma prorrogada perda do espaço dos jornais como âmbito de crítica e exposição de textos de artistas. Por isso, ao mesmo tempo que flertam com a crítica, Gemael, Lopes e Retta brincam com o tom mercadológico. Seria essa a realidade que visualizam ou apenas estão se apropriando das condições que possuíam no momento?

A perspectiva apontada em minha dissertação é de que a performance de Retta é externa aos textos, sendo gerada no espaço social. Nesse caso, as matérias seriam não o suporte da performance do artista, mas parte de seu

procedimento narrativo. Primeiro, porque não foi o artista que escreveu as matérias e nem teve o domínio sobre elas. Segundo, porque não seriam as jornalistas a promover uma performance do discurso, nem que isso se desse a partir do artista. A condução de Retta se dá mais como afetamento do ambiente jornalístico e nesse quesito entra a propensão de que palavras e frases citadas pelo texto entrem como ações. Mas qual seria a ação executada ou seu grande efeito? De um lado, a narrativa sobre o artista, esta encontrada no ambiente social, de outro, os significados que chegam à performance no Bar Camarim. Desse modo, seria a própria elaboração narrativa do artista um performativo?

No ato de fala performativo há o campo de múltiplas possibilidades que está entre o que é dito e o que é percebido pelo público. Nisso, a possibilidade de dar crédito ou não à leitura é definidora. Se ela fizer sentido ao leitor, aí se encontra a sua forma-força, que é quando a palavra performatizada traz questões e reflexões em comum com o meio, ao mesmo tempo que joga com a amplidão das possibilidades.<sup>132</sup> O que o discurso quer fazer vir à tona, mas que desconhece, é uma forma improvável e se refere, em essência, a um desejo que pode assumir as intenções do público. E tal disposição vê o agrupamento onde se insere como comunidade discursiva e como uma rede de práticas. Parece-me que aí adentra-se à relação estabelecida entre Gemael, Lopes e Retta, pois, mesmo desconhecendo o ponto de chegada, o que eles conseguem propor?

Segundo Lopes, “Descomplicar a complicação que a arte se transformou, manter a inquietude que o movimento hippie gerou, estas propostas de Retta/Billy”<sup>133</sup>. Tal proferimento não é tão claro, pois quem diz que o que Retta está fazendo não é “complicado” muda a maneira de tratar do assunto, pois em vez de “explicar” ao leitor do que se trata, ele é envolvido. Talvez exista no leitor um incômodo com “[...] o que a arte se transformou [...]”, e embora não haja explicação ou resposta, Billy é uma oportunidade de “descomplicar” de algum jeito. Billy e Retta incorporam a necessidade de se pensar sobre a natureza da arte. E não há resposta, os personagens apresentam muitas possibilidades que em si mesmas geram mais perguntas.

---

<sup>132</sup> ZUMTHOR, Paul. *Op. Cit.* p. 29.

<sup>133</sup> LOPES, Adelia Maria. *Op. Cit.*

O proferimento indica algo sobre o contexto experienciado. A frase de Lopes também pode estar intimamente relacionada à proposta de Retta, que seria a de olhar para arte a partir de sua diluição em tudo que for possível. Seria então desse modo que o escrito acaba trazendo em si a pergunta sobre o que faz de algo uma obra de arte, a partir do experimento em inserir o tema em possibilidades imaginárias diversas. “Imagine olhar para algo totalmente caótico e sacar que ali há arte”: seria a estratégia do artista.

Desse modo, eu chego a comparar algumas propostas de Retta aos manifestos de arte. Contudo, sua forma de agir aparenta mais fortemente a persistência em adentrar mais fundo ao espaço social. Quase a perder completamente o sentido das coisas. Não se trata de utilizar a mídia apenas para chegar até o público e para transformar o ambiente de convívio. Retta parece querer elaborar em especial a si próprio no meio que explora, assim como fora dele.

Segundo Retta, “O Billy jamais pensou que a Mona Lisa pudesse ser colorida feito santinho de igreja”<sup>134</sup>, o alter ego só usaria as cores preta e branca pois só conheceu a história da arte assim, pelos livros. Desse modo, nas entrelinhas, há uma crítica de Retta à forma como apreendemos a arte, como algo externo, e que muitas vezes temos um domínio muito ilusório. Billy aprendeu então a partir do que lhe é mais próximo, dos impressos reproduzidos em série e em preto e branco. Billy é ingênuo, porém livre. Retta já é mais sabido, porém, perde-se nessa busca pela compreensão de coisas como arte ou política.

Assim, ao descrever algo que talvez não componha a performance no Bar Camarim, ou talvez apareça, mas não da mesma forma, Retta e Lopes criam uma ambientação que leva a certas reflexões. Entre as possibilidades, caberia ao público pensar acerca da liberdade e das variadas formas de ela se expressar.

No texto de Gemael, há muito espaço para que Retta explore a narrativa de si mesmo, ou seja, sua história e como tudo acabou o levando ao presente da construção do texto. Ou então, como tudo o levou aos palcos, como em apresentações como “Quem tem Q.I. vai” e “Santíssima Trindade”. Desse modo,

---

<sup>134</sup> *Ibid.*

Retta legitima sua produção e a si mesmo enquanto artista. Ele promove uma maneira própria de se localizar no meio cultural e, embora as performances que promete sejam “charlatanices” e uma coisa “horrorosa”, como ele mesmo se refere<sup>135</sup>, elas ganham sentido no todo que é mostrado sobre ele. Numa abordagem bastante humana da figura de sua figura, um performativo que mistura o artista, o publicitário, a persona, a pessoa, um jovem, um velho, alguém com muitas dúvidas. O público pode perceber mesmo que a arte é coisa mais próxima do que se imagina. A publicidade está feita, pois basta ir até o bar e apreciar.

Seja na interação entre sujeitos a compor o texto, no envolvimento do público, na escolha das palavras e na forma de se remeter ao evento das apresentações no Bar Camarim, há elementos que sugerem uma sensibilidade corpórea. E após buscar no discurso a questão da produção de uma realidade onde se encontra a presença do artista, continuo com a ideia de performance a partir do escrito, mas dessa vez, com base em questão comum aos trabalhos de Retta, que é a persistência do corpo.

### **2.3.2 As inferências do corpo**

Diversas vezes neste texto eu mencionei a teoria da sociedade em rede, que trata da estrutura na qual todos os elementos se encontram conectados, desde pessoas, a objetos e conceitos. Em vez de uma individualização de cada conteúdo, é a interação no todo da rede que demanda sentido. A parte não funciona sem o todo, ou então, não obtém sucesso. Mas como é possível que eu identifique tal teoria a ponto de inseri-la na abordagem desta dissertação? É que de algum modo eu me sensibilizo com ela. Quer dizer, ela faz sentido na minha existência física, na maneira como percebo as interações sociais. A compreensão da estrutura interconectada seria replicada pelo próprio organismo que é o corpo do ser humano?

Do texto emanam sentidos corpóreos, afinal ele demarca um momento e uma comunidade que o reconhece. É uma presença humana e uma experiência

---

<sup>135</sup> GEMAEL, Rosirene. *Op. Cit.*

de vida que se coloca no texto, a qual só é compreendida porque há em nós toda uma carga de memória sensível. Poderia disso se pensar em performance? Desse ambiente artificial se abre certa fissura e por ela transpassam ficções de um ser, uma presença é sempre evocada. E essa presença é a de um corpo repleto de sensações, emoções e que busca se adaptar ao meio. Tudo é um processo muito cotidiano, mas que no espaço artificial do texto, criado para que a consciência de indivíduos se expanda à sociedade, cria-se um ambiente espetacular, uma fissura de sentido, entre real e imaginário. Há artistas que fazem de si esse invólucro, desdobrando uma persona a partir do reconhecimento público. O artista constrói em linguagem uma conduta que corrobora sua prática e, no cenário artificial do cotidiano, que é o jornal, ele insere na virtualidade uma ficção de si. Quais seriam os possíveis sentidos físicos evocados dos textos escritos por Gemael e por Lopes? Que orientações são trazidas pelo corpo do artista? E que encontros são promovidos? Há um performativo dado a partir do texto? Como relacionar texto e ambiente cultural no qual se inserem? O que há entre texto e performance no espaço de experiência real e imediata?

De um lado, o texto, do outro, o corpo. Elementos em separado, um é espaço artificialmente construído para cumprir demanda funcional, o outro uma presença volumosa e de origem misteriosa. A pesquisadora de poéticas do corpo, Christine Greiner<sup>136</sup>, demonstra que em vez de dualidade seria mais enriquecedor pensar numa sobreposição entre texto e sentidos do corpo. Existe certa unidade entre o corpo e a linguagem, pois toda teorização parte da experiência vivida. Corpo está para linguagem, assim como também gesto está para a fala, ou então, a ferramenta para o pensamento. Dar-se conta disso é na verdade restabelecer um arranjo que sempre esteve presente na comunicação humana, como um aparato ancestral, cuja memória se encontra em nossa maneira de sentir e retoma a existência em comunidade. Estaria aí a vontade de acionar tal unidade. Prática e pensamento buscam se aliar. Assim, também, não há como separar o escrito do ambiente e das interações que o promovem.

---

<sup>136</sup> GREINER, Christine. *Op. Cit.*, p. 17, 21, 33, 35, 42, 43, 53.

Cada palavra utilizada explica um pouco mais sobre a experiência no mundo, experiência que sentimos com o corpo. Somos capazes de viver uma variedade de estados ou maneiras de estar. Apesar disso, a passagem de uma coisa à outra não é imediata e assim o corpo fica ali, num jogo entre o dentro e o fora, numa tentativa de reequilibrar a situação, sendo o texto um auxiliar nessa busca pela estabilidade. A pertinência do escrito entra nesse quesito, servindo para que o corpo se reorganize ao restabelecer algum tipo de conexão, seja entre membros de uma sociedade, seja entre palavra e ação. Esse processo se desenvolve apenas no fazer, que envolve o acontecimento que dá conteúdo ao texto, sua escrita e sua recepção.<sup>137</sup>

O jornal é um espaço artificialmente construído, espaço que é dialógico e propositivo, embora a sua materialidade, os sujeitos que ali se apresentam têm sua voz e taticidade abolidas,<sup>138</sup> tornam-se parte de uma instrumentalização do social. Então, como que dessa imaterialidade ressoa a presença corpórea? Trata-se de presença abstrata, ficcional entre real e ilusório. Não são só as palavras que ressoam sensibilidade física, mas também, são todas as circunstâncias envolvidas na elaboração do texto e em sua recepção pelo público, todas as relações que envolvem o ambiente cultural. O corpo tanto constrói o texto quando reage à leitura. O efeito do escrito se dá pela percepção a partir da presença de alguém, uma vida ativa em experiência corpórea e plenitude psicológica. Uma maneira de existir em um tempo e um espaço que pode servir à identificação de um outro.<sup>139</sup>

O texto gera essa presença, mas para que ela seja efetivada, além do corpo ao qual remete, cabe também a ambientação. Pode-se comparar o meio artificial do texto a um teatro. É que existe o reconhecimento do público daquele espaço de ficção, uma brecha em relação ao “real”, por isso, a ação cotidiana pode, no espaço artificial, ganhar ares de espetáculo. Isso se torna possível porque a ambientação abre uma “fissura” na existência virtual, em que o sujeito pode se mover entre disposições do real e do imaginário. Essa virtualidade traz uma série de sensibilidades corpóreas, lembradas a partir do acúmulo de

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 17, 21, 33, 35, 42, 43, 53.

<sup>138</sup> MAIA, Ana Maria. *Op. Cit.*, p. 113.

<sup>139</sup> ZUMTHOR, Paul. *Op. Cit.*, p. 12, 15, 16, 18, 33, 82.

memória, que nós, seres humanos, possuímos. São memórias do corpo, as quais, por sinal, produziram os efeitos da linguagem. Por isso, a presença do sujeito no texto é algo que vai além do concreto ou então, de alguma verdade factual. Uma presença abstrata que adere ao espaço virtual. Mesmo que sua existência seja confirmada em realidade, o virtual acaba por adicionar sentido à experiência prática, sendo que a eficácia da ação é transferida não ao objeto ou produto, mas ao sujeito, visto ser essa a presença a estabelecer sentido e adquirir compressão do espectador.<sup>140</sup>

No uso mais geral, a performance se refere a um acontecimento oral e gestual. Apesar disso, há sempre a presença de um corpo, o que segundo Greiner e Zumthor<sup>141</sup> é bastante forte na palavra escrita, tanto em relação àquele que escreve, quanto na recepção. Conforme a performance implica em um “saber ser”, há nisso a presença, nem que seja a lembrança sugerida pelo texto, de uma conduta, que é também uma interação social. A performance é o estabelecimento de uma copresença em interação, elaborada junto a processos artificiais que apresentam vontade de restabelecer uma unidade de sentido no coletivo, pois na leitura, o corpo escuta uma voz com a qual compartilha um espaço sensível. É a apreensão de uma postura, de uma respiração, de um ritmo pessoal, da imaginação. E por restabelecer essa conexão e essa interação, mesmo que agora num espaço artificializado, a performance na arte é menos uma conquista que a redescoberta de um fenômeno primário.

A partir dos estudos de Greiner, percebi que há uma dimensão corporal sugerida em cada âmbito do viver, mesmo num texto, por mais racional e objetivo que ele seja. Em Zumthor, a escrita é inserida no meio social, como produto da interação entre pessoas, a ganhar sentido somente quando retorna ao coletivo. A apreensão dos autores sugere um performativo no uso da palavra, mas que não se encontra nela como conteúdo, mas sim no modo como o proferimento se direciona à realidade, friccionando-a num espaço artificial, onde a virtualidade faz parte da comunicação e da produção dos sujeitos.

Geralmente a performance é pensada tendo o corpo como matéria principal, como uma categoria operativa. Artistas trabalharam seus corpos de

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p.37, 38, 40, 41, 82, 104.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p.18, 27, 31, 35, 38, 41, 60, 66, 76, 77.

diversas maneiras, seja em atos isolados ou repetidos, momentaneamente ou em período de grande durabilidade. Por exemplo, há performances feitas de dietas, exercícios, rituais, marcas inscritas no corpo, mutilações, cirurgias e hibridações entre corpo natural e máquina. Esses exemplos estão em artistas como: Vito Acconci, Gina Pane, The Viennese Actionists, Chris Burden, Carolee Schneeman, Marina Abramovic, Roger Racine, Stelarc, Orlan, Janine Antoni, Eduardo Kac, entre outros.<sup>142</sup>

Contudo, há também os artistas que não necessariamente tomaram seus corpos como matéria a ser transformada, mas sim, escolheram a si mesmos como motivo de reflexão. São artistas que desenvolveram novos modos de representação do eu, por meio de pseudônimos, alter egos, vidas imaginárias, construção de narrativas e imagens de si. Acionamentos realizados a partir de fatos das vidas deles próprios. São autorretratos ficcionais, autobiografias, mitologias pessoais, disfarces ou dissimulações. Entre as ações, há atuações, encenações, manipulação de textos e imagens, fotografias encenadas, imagens digitais e internet. Entre os exemplos desses artistas: Jean Le Gac, Eleanor Antin, Gilbert & George, Vera Frenkel, General Idea, Evergon, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Sophie Calle, Mathew Barney, Bob Flanagan, Tracey Emin, Sonia Rapoport, Erwin Wurm, Raymond April etc.<sup>143</sup>

O segundo grupo de artistas, dentre muitas variações entre si, de algum modo tornaram suas vidas ou personalidades indissociáveis de suas obras, o que se dá por uma via da comunicação com o público. Comunicação dada em espaço artificializado, a expandir espacialmente a forma de agir do artista. Isso se dá tanto na linguagem e nas escolhas discursivas na mídia quanto no “modo de agir” ou de “ser”, que legitima a apreensão do público. Como uma performatividade política.

Foi nas décadas de 1970 e 1980 que a performance começa a ser melhor aceita e compreendida, porém, sempre numa dificuldade em ser situada e contendo em si hibridismos diversos. E conforme a ação performática se expandia entre os artistas, ficava claro que as aparições na mídia não eram só uma forma de atrair publicidade, mas um modo de contrariar qualquer tipo de

---

<sup>142</sup> GUERREIRO, Nelson. *Op. Cit.*, p. 132-133.

<sup>143</sup> *Ibid.*

convencionalismo, afinal fazeres deslocados de expectativas prévias poderiam se tornar públicos pela mídia. Ocorre que a performance desloca a atenção do produto ou obra para o artista<sup>144</sup> e seu fazer do dia a dia.

No livro da historiadora da arte Roselee Goldberg<sup>145</sup>, há diversos exemplos de artistas de performance, como Klaus Rinke, Hermann Nitschi, Otto Mühl, Arnulf Rainer, Rudolf Schvatzkogler, Stuart Brisley, Raindeer Werk, Joan Jonas, Tina Girouard. Destes, ressalto o exemplo do trabalho da dupla Gilbert & George, que colocam seus próprios corpos como esculturas vivas. Chama atenção o fato de esses artistas terem inserido humor e sátira aos seus trabalhos, o que é inerente ao fato de colocarem a si mesmos como objetos, ou então, como obras de arte. Para eles, não há separação entre suas práticas como escultores e demais atividades da vida real.<sup>146</sup>

Há então uma extensão da vida dos artistas à obra, o que certamente se efetiva sob a participação dos meios de mídia, divulgadores desse processo. Porém, não se trata aqui agora de apontar uma estrita comparação entre as obras dos artistas citados e a inserção de Retta nos jornais. Nem de demonstrar uma vinculação à condição estética diferenciada ou distante. Trata-se apenas de apontar uma sintonia e um questionamento em comum.

Na verdade, há exemplos que se aproximam muito mais de Retta, o que se dá talvez por conta do próprio modo como se construiu a imprensa no Brasil. Há por exemplo, ainda nos anos 1950, a atuação de Flávio de Carvalho na coluna que mantinha no *Diário de São Paulo*, em que publicou textos de sua autoria sobre “A Casa, o homem e a Paisagem”. Em tais textos, explorava a ideia de uma cidade utópica, onde cabiam questões como a “moda do novo homem”. No texto, Flávio refutava o esquema de calça, casaca e camisa. O artista não só escreve sobre um traje de verão apropriado ao homem dos trópicos, como também efetiva a peça e a usa, algo que é fotografado e mostrado no próprio espaço de jornal.<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao Presente*. São Paulo: Martins Fontes. 2006. [Prefácio].

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 149, 152, 153.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>147</sup> MAIA, Ana Maria. *Op. Cit.*, p. 119.

A partir da década de 1960 se veem trabalhos performáticos cuja obra final não é um acontecimento que se dá aos olhos do público, existindo a inserção de um corpo no espaço, porém ele chega à exposição como uma fotografia ou então, como um vídeo. Muitas vezes, o próprio corpo é orientado em primeira instância para o dispositivo de mídia. Ou seja, pensa-se diretamente na reprodução do material. Assim, existe uma mudança de compreensão quanto à performance,<sup>148</sup> o suporte pelo qual ela é observada passa a ser vestígio e uma elaboração outra, com sua própria intensidade e contexto.

Há então uma extensão entre a performance e a vida do artista. No exemplo sobre Flávio de Carvalho, aquilo que o artista realiza enquanto escrito pode até assumir parte de sua performance, legitimando-a, mas também complementando-a. Há também a tendência de que o público não seja a testemunha direta do acontecimento performativo, mas que o veja de modo secundário, mediado por foto ou vídeo. Nesse último caso, o meio com que o público recebe o trabalho em si é um outro, uma recriação. Assim, que corpo é esse que performatiza? O que resta desse corpo quando replicado pela mídia? Que ficções o tomam? E que outro corpo produz?

Examino que não cabe afirmar que a performance “precise” da comunicação da imprensa, mas sim que a comunicação acaba expandindo e promovendo um sentido do corpo em relação ao intelecto e à personalidade do sujeito. É que talvez nesse espaço virtual e por meio da palavra, possam-se mapear sensibilidades e dispositivos de força. O que não exclui o fato de que o texto seja um outro a ser apreendido e um momento que conecta orientações, ao mesmo tempo que abre espaço a outras possibilidades. Entre inserção de um corpo no espaço e a palavra no texto, impossível saber o que veio antes. Seria a palavra a direcionar feito ou o contrário?

Embora Retta não se defina como artista por uma linguagem específica, conforme Moraes, é possível associá-lo a alguns posicionamentos da contracultura, como o Neoconcretismo e a Tropicália<sup>149</sup>. E nestes, o corpo

---

<sup>148</sup> ADAMI, Flávia. A hibridação entre performance e fotografia: um estudo sobre a performance, a fotografia e o artista Luiz Rettamozo. *Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Curitiba, Embap, 2011, p. 78.

<sup>149</sup> Também chamado de Tropicalismo, o movimento ganha muitos adeptos e importância como contracultura a partir dos anos finais da década de 1960. Importante referência para os

assume um sentido muito importante por ser meio essencial à disputa contra o “anestesiamento dos sentidos”, causado tanto pela ditadura militar quanto pela mídia massificada. Independente da materialidade ou da linguagem, a ideia era sempre “afetar”, “tocar” ou “incitar” palavras que, inclusive, são metáforas de uma vontade de inserção do corpo em tudo. A palavra escrita era bastante utilizada, porém não como suporte único,<sup>150</sup> como se os artistas achassem necessário não só criar a obra, mas construir todo o ambiente que pudesse absorvê-la, ou então, que pudesse dela partilhar sentido. Também, construir a si mesmo numa relação ética com o ambiente experienciado. Assim, as ações do artista dadas em ambiente externo ao texto, por meio dele também se espalhavam, numa estratégia de estar presente no mundo, afetá-lo e ser afetado.

A pergunta que Retta se faz é “como construir um corpo livre, isto é, um corpo não embotado?” Há no trabalho do artista uma série de atividades que visavam ao exercício corpóreo, como ações no espaço urbano, as fotoperformances e a performance “tezTuracorPoral”, realizada na Bienal de São Paulo, de 1978.<sup>151</sup> Quanto a esta última performance, apresentada na Bienal, nela ocorria: o artista, nu, rola de um lado para o outro pintando com o próprio corpo papéis fixados no chão e nas paredes da sala de exposição. Segundo a percepção de Moraes, nessa performance o artista estaria problematizando uma

---

tropicalistas é o Movimento Antropofágico dos anos 1920, por conta do ímpeto em se apropriar das diversas referências da indústria cultural, promovendo uma verdadeira colagem de símbolos e significados. O movimento se deu de forma interdisciplinar, com expressivas produções no Cinema, Música, Teatro e Artes Visuais, no que se apresentava um modo de percepção vindo do universo cotidiano e urbano, em que referências dos comerciais de produtos se misturavam às notícias e às sensações sobre o contexto. Assim, promovia-se narrativa ambígua e contraditória, em que a “Coca-cola” era inserida na mesma frase que comentava um sério problema social no Brasil. Ambos com a mesma validade argumentativa. Desse modo, construíam-se argumentos destoantes do costume e de uma aparência superficial à primeira vista, mas que em seguida despontavam em um tipo de sensibilidade às oposições que persistiam na sociedade contemporânea. Assim, desmistificavam-se supostas oposições, como “arcaico / moderno”, “local / universal”, abrindo-se novos caminhos. O Tropicalismo, assim como outros movimentos de contracultura da época, não era simplesmente a favor de uma mudança estética, mas uma forma de comportamento que se alastrava, um posicionamento político e ideológico, parte protesto corporal, parte festival *rock n’ roll*. Um modo de não somente acionar ideias, mas se utilizar de veículos de informação e descaracterizar estatutos de coisas, pessoas e ideias. Informações retiradas de: NAPOLITANO, Marcos e VILLAÇA, Mariana M. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. *SciELO*. v. 18, 1998, p. 53-75.

<sup>150</sup> MORAES, Everton. “*Cortar o tecido da história*”: condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rattamozo (1975-1980). Tese (Doutorado em História). UFPR: Curitiba, 2016, p.12, 74, 80.

<sup>151</sup> Consistia no artista nu, numa sala de exposição com as paredes e o chão forradas. Nesse ambiente, o artista desenvolvia movimentos que manchavam de tinta o ambiente.

espécie de “jaula”, tateando os limites do possível, experimentando acerca de até onde era viável ir.<sup>152</sup> É sintomático que tal “jaula” fosse uma sala de exposição, pois esse também seria um ambiente “embotador” dos sentidos. Cabe então refletir a inserção do corpo do artista num espaço artificial e institucional, quando o fato de a performance ser ali realizada por si já orienta o olhar. Um ambiente diferente das páginas de um jornal comercial, por exemplo. Há também a definição e redefinição de si conforme o espaço em *Rettamorfose/Emoções geométricas*, fotoperformance apresentada no início do capítulo.

Retta constrói ficções de existência a partir dos espaços onde se insere, sejam eles instituições, cidades ou material impresso. Reivindica a todo tempo a sensibilidade do corpo, desconfia da linguagem racional e objetiva por esta deixar o corpo de lado, quando na verdade ele está o tempo todo ali.

Manipular os sentidos pela inserção do próprio corpo em ambientes diversos poderia demonstrar ao artista qual o melhor jeito de habitar o mundo? Qual o melhor jeito de habitar a arte?

Uma sensação de que estamos conectados e de que os conteúdos só nos permeiam quando atingem um nível de interação suficiente com o todo – seria essa a ideia de incorporar o sentido dos proferimentos. A partir dos textos jornalísticos, penso o corpo, o qual não se resume às palavras, mas a todo o contexto que o envolve, que inclusive é o da performance. Sejam as performances no Bar Camarim, seja a do corpo do artista, que foi a Porto Alegre e voltou a Curitiba; seja os corpos que trocam ideias, alguns dos quais constroem as matérias jornalísticas; sejam os corpos que frequentam o ambiente de bar ou dos leitores do texto. Também, os amigos e familiares citados por Retta. Todos participam de uma comunidade a promover sentido ou então, dissipá-lo a ponto de ninguém saber onde começa a obra e termina o artista.

Há um ambiente artificial, que é o jornal, construído justamente para que houvesse a interação social, tão cara como disposição humana. Nesse ambiente artificial, explora-se a virtualidade das relações, seja com o ambiente real, seja com as pessoas. Por esse ambiente passa a performance, caracterizada pela

---

<sup>152</sup> MORAES, Everton. *Op. Cit.*, 2016a. p. 287.

proposição da experiência com o outro, em que seria apenas cotidiano banal, se não se desse à espetacularização do evento. O público entende essa manipulação, trata-se de uma força, um ilusionismo a nos fazer tatear limites, pensar sobre possibilidades, assim como na performance de tezTuracorPoral de Retta. Mas, no fundo, há como escapar da “jaula” ou de alguma institucionalização sem que esse corpo seja dispensado? Há como o corpo transpor a existência do “aqui e agora”? Em vez de ser dispensado, o corpo poderia ser disperso por todo canto? Ainda assim ficaria a memória viva desse processo no corpo coletivo? Sem limites ou instituições, poderia o corpo habitar algum espaço, mesmo que virtual?

Em “Retta *rides* again”, Retta assume um corpo disperso e transbordante de ideias. Ele afirma que o que quer, nesse retorno a Curitiba, é “dar uma trepada com a cidade”. A expressão descarada cabe muito bem a um momento que as pessoas possuem uma sensação de maior liberdade, por isso, a vontade de experimentar tudo, aproveitar o meio urbano. É expressivo um corpo que deseja interagir e “se espalhar”, além disso, ao mesmo tempo quer contar a que veio aos demais; segundo Retta, “O cara que está no plano não quer subir. É o pampa, ele quer se espalhar. O cara daqui já é diferente.” Também um corpo que está o tempo todo pensando sobre si mesmo e que, além disso, é intrometido, mete-se a fazer e pronto, “Eu via muito mas não era visto e de repente passei a ser visto. Aí subi no palco. E comecei a me meter, de maneira inconveniente, em várias áreas”.<sup>153</sup> Entre as muitas passagens, o corpo artístico de Retta encontra a si mesmo em liberdade, mas está experimentando, vendo o quanto sabe ou com o que pode lidar. Ele ainda tateia os limites. Ainda é um corpo impreciso, mas está disposto a se afirmar assim.

Fato é que há muito pouco do “produto artístico” de Retta nos textos, sua persona se expressa muito mais. Ele mesmo afirma que seu trabalho é uma “charlatanice cultural”,<sup>154</sup> um dos motivos citados é a falta de técnica e um público iludido por algo de “misterioso”. No texto “Um Retta é bom, imagina dois tchê!”, ele explica que o que faz é uma “canalhice”, e um dos motivos é o nome do show da banda “Santíssima Trindade”, que é “O senhor é meu pastor. Vamos Pastar”

---

<sup>153</sup> GEMAEL, Rosirene. *Op. Cit.*

<sup>154</sup> *Ibid.*

que, assim como “Quem tem Q.I. vai” são retirados de poesias de Leminski. Na mesma matéria, Retta comenta com a jornalista que, em Curitiba, o que importa é a “indefinição”, pois “[...] ninguém é visto como culturalmente sólido”.<sup>155</sup> O artista expressa então esse corpo ambíguo, que é uma celebridade ao descer as escadas do avião na matéria de Gemael, mas que também é um “canalha” a “iludir” o público. É que ele adere ao aspecto “indefinido”, do gosto curitibano, por isso gostamos dele? Mas há também a crítica sobre essa mesma circunstância.

Em “Um Retta é bom, imagina dois, tchê!”, Retta se apresenta em dois corpos, com os quais divide o peso da mudança, tanto na política, quanto em sua arte ou de uma cidade à outra. Um corpo que se move muito, de um espaço ao outro e que agora se encontra em transição, pois que “Billy nasceu em 1969 e levou tanto pau da repressão que ficou em coma cultural até 1986, quando renasceu com o sobrenome fingidor”. Assim, o artista traz um clima de retomada, porém sem deixar de refletir o passado, os estragos que ele lhe causou. Talvez, Retta reflita sobre seus traumas e sobre as condições de liberação de si mesmo. Apesar disso, a aposta de Retta é na animação, por isso ele e Billy colocam “Tudo em cima” no Bar Camarim, referindo-se a uma sensação de euforia e também, no sentido literal, às pinturas que cola no teto do bar.<sup>156</sup>

O artista se coloca no papel de “artista fingidor” e a mídia jornalística é esse espaço onde ele não fala sobre as obras em si como se nelas houvesse conteúdo implícito. Ele as insere a um contexto a integrar ele mesmo como figura “misteriosa”, “indefinida”, “ilusionista”, mas sempre apoiada por um movimentado fluxo de ideias, pessoas e lugares.

No capítulo seguinte, a partir dos diversos segmentos que apresentei sobre o exercício de Retta em conjunto com Gemael e com Lopes, farei apontamentos sobre “Quem tem Q.I. vai”, “Santíssima Trindade” e “Billy de Liar”. Além disso, iniciarei o capítulo apresentando uma contextualização acerca de várias disposições estéticas do período, que vão de encontro às propostas de Retta. O ambiente jornalístico artificial é a estrutura que circunda as performances, pelo menos no que disponho até aqui para análise. Tal ambiente

---

<sup>155</sup> LOPES, Adelia Maria. *Op. Cit*

<sup>156</sup> *Ibid.*

funciona como suporte onde o artista se desenrola diante do público, numa forma de apreensão processual e em conjunto.

### 3 TRÊS PERFORMANCES A FORMAR UM ARTISTA E VICE-VERSA

#### 3.1 Processo e narrativa pública em Curitiba

Em seu discurso, o artista insere uma perspectiva de arte muito aproximada do cotidiano, seja o dele próprio, seja o do público. Ao desdobrar-se em tantos fazeres e reflexões, a arte toma a forma de experimento e de processo. Nisso, junto ao meio de mídia, uma persona do Retta-artista vai sendo engendrada juntamente a um espaço virtual, cuja linguagem não vem só do âmbito oficial de Arte, nem só da publicidade e nem só do âmbito informativo. A linguagem que utiliza é mais um experimento que pesa o que é válido ou não entre as referências, para só então construir uma outra via. Mas não é só Retta quem tenta formular e habitar esse espaço e nem poderia ser, pois, tal esforço exige o ato coletivo. Nesse início de capítulo final, uma contextualização a partir de algumas expectativas e ações de artistas que participavam da cena cultural do Brasil e de Curitiba durante os anos 1980. E quem seria Retta nesse meio?

Em termos de produção artística, quando se pensa na década de 1970, no Brasil, vem à mente um esforço dos artistas em se desviarem da censura da ditadura militar. Uma sensação de asfixia e a necessidade de elaborar uma crítica e um posicionamento político por meio da estética. No mesmo período, expandem-se influências de linguagens tidas como contemporâneas, como o uso de objetos construídos a partir de elementos da cultura industrial, a instalação, a performance, o *happening*, entre outros. Dentro das propostas parece que havia uma exigência interna aos sujeitos de vivenciar situações de modo que elas fossem inseridas no cotidiano tão profundamente que, um dia, talvez, ele pudesse transformar as relações pessoais, as quais pareciam estar perdendo a característica e o respeito pelo ser humano. Ao menos eu, quando penso no período, é-me difícil ter a imagem de um artista demorando horas ou dias numa pintura no interior de seu *atelier*. As urgências seriam outras. Porém, de qualquer forma, a vida segue e ninguém quer perder o acesso a seu sabor. Qual seria a diferença entre a produção artística dos anos 1970 e 1980? É

necessário haver alguma? As narrativas que temos e que direcionam o nosso olhar seriam apenas estratégias que são alheias às nossas vontades?

É certo que, quer queira, quer não, a arte sempre denuncia alguma coisa, nem que seja um estado de letargia. Nos anos 1970, segundo análise de Moraes, pode-se observar dois movimentos, um deles, o de uma “esquerda ideológica”, de militância política que reivindica a mudança estrutural e o choque direto com o sistema. De outro lado, os movimentos contraculturais, que desejam elaborar nas formas sociais já existentes algo diverso e que atuasse como um efeito de choque na percepção social. O segundo posicionamento era alvo das críticas de jornalistas como Zuenir Ventura e Wilson Martins,<sup>157</sup> por considerarem algo escapista, como uma lacuna e uma incapacidade que era ao mesmo tempo de atingir a massa e também de se tornar vanguarda.<sup>158</sup> Quanto à instância artística, que poderia ela fazer? Bem, por maior que fosse o esforço, teria como o artista enquanto tal efetivamente lutar contra o sistema? Ou a arte, num período de extrema violência e desrespeito, teria como trabalhar com a beleza das formas, das cores e das texturas sem utilizá-las em prol da denúncia? O fazer artístico não é alheio ao seu meio, porém, dificilmente é capaz de exercer a mesma ação que uma granada lançada, um tiro no peito ou um murro na cara.

A narrativa de uma arte engajada é substituída por outra, que indica uma arte sensível, voltada à pintura e de grande entusiasmo pela experimentação que só a vida e a arte proporcionam<sup>159</sup>. Bom, essa é a narrativa. Críticos como Frederico Moraes, Achille Bonito Oliva e Marcus Lontra passaram a considerar

---

<sup>157</sup> Ventura é sociólogo que, nos anos 1970, participava dos debates a respeito da importância da Tropicália para o pensamento brasileiro. Martins é crítico literário, foi professor da UFPR, escreveu para jornais como o *Estado de São Paulo*, *Gazeta do Povo* e *O Globo*. Disponível em: MORAES, Everton de Oliveira. 2016a. p. 24, 107.

<sup>158</sup> MORAES, Everton de Oliveira. 2016a. p. 94, 106.

<sup>159</sup> Os anos 1980 são marcados pelo paradigma da exposição intitulada “Como vai você, Geração 80?”, realizada na sala de exposição da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 14 de julho de 1984. Nela, os curadores Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal e Sandra Magger visaram a realizar um apanhado do que se fazia em termos de arte no período. Desse modo, a exposição que acabou reunindo uma grande quantidade de pinturas, marcou os anos 1980 como de retorno dessa linguagem. No entanto, muitos criticam o fato de a mostra ter sido feita a partir de trabalhos dos artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, formados pelo Parque Lage ou pela FAAP. Informações disponíveis em: [https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento83465/como-vai-voce-geracao-80?gclid=EAlaIqobChMI18KFsNTk9QIVCA6RCh2tWQ7IEAAYASAAEgKQ4PD\\_BwE](https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento83465/como-vai-voce-geracao-80?gclid=EAlaIqobChMI18KFsNTk9QIVCA6RCh2tWQ7IEAAYASAAEgKQ4PD_BwE) Acesso em 03 fev. 2021.

a arte da década anterior aos anos 1980 um tanto panfletária, desencantada e crítica ao fetichismo do mercado, conforme observei na pesquisa de Leonardo Bertolossi.<sup>160</sup> A narrativa, incluindo a diferença entre uma década e outra, é o que norteia o olhar do espectador, como se tem defendido ao longo desta dissertação. E, inclusive o meu olhar, que volta e meia retorna a essa ideia, acostumado a relacionar as obras à tal síntese, assim como a da oposição arte engajada/arte desinteressada. Além disso, a princípio parece bastante cabível que a narrativa acerca dos anos 1970/1980 aponte para uma inversão de valores, já que, no geral, a História da Arte indica esse tipo de coisa, como na trajetória: Renascimento – Barroco – Neoclassicismo – Romantismo – Realismo – Impressionismo – Expressionismo, entre outros subgrupos que geralmente seguem a mesma lógica.

Tendo de um lado uma arte engajada e do outro uma arte envolta em lirismo, em algum momento já me perguntei: “ora, então caberia ao artista escolher entre um e outro?”. Mas pensando agora de um outro modo, eu me pergunto: “o que caberia melhor, seria os artistas adequarem seus métodos ou que houvesse, de modo geral, uma reflexão constante e mais aprofundada, ou até mesmo uma tomada de partido dos artistas quanto à narrativa?” Certamente, não foi a mesma pergunta, mas é provável que tenha sido de uma premissa próxima que partiram alguns artistas nos anos 1980, em Curitiba, entre eles Retta. No grupo em questão, evidencia-se a busca por ir até o público com fazeres que não eram obra acabada, mas processo partilhado. Mas antes de abordar Curitiba, quero elaborar melhor sobre a importância da atenção às narrativas e os modos de conduzi-las, e o farei a partir de exemplo que vêm de coletivo artístico do Rio de Janeiro, da década de 1980.

As narrativas acerca da arte mapeiam certas atividades, são como ficções, que fazem também o seu papel de seleção e organização. Assim, apesar das análises, como aparece na pesquisa de Ivair Reinaldim<sup>161</sup>, durante os anos 1970 a pintura não some de cena, havendo vários artistas que persistiram nela,

---

<sup>160</sup> BERTOLOSSI, Leonardo. *Arte enquadrada em gambiarra: Identidade, Circuito e Mercado de Arte no Brasil (Anos 80 e 90)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), USP, São Paulo, 2014. p. 24.

<sup>161</sup> REINALDIM, Ivair J. *Moto Contínuo: estudo de caso – arte no Brasil – início da década de 80*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), UFRJ, Rio de Janeiro, 2007. p. 130.

como Aluísio Carvão, Carlos Fajado, Claudio Kuperman, Eduardo Sued, Flávio Shiró, Iberê Camargo, Ivald Granato, Luís Áquila, Paulo Roberto Leal, Rubens Gerchman, entre outros. Do mesmo jeito, não é possível afirmar que 1980 foi a década da pintura. Diante da insistência de teóricos e da mídia pela prevalência da pintura, vários são os artistas que se unem a fim de contestar, como o grupo *A Moreninha*, que atuou entre 1987 e 1989, tendo seu número de integrantes variável de acordo com cada proposta.<sup>162</sup> A primeira iniciativa dos “moreninhos”, como eram chamados, foi inventar uma história que acionou (e muito) a mídia da época, ansiosa por tudo que se relacionava à “Geração 80” de pintores. A história consistia num grupo de artistas que prometia se deslocar num dia comemorativo até a Ilha de Paquetá, no Rio de Janeiro, dispostos a produzir pinturas ao ar livre e assim homenagear a passagem do artista Manet pelo Brasil, no século XIX, e um fictício “grupo de pintores de domingo”.

Liderados pelo crítico Marcio Doctors, os artistas plásticos Alexandre Dacosta, André Constá, Angelo Venosa, Beatriz Milhazes, Claudio Fonseca, Cristina Canale, Chico Cunha, Daniel Senise, Enéas Vale, Geraldo Vilaseca, Hilton Barreto, João Magalhães, Jorge Barrão, Lúcia Beatriz, Luiz Pizarro, Márcia Ramos, Maurício Bentes, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum e a fotógrafa Lóris Machado vão dar início às comemorações do centenário de “A Moreninha”, de Joaquim Manoel de Macedo. Mas não se trata de homenagear o escritor e seu livro, e sim “um grupo de pintores de domingo que seguindo indicações deixadas por Manet em sua passagem pelo Rio de Janeiro, em 1894, refugiou-se nos bucólicos recantos da Ilha de Paquetá em busca de esplendorosa luz de fundo de baía, que acreditavam indispensável para a execução de seus óleos”. Queriam “realizar pinturas impressionistas de temática local”.<sup>163</sup>

O evento na Ilha de Paquetá realmente ocorreu (apesar de sua ironia de existir) e acabou ganhando a atenção de mídias como *O Globo*, o *Jornal do Brasil* e também aparecendo no programa da “Globo”, o “Fantástico”. É certo que a

<sup>162</sup> Os artistas participantes foram: Alexandre Dacosta, André Costa, Beatriz Milhazes, Chico Cunha, Cláudio Fonseca, Cristina Canale, Enéas Valle, Geraldo Vilaseca, Hamilton Viana Galvão, Hilton Berredo, João Magalhães, John Nicholson, Jorge Barrão, Lúcia Beatriz, Luiz Pizarro, Marcio Doctors, Maria Moreira, Márcia Ramos, Maria Lúcia Cattani, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, Solange de Oliveira e Valério Rodrigues, entre outros. Em FERNANDES, Thiago. *A Moreninha: na contramão da “Geração 80”*. *Nuvem: arte crítica*. 20 mai. 2020. Disponível em: <https://nuvemcritica.com/2020/05/20/a-moreninha-na-contramao-da-geracao-80/> Acesso em 03 fev. 2022.

<sup>163</sup> *O Globo*. 01 fev. 1987. Em FERNANDES, Thiago. *A Moreninha: na contramão da “Geração 80”*. *Nuvem: arte crítica*. 20 mai. 2020. Disponível em: <https://nuvemcritica.com/2020/05/20/a-moreninha-na-contramao-da-geracao-80/> Acesso em 03 fev. 2022.

atitude crítica envolveu muitos artistas que participavam da chamada “Geração 80”, além disso, muitos já pintavam e outros mais tarde começaram a ter a pintura como linguagem principal, é o caso de Senise e Milhazes, por exemplo.

Após essa primeira ação, a segunda investida do grupo não foi um recurso ilusionista e não deixou dúvida pública quanto à revolta dos artistas. Durante palestra do crítico italiano Achille Bonito Oliva, figura essencial nas teorias que sintetizaram os anos 1980 como relacionado à pintura, Ricardo Basbaum ligou um aparelho de som para interferir nas falas do palestrante. O som era de uma música sertaneja misturada a fragmentos de escritos do filósofo Heráclito. Ao mesmo tempo, Enéas Valle assistia ao discurso de costas e segurando um espelho retrovisor. Já um outro grupo servia doces ao público e um outro integrante circulava pela sala usando orelhas de burro.<sup>164</sup>

As ocasiões citadas deixam clara a profundidade com que arte estava envolta dos discursos da mídia, principalmente quando se tratava de relacioná-la à algum tradicionalismo europeu. Também, demonstram que a performance estava muito presente e que os artistas estavam dispostos a acioná-la de forma crítica em relação a uma mídia e uma teoria que a menosprezava. Assim, a performance era uma ação colocada em prática e parecia estar dentro do campo criativo dos artistas, seja em experimentos diversos, seja para evidenciar uma situação de exclusão artística e cultural. A performance era um recurso amplo a ser pensado e utilizado.

Nos casos citados, a ação performativa é direta no ambiente das ações sociais. De modo que, se for o caso de alimentar uma narrativa avessa àquela que relaciona os anos 1980 com o retorno da pintura e da experiência prazerosa com essa linguagem, que lugar teria o performativo? Que dimensão a performance teria para tais agentes sociais?

A ideia “geração 80” permite observar o quanto, nos anos 1980, a arte tinha se aproximado das estratégias de *marketing* e do apelo de instituições culturais. Mas é preciso lembrar também que a ideia de propaganda nunca foi tão distanciada da atividade artística, pois, para muitos artistas modernos, já não bastava mais simplesmente propor ação plástica, seria necessário levá-la até as

---

<sup>164</sup> BERTOLOSSI, Leonardo. *Op. Cit.* p. 79.

pessoas, seja com estratégias de elevar a discussão ou então, dar destaque. Porém, cada vez mais, a questão vai se tornando o próprio cerne da coisa. Para muitos artistas, ela se torna o próprio fazer artístico.<sup>165</sup>

O entendimento dos artistas sobre a importância da narrativa na existência social da obra de arte, bem como a sua iniciativa em atuar em tal frente, atrela-se à queda de um paradigma já dos anos 1950, que é o do “cubo branco”, tido como local “neutro” em relação à obra. Desse modo, tratava-se agora de assumir o espaço “real”, isto é, aquele que tanto insere um significado na arte quanto por ela é transformado.<sup>166</sup> A pertinência espacial nem mesmo tem a ver apenas com o ambiente físico, onde nos colocamos, mas também, por exemplo, poderia visualizar a mídia jornalística como espaço ou então, hoje em dia, o espaço da internet. Ou seja, a ideia de espaço também pode ser abstrata, assim, por que não mencionar um espaço que fosse mental, como a ideia de narrativa em segunda instância discutida no capítulo anterior? De modo que, por meio de variadas possibilidades, fossem elas ações, discursos ou imagens, se pudesse seriamente pensar na elaboração desse espaço, com suas características próprias vinculadas a objetos, ações e interações. Que atitude teriam os artistas?

A “Mostra de Arte Bicicleta”, que ocorreu nos anos 1982, em Curitiba, demonstrou uma concepção de arte cuja ideia de espaço já era bem mais ampla do que a da sala de exposição.

---

<sup>165</sup> REINALDIM, Ivair J. *Op. Cit.* p. 16.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p.3, 11.

## Figura 8 – Mostra de Arte Bicicleta

sala de exposições do teatro guaira curitiba-pr 5 a 30 de maio de 1982 abertura 18h30min



Fonte: Marin (2000) (muvi.advant.com.br). Acervo Setor de pesquisa do MAC/PR. Retirado de: MALINSKI, André Americano. *Retratos infames: personagens representados pictoricamente por Raul Cruz na década de 1980 em Curitiba*. Dissertação (Mestrado em História), UFPR, Curitiba, 2019. p. 61

Na imagem do cartaz da mostra, os artistas se colocam no espaço aberto de uma rua, certamente uma alusão à retomada do espaço público. Cada artista aparece experimentando um material diferente e ocupando a mesa, numa cena que remete à “A Última Ceia” (1495-1498), de Leonardo da Vinci. O cartaz, desenvolvido de modo coletivo e que dá ênfase ao próprio grupo proponente, acabou tendo uma forte presença estética na sociedade, algo para além do simples instrumental de propaganda. Muitas pessoas acabaram achando a proposta do cartaz ainda mais impactante que a própria exposição em si. O material que se faz de imagem, palavras, reprodutibilidade técnica, efemeridade, disseminação de ideias e que se encontra junto tanto da iniciativa poética quanto

da divulgação, tornou-se parte importante das reflexões e interações do “Moto Contínuo”<sup>167</sup>, grupo formado por alguns artistas que participaram da “Mostra Bicicleta”. No “Moto Contínuo” estavam as artistas Denise Bandeira, Eliane Prolik, Rossana Guimarães, Geraldo Leão, Raul Cruz e Mohamed Ali El Assal.

O cartaz da mostra, de 1982, dá a ideia de que algo transpassa o museu e chega à rua, ou melhor, que os artistas são esses agentes em circulação e mobilização estética constante. O cartaz serviu de aprendizado aos artistas que, no ano seguinte, promovem o evento “Moto Contínuo”, que reuniu uma série de ações muito além da exposição das obras na galeria.

O grupo “Moto Contínuo” possuía um ateliê onde se encontravam para discutir questões ligadas à instituição artística e à estética. Na primeira mostra que fizeram juntos, perceberam que havia disparidades entre o que adentrava à sala de exposição e o que ficava de fora. E o que o público acabava não tendo acesso era, para eles, o elemento mais importante e impactante, que era todo o processo pelo que passavam, como os vários encontros em que simplesmente conversavam sobre arte e pensavam em estratégias de ação. Mas como chegar até o público, não com a ideia pronta e finalizada da mostra, mas demonstrar que se tratava mais de um processo sempre ativo e constante, algo inacabado e sempre uma experiência?

O grupo demonstrou algumas possibilidades bem interessantes. Entre elas, por exemplo, a mostra não ter ficado um dia sequer sem alguma ação ocorrendo em paralelo, seja dentro da galeria ou fora dela. Havia espaço para palestras, oficinas, recital de poesias, performances, entre outras atividades. O grupo explorou a tendência da época que era, além dos encontros nos bares da cidade, a utilização desses espaços para exposições e performances; além do já mencionado Bar Camarim, também era um relevante ponto de encontro o bar

---

<sup>167</sup> Embora muitos críticos considerem o Moto Contínuo um coletivo de artistas, os próprios não se pensavam dessa forma, pois, para eles tal ideia teria de ter por premissa um objetivo comum entre eles, o que não era o caso. Consideravam-se mais artistas que produziam individualmente e que teriam se unido para juntar forças para elaborarem reflexão crítica, para conseguirem expor e também para chamar atenção às do público às suas propostas. O grupo atuou na cidade durante a primeira metade da década de 1980 e escolheu esse nome para remeter à ideia de atividade constante. Informações extraídas de: REINALDIM, Ivair J. *Moto Contínuo: estudo de caso – arte no Brasil – início da década de 80*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

e restaurante Bife Sujo. Os artistas do “Moto Contínuo” buscavam sempre associar linguagens e campos de conhecimento, por isso eram agrupadas à exposição atividades de diversos agentes não só das Artes Visuais, mas também da Música, Teatro, Cinema, Literatura e Dança.<sup>168</sup>

Embora a maior parte das ações do grupo se fizesse de linguagens mais tradicionais, como desenho e pintura, os artistas souberam reunir ações que, diante da visibilidade do público, passaram a ser entendidas em sintonia com o todo da ideia. Nesse sentido, até mesmo a indicativa de “grupo” foi elaborada com sucesso, pois, em propostas dos artistas individualmente ou em coletivo, as pessoas conseguiam obras e artistas à iniciativa “Moto Contínuo”. Assim, houve fazer que funcionou por vários dias, nos quais, cada artista do grupo produzia um cartaz manualmente, uma obra única, cujas informações eram claras e apresentavam uma elaborada produção visual. Esses cartazes eram fixados em ambiente público durante a madrugada. Assim, os artistas assumiam por conta uma forma de propagandear a própria ideia e que se dava quase sob o mesmo viés das estratégias de *marketing*, quando são instaladas imagens publicitárias em *outdoors* e, quando amanhece, as pessoas são surpreendidas pela novidade e pela transformação do espaço. Ao ocorrer de forma constante, o público se deparava com uma iniciativa que era processual e direta no cotidiano.<sup>169</sup>

Também em 1983, as participantes do grupo “Moto Contínuo”, Denise Bandeira e Eliane Prolik, realizaram a proposição *Jornais Inconográficos*, que eram intervenções em páginas de jornal selecionadas, feitas pelas mãos das artistas e que voltavam à circulação mais tarde. Desse modo, as artistas se ocuparam de reflexões sobre a relação entre arte e público, sobre oposição entre unicidade e reprodutibilidade, sobre criação e circulação.<sup>170</sup> Observo nisso mais um experimento do uso do espaço de mídia, que a cada vez toma uma frente diversa.

Além disso, o grupo se deu conta da importância da atividade diária de inserção no meio social, o que buscou efetivar com o público e, também, envolvê-lo. Fizeram-no por meio dos cartazes únicos e das atividades em

---

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 23, 23.

paralelo à exposição. Outra proposta foi a de Bandeira e Prolik, que atuaram gestualmente no material midiático. Desdobrava-se diante dos olhos do público uma ideia de arte como elemento processual e coletivo. Também, a preocupação do “Moto Contínuo” com os detalhes, desde gestos a palavras e formas, o que causou uma inserção na sociedade de uma repetição de símbolos, frases e disposições que lhes trouxeram pertinência social. Para tanto, também uma ampla rede de agentes apoiadores, desde as instituições culturais, que se ampliavam no período, até os contatos estabelecidos nas exposições e nos bares noturnos. Mohamed Ali El Assal e Geraldo Leão, além de artistas plásticos, atuavam na mídia gráfica como diagramadores e ilustradores, o que ajudava a criarem laços de amizade com profissionais do jornalismo e da publicidade, os quais eram levados até as exposições.<sup>171</sup>

Segundo Reinaldim, o “Moto Contínuo” foi, ao mesmo tempo, tradicionalista, pelas linguagens plásticas utilizadas; moderno, pela iniciativa em elaborar um espaço de disseminação de suas ideias e contemporâneo, por atuar para além do espaço da galeria e experimentar inserções diversas. Nesse sentido, os anos 1980 não aparece enquanto ruptura, mas sim como continuidade de procedimentos já encontrados na década anterior e mesmo antes.<sup>172</sup> Talvez, a diferença seja que os artistas estavam passando a compreender melhor e de modo mais ativo as estruturas de formação de sentido da obra; seja tal compreensão relacionada à arte contemporânea, seja quanto ao capitalismo e suas trocas, as quais também levam tempo até se modelarem.

Em vez de “exposição”, os artistas do Moto Contínuo propiciaram um grande “evento”, onde várias iniciativas se reuniram para dar visibilidade ao grupo e expressar suas ideias. E tais ativações não são tão diferentes daquelas que instituições, críticos e mídia, especialmente do Rio de Janeiro e de São Paulo, tomaram partido para desenvolver a ideia de “Geração 80”.

Apesar do estímulo ao coletivo, é evidente nas ações dos artistas do “Moto Contínuo” o empenho de cada um em construir sua própria linguagem e visibilidade. No cartaz da “Mostra Bicicleta”, apesar de todos estarem reunidos, cada um ostenta, por meio da pose, da vestimenta e dos objetos com os quais

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 140, 158.

interage, a sua particularidade. Para além do cartaz, cada artista inseria no ambiente de mídia uma representação de si mesmo. Essa busca pela diferenciação não era restrita ao meio das Artes Visuais, vinha de influência até mesmo da indústria de consumo, em que estilos musicais, vestuário e comportamento definiam a identidade do sujeito.<sup>173</sup> De forma ambígua, nos anos 1980, ao mesmo tempo que se expressavam coletivos de arte e a ideia de produção artística como parte de um ambiente em interação, os artistas se identificavam de forma mais personalista e individual. Tal característica ainda se dava pela extensão visual e discursiva, envolvendo a publicidade em torno do artista, sua obra e sua interação social.

O artista Raul Cruz, que por sinal também fez parte do “Moto Contínuo”, além de artista plástico foi responsável pela criação de peças teatrais. Cruz demonstrava uma proximidade muito grande com a criação de personagens, seja na pintura, seja no teatro, seja ele mesmo como um. Entre a atividade teatral e a pintura, Cruz exprimia linhas, formas, cores e pensamentos que se somavam e ampliavam percepção sobre seu trabalho. Mas não se tratava de um modo de legitimar sua própria estética e sim de um tipo de atividade artística que via o mundo como suporte e não só o papel, a tela ou o palco. Conforme análise do pesquisador André Malinski<sup>174</sup>, em alguns desenhos do artista, expressava-se imediatismo em mapear alguma sensação e transferi-la ao material, tencionando a relação do homem com o mundo tanto material quanto espiritual.

Desse modo, personagens povoavam o imaginário de Cruz, e serviam para trabalhar experiências sofridas e para propor modos de estar. Assim, a representação de corpos se dava no sentido de propiciar passagens entre um estado e outro. E mesmo ele, Raul Cruz, acabou se tornando um personagem de si mesmo; por exemplo, embora fosse considerado extrovertido pelos amigos íntimos, alguns estranhavam sua performatividade mais silenciosa e misteriosa em mostras de arte.<sup>175</sup> Ou seja, ele performava socialmente, possibilitando que sentidos de seu próprio trabalho chegassem à sua persona.

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>174</sup> MALINSKI, André Americano. *Retratos infames: personagens representados pictoricamente por Raul Cruz na década de 1980 em Curitiba*. Dissertação (Mestrado em História), UFPR, Curitiba, 2019. p. 64.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 34.

Figura 9 – Raul Cruz



Fonte: Folheto da exposição *Raul Cruz, pintura, desenho e gravura* (frente e verso), 1984. Centro de Pesquisa e Documentação do MON. Retirado de: MALINSKI, André Americano. *Retratos infames: personagens representados pictoricamente por Raul Cruz na década de 1980 em Curitiba*. Dissertação (Mestrado em História), UFPR, Curitiba, 2019. p. 103

Figura 10 – Personagem Infame



Fonte: Raul Cruz, *Retrato de Pierre Rivière*, 1987, tinta acrílica sobre tela 60x50 cm, no Catálogo do *Projeto Raul Cruz* (1994). Acervo Fundação Cultural de Curitiba. Retirado de: MALINSKI, André Americano. *Retratos infames: personagens representados pictoricamente por Raul Cruz na década de 1980 em Curitiba*. Dissertação (Mestrado em História), UFPR, Curitiba, 2019. p. 12

A primeira figura é do folheto de divulgação da exposição de Cruz; nessa e em outras imagens, o artista posa para a foto fazendo gestuais com as mãos. Os personagens pintados por Cruz são conhecidos justamente pela expressividade de suas mãos, assim como o Pierre Rivière, que aparece na segunda figura. Assim, como repara Malinski, o artista realiza esse procedimento de continuidade visual que interliga realidade e ficção em muitos pontos.<sup>176</sup>

Os exemplos trazidos neste tópico são apenas alguns dentre vários outros possíveis, no entanto, eles servem para desenvolver um modo de olhar para a atividade artística dos anos 1980, principalmente de Curitiba, como exploração de formas de habitar o espaço público. Ao conhecer tais produções, percebo-as também como histórias que poderiam ser contadas de maneiras um pouco diferentes a cada vez, dependendo das intenções e apreensões daquele que conta. Talvez, até mesmo algum observador poderia considerar ações de “A Moreninha”, do “Moto Contínuo” ou do Raul Cruz como algo sem propósito ou então, simples aproveitamento dos aparelhos de mídia e do mercado. No entanto, ao se utilizarem de elementos que não são a obra em si, mas instrumentos de comunicação, ao promoverem ações contínuas no espaço público e, também, ao realizarem procedimento artístico que constitui continuidade visual, poderiam tais propostas efetivar narrativas de si tão válidas quanto aquela que formulou a expressão “Geração 80”?

A forma como Retta se direciona e é acionado pelas matérias jornalistas é bem diferente dos exemplos anteriores, mas há alguns encontros que se pode apontar, como: o tom processual; a ambiguidade de considerar a arte como operação coletiva, mas ao mesmo tempo buscar se diferenciar como artista individual; a sintonia entre o que faz o artista em seu trabalho, seja na galeria, nos bares ou no discurso que veicula; a insistência de um corpo que performatiza a si mesmo na mídia e joga com a relação entre realidade e ficção.

Assim, por mais que Retta seja o artista misterioso a proporcionar tais estratégias, ele se encontrava num ambiente acolhedor a essa ação justamente

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 133.

porque tais reflexões estavam no ar, eram experiências justificadas no meio. E as pessoas queriam muito explorar esses mistérios.

Parece muito como pensar na ideia de rede de Cauquelin, em que os vários pontos são a princípio indiferenciados, precisando passar por nomeação para então entrarem numa acelerada troca de informações e assim efetivar sentido. O que gera relevância perceptiva em cada ponto da rede? O que faz de Retta elemento diferenciado em meio a tantos outros artistas?

Ao encontrar resquícios da performatividade de Retta na mídia com outras atividades do período, consigo pensar o quanto a arte transforma o cotidiano. Afinal, Retta estava simplesmente efetivando entrevista. Quantas pessoas, sejam elas artistas ou não, poderiam ter elaborado um modo de performar no ambiente social?

Nesse momento, eu só consigo pensar que o espaço ocupado por Retta nesse contexto artístico curitibano se diferia simplesmente por Retta ser quem ele é. A bagagem de conhecimento, de experiência e a linguagem do artista o diferenciavam. Assim, poderia ser também com um outro artista, como Raul Cruz, por exemplo, uma outra identidade bastante diferente. Mas no fim das contas, importa o tipo de interação que o indivíduo promove, sua proposta criativa e sua história particular.

### **3. 2 “Quem tem Q. I. vai”**

Apesar de nesse terceiro capítulo eu escolher analisar o que é colocado no material escrito sobre cada performance, sei que elas se explicam muito mais pelo todo apresentado em cada matéria de jornal. Sei que elas se encontram em vários pontos e que são parte de uma coisa só. Contudo, ao pinçar certos elementos que constituem “Quem tem Q.I. vai”, “Santíssima Trindade” e “Billy de Liar”, espero me aproximar da ideia de performance produzida pelo escrito, afinal, como explicar performances que ocorrem num espaço e tempo efêmero sem se produzir uma outra coisa? E que outra coisa é essa? Que elementos lhe dão apoio? Como tais eventos ganham progressão no texto? A hipótese é que a figura do artista as sustenta.

Além disso, tenho a percepção de que é a própria ideia sobre performances descomprometidas com algum significado fechado que promove a construção das matérias. Nos textos, a compreensão pessoal das jornalistas associada ao que Retta explica e, no caso de Lopes, o que ela mesma observou na performance no Bar Camarim, são os elementos que delimitam a forma de expor os eventos ao leitor. Como poderia a personalidade de Retta e a “aleatoriedade” presente nas performances (o que é comentado por Retta quanto ao som da banda “Santíssima Trindade”) serem “explicadas”? Fica algo no ar. Talvez uma confusão proposital.

O leitor observa um diálogo e não uma descrição. Um diálogo em que ele mesmo tem de se colocar como ser que experimenta sensivelmente a cultura e o cotidiano. E não há nada de novo ou fora do padrão nisso, o diálogo entra no nível da experiência com o público e do processo do artista. E dentro desse viés, salientar características especificadas nos próprios textos sobre as performances pode ajudar a compreender que características afetaram a ponto de serem lembradas, citadas e ainda terem moldado os textos. Características que exemplificam marcas de Retta, atributos a envolver o público e que ajudam a identificar o que se propõe afinal de contas.

No texto escrito por Gemael, “Quem tem Q.I. vai” ganha mais espaço, diferente do texto de Lopes, em que é apenas citada. Parece que “Quem tem Q.I. vai” está bem associada à “Santíssima Trindade” e é possível que a segunda esteja dentro da primeira, pois, na explicação de Retta, inserida na matéria de jornal, um assunto segue o outro. O mesmo se dá com outras proposições de Retta que aparecem na mesma matéria, porém, sobre essas eu não especifiquei por elas não terem recebido destaque jornalístico acentuado se comparado a “Quem tem Q.I. vai” ou “Santíssima Trindade”, que aparecem até com títulos próprios. No entanto, essas “outras” performances, podem ser parte das que recebem mais atenção, ou então, ideias que acabaram ficando para outro momento.

Entre essas “outras” propostas, que na verdade podem ser a mesma, está a exibição de um vídeo. Afinal, Retta achou desonesto mostrar exatamente o que desenvolvia em Porto Alegre em Curitiba. Em vez de trazer a banda “Santíssima Trindade”, Retta tem a ideia de projetar o clip musical que estava

sendo editado em Curitiba, mas com cenas feitas em Porto Alegre. Retta comenta que entre as imagens tem até o Leminski, que, participando de um evento cultural no Rio Grande do Sul, solta uma frase de elogio a Retta. E o próprio artista comenta a própria canalhice de tal inserção.

Há também uma menção ao personagem de Retta, seu alter ego “Chacrinha Duchamp” (além de Billy, que aparece pouco depois na matéria de Lopes). Gemael explica que, fora o vídeo e a história do “Chacrinha Duchamp”, ambas as situações muito ligadas à poesia, também há “sobreposições poéticas”. Tais sobreposições consistem em uma mídia transparente, colocadas sobre uma parede velha e destruída. A ideia seria transpor o sentido da pichação das ruas para quadros. E se caso alguém quisesse comprar esse trabalho artístico, teria de destruir a parede onde pretende projetar a imagem, conforme Retta explica.

Contudo, a exposição de sobreposições foi deixada para outra oportunidade, pois Retta mudou de ideia. Em vez disso, o artista promete a mostra “Tudo em Cima”, com instalações de pandorgas no teto do Bar Camarim. “Tudo em cima” aparece na matéria de Lopes, mas associada a Billy de Liar.

Assim, essas “outras” propostas performativas são ideias que se modificam. De modo que o artista se sente à vontade para mudar, reestruturar e “reaproveitar” elementos, inclusive enquanto se dá a publicização do trabalho. E esse movimento constante de reinvenção de Retta é partilhado com o público. E faria diferença ao leitor perceber que a mostra “Tudo em Cima”, em vez de estar associado a Billy desde o começo, antes esteve com outra abordagem? Mesmo que isso fosse visualizado, é possível que não fizesse diferença alguma nem para o público e nem para o sentido final da obra, pois, conforme a matéria do jornal demonstra, o objetivo principal não é informar ao leitor a exata proposta de Retta. Afinal não se trata de um evento em que se quer saber previamente da programação ou da sinopse, como quando se vai ao cinema. A ideia é muito mais envolver o leitor no processo do artista, humanizar a abordagem e identificar o artista, por meio dessa mudança constante, desse limiar que envolve fazer, refletor e expor. Os textos se atrelam a um acontecimento, um evento. E nesse sentido, não importa “o que é”, mas “o que pode vir a ser”. Algo que depende de muitos envolvidos. Depende do público. O que o público é capaz de

assimilar? Quais seus interesses? O que melhor emana os ideais do artista? Retta poderia se perguntar quanto ao modo de expor em linguagem a proposta.

Retta já apresentava tanto “Quem tem Q. I. vai” quanto “Santíssima Trindade” em Porto Alegre, antes de retornar a Curitiba. Há matéria do jornal gaúcho *Zero Hora* que explica que tais apresentações envolvem “música, humor, *non sense*, visual, propostas de ‘desArte’ e não sei o que mais”<sup>177</sup>. Apesar de não se explicar exatamente sobre em que consiste “Quem tem Q.I vai”, percebo que nela há uma síntese da proposta de Retta; seria também a síntese do artista? A questão é que, vindo do artista ou não, a síntese traz a ideia de novidade e espetáculo; tais ideias continuam a aparecer tanto em “Santíssima Trindade” quanto em “Billy de Liar”. No momento de explicar “Quem tem Q.I vai”, a jornalista

O trabalho que ele vai mostrar é o caldo que tem feito em sua rota portoalegrense. Um trabalho que começou na própria poesia, na história quieta do gaúcho da época. E que passou pelas artes plásticas, passou pro corpo e tomou conta<sup>178</sup>

E o artista comenta “eu via muito mas não era visto e de repente passei a ser visto. Aí subi no palco”. E que “é um lance legal. Em Porto alegre dá pedal coisas que têm cara de Curitiba, e dá pedal em Curitiba coisa que tenha cara de Porto Alegre. Fazer uma ponte”.<sup>179</sup>

Segundo Retta, “Quem tem Q.I. vai” começou em um boteco, numa conversa entre amigos, de modo que a autoria poderia ser de qualquer um dos envolvidos. Segundo Retta, Leminski (que é tradicionalmente creditado pela frase) não se importou com o uso da frase, afinal de contas, ela já estava sendo utilizada pelo amigo Retta. A frase contém assonância em “e”, que é a igualdade de sons. Contém aliteração em “que”, formando o trocadilho entre “Q.I.”, sigla para “quociente de inteligência”, medida e “que ir”.<sup>180</sup> Na época, a frase foi pichada em um muro por Leminski e a imagem aparece no programa de televisão “Vanguarda”, veiculado pela “TV Bandeirantes” na década de 1980. Nisso, o poeta faz uma homenagem aos grafiteiros

<sup>177</sup> Eureka! *Zero Hora*. 01 out. 1983.

<sup>178</sup> GEMAEL, Rosirene. *Op. Cit.*

<sup>179</sup> *Ibid.*

<sup>180</sup> LOPES, Rodrigo Garcia. *Roteiro Literário: Paulo Leminski*. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná, 2018. p. 56.

Na noite de São Paulo há muitos bandidos à solta. Com armas, das mais diversas. Na noite há um bandido muito especial, que é o grafiteiro. O grafiteiro, ele não produz feridas, ele produz letras. O grafite é uma das imoralidades [ou modalidades] mais importantes da literatura dos anos 70 e 80, nos meios urbanos do Brasil. E esse aqui é um grafite de intervenção em homenagem a todos os grafiteiros”. [aparece no vídeo a pichação “Quem tem Q.I. vai”]<sup>181</sup>

Assim, “Quem tem Q.I. vai” é uma apropriação e, desde Leminski, ela contém a proposta de se associar às ruas, ao movimento urbano, como o faz uma pichação. Em Retta, a frase “Quem tem Q.I. vai” ganha sentido importante ligado a uma autoria múltipla, justamente na ironia entre “coeficiente de inteligência” e disposição em simplesmente “ir”. Por sinal, a mesma apropriação se dá com o nome do show da banda “Santíssima Trindade”, “O senhor é meu pastor, vamos pastar” é título de poema de Leminski. Retta afirma que esse “roubo” lhe é processo comum: “Eu uso um truque. Pego um poema do Paulo Leminski ou do Solda ou do Rogério e digo que é o nome do show”. Como observado do primeiro capítulo, questionar a autoria e genialidade da criação artística é uma demanda antiarte e ambigualmente se torna elemento comum ao próprio campo. Sobre esse apelo antiarte, Retta dá mais pistas

[...] um dia que esse prazer de fazer as coisas da maneira possível, seja chamando de arte. E cultura, essa porra que fica tão longe da gente. De repente o cara, pra ter cultura, tem que ter erudição. Pra ter erudição tem que ter memória. Se tu tem memória tu tá preso a algumas coisas. Se tu tá preso a algumas coisas, volta a erudição, e é um ciclo vicioso.<sup>182</sup>

Como sair de um ciclo vicioso que tende a segmentar a criatividade? Como estender ampliar a ideia de arte? “Quem tem Q.I. vai” parece uma estratégia de tornar a inspiração cotidiana uma espécie de arte. Basta se propor a tanto, pois “fazer” algo criativo, todos o podem e o fazem inclusive. A ideia de autoria múltipla do verso “Quem tem Q.I. vai”, atribuída por Retta, acaba lhe

<sup>181</sup> LEMINSKI, Paulo. Rede Bandeirantes, década de 1980 *apud* PAIXÃO, Sandro José Cajé. *O meio é a paisagem: pichação e grafite como intervenção em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), USP. São Paulo, 2011. p. 94.

<sup>182</sup> GEMAEL, Rosirene. *Op. Cit.*

dando um tom irônico, em que brinca com a ideia de uma “capacidade especial” atribuída a alguém. Em contraposição, a simples ideia de apenas “ir”, isto é, inserir-se e colocar-se em situação.

Enquanto a ideia de “quociente de inteligência” pode se associar a uma sociedade que preza pela meritocracia, pela persistência individualista que pode levar ao sucesso, a simplicidade e a potência do “ir” inserem no corpo do sujeito a disposição ao encontro com o outro, com o diferente. Uma abertura. Retta: “quero colocar esta pessoa (apontando para si mesmo) no palco, com a experiência que tem [...]”<sup>183</sup>. Em Retta, “Quem tem Q.I. vai”, da maneira como é exposta no texto de jornal, insere uma crítica à expectativa de erudição da arte, às exclusões do campo. Embora até certo ponto a crítica seja explícita, no ambiente do jornal e pelo discurso do “artista”, a crítica sobre o campo da arte ganha um contorno sutil, irônico, ambíguo. Há um tom utópico, “[...] um dia que esse prazer de fazer as coisas da maneira possível, seja chamando de arte”<sup>184</sup>, porém, a espetacularização de todo o caso traz a noção de superfície. A iniciativa artística de Retta deseja experienciar a reflexão ao mesmo tempo que propiciar tal realidade utópica.

“Quem tem Q.I. vai” parece uma síntese de uma nova disposição de Retta, a qual faz com que seu corpo intencionalmente chegue ao palco. Quando de maneira espontânea dá à própria personalidade uma potência performativa, o que se estende também à maneira como anuncia a banda “Santíssima Trindade” e como divulga “Billy de Liar”.

E talvez a matéria de jornal contribua para a ideia de “autorreflexão de si”. Retta era notícia, novidade, pois tinha acabado de retornar a Curitiba, então, quais são as mudanças? O que se esperar? Em “Quem tem Q. I. vai”, aparece um corpo que deseja ser reconhecido em sua própria experiência e que compartilha com o público seus processos e transformações. Gemael utiliza palavras como “incorporar”, pois, Retta parece refletir “[...] vibrações velhas-novas [...]” que aos poucos vão tomando forma “[...] na mesa do buteco [...]”<sup>185</sup>. O artista está buscando uma liberdade de reflexão e ação, um equilíbrio em

---

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> *Ibid.*

<sup>185</sup> *Ibid.*

relação ao passado e ao presente. Processo esse que se estende do texto à cidade (como também em sentido contrário). “Tudo em cima” mostra que Retta promete uma “[...] novela que terá capítulos diários durante toda a semana” e, desse modo, a maneira de ir aos poucos conectando conteúdos e interagindo com o público, que já observei sobre a relação com a mídia, também se mostra na performance no espaço de bar.

Há em Retta a questão da autoria múltipla; ele jamais faz algo sozinho e sabe muito bem disso. Por isso, ele adota a ideia de conectar, interagir e de nunca estar só em um projeto como método característico. Também, critica a arte como tradição que abre poucos caminhos e fecha uma infinidade muito maior; por sinal, “Erudito é a vó” é um dos títulos em destaque no texto de Gemael. Contudo, há no texto uma relação irônica com a celebração do sujeito artista, em sua excentricidade e fama. E ao mesmo tempo que essa relação é crítica e irônica, tal celebrismo de Retta sobre si mesmo é característica importante em sua poética.

Com a abertura política no Brasil, a figura do artista passa a ganhar destaque, como que simbolizando a livre expressão. A ideia de “celebridade” ganha espaço na mídia de massa e, entre estas, os artistas de maior realce nos anos 1980 são as estrelas do rock. O *rock star* é um estilo influente a ser apropriado, inclusive por artistas visuais. No período, as artes visuais vão conquistando também maior relevância mercadológica, principalmente com o aumento do consumo de trabalhos de pintura.

Em “Retta *rides again*” o artista parece se apropriar da ideia de celebridade, sendo o exemplo mais claro disso as fotos que o mostram entrando e saindo de um avião. Imagens que entram em sintonia com o letrero “Retta *rides again*”, em linguagem estrangeira. Desavisados poderiam pensar se tratar da recepção de estrela internacional. Quanto à expansão mercadológica da arte, Retta se coloca em questão e aciona certa ironia nisso. Sobre a mostra de projeções, ele afirma: “e é pra vender, que essa frescura eu já deixei de lado, arte tem que vender mesmo, só tem que ser boa”<sup>186</sup>.

---

<sup>186</sup> *Ibid.*

Retta se questiona sobre a arte e leva essa problemática ao artista. E nesse processo, sua persona é foco essencial. Isso fica claro principalmente em “Quem tem Q.I. vai”, quando ele afirma que sua ideia é inserir a si mesmo no palco e quando constrói narrativa que segue pela mesma via, que é a da partilha com o público de um processo artístico que não é um conceito acabado, mas que faz parte da sua vivência. Em capítulo anterior, eu já comentei sobre a disponibilidade do artista em se inserir nas páginas de mídia impressa, demonstrando opiniões e elaborando experimentos poéticos. Também, sobre a característica de não haver apenas uma voz no impresso, mas por vezes a imagem de um corpo, como nas “fotoperformances”. Na matéria de Gemael, ao final do texto, após a entrevista, a jornalista relembra da primeira performance de Retta que ela viu, participou e que ocorreu em 1980, “[...] quando, para evitar os tradicionais ratos de vernissage colocou todos com uma mesma cara: a de Rettamozo.”<sup>187</sup>

Assim, reafirmo que “Quem tem Q.I. vai” insere à narrativa do artista uma reflexão de Retta sobre si mesmo e também uma disposição em experienciar a proposta de colocar ele mesmo como figura pública. Afinal, isso é sugerido pela matéria, ao invés de outras explicações sobre conceito ou descrições sobre o que ocorre na performance. Por meio da matéria, é possível apenas sugerir algo sobre “Quem tem Q.I. vai”; por exemplo, há nela uma relação com a música, “[...] ‘Quem tem Q.I. vai’ era um show esculhambando a MPB. Nove músicas e o Retta conversando com as pessoas fazendo história, humor, performance.”<sup>188</sup> Também, uma relação de Retta consigo mesmo, envolvendo sua própria voz e imagem pública, a inserção de seu corpo, com a sua experiência no “palco”. Também há uma conexão com a palavra e a poesia, parece uma atuação do artista a partir do que a frase propõe.

Segundo Retta, “Quem tem Q.I. vai” começou em Curitiba, mas se desenvolveu em Porto Alegre. Talvez o fato de a matéria de jornal ter sido realizada em momento de retorno do artista a Curitiba, colocando-o como “novidade”, influencie na produção de discurso sobre essa relação do artista com as duas capitais. Mas é fato que, induzido pelo momento ou não, Retta comenta

---

<sup>187</sup> *Ibid.*

<sup>188</sup> *Ibid.*

muito sobre as características de ambas as cidades, de como se sente entre uma e outra. “Eu era gaúcho, sou gaúcho-curitibano e nunca tinha pensado em subir. Aí pintou a história de morar em Curitiba. Subi. E me deu febre das alturas.”

O Paraná tem um monte de lances étnicos, todos vivos, japoneses, ucranianos, alemães, poloneses. No Rio Grande do Sul tem uma cultura espanhola fortíssima, morta, que influencia, e é o código de todas as outras culturas. É louco isso, mas os alemães lá fazem música nativa, e ela é espanhola. Os italianos também. Com esta história do Rio Grande do Sul tem 56 festivais de música por ano.”<sup>189</sup>

A performance é de alguém que encara o “ir”, e se isso envolve quociente de inteligência ou não, já é outra história. Retta formula o espaço de adesão de seu trabalho. Isso se dá por uma relação intrínseca entre palavras, a linguagem proferida e seu corpo em interação com o ambiente urbano de trocas e fluxos criativos. O poema é forte em “Quem tem Q. I. vai” e é possível que ele estabeleça uma certa disposição para o mundo, que é justamente tecida nas experiências de encontros com agentes culturais de Curitiba e de Porto Alegre. Uma disposição entre a letra e a imagem, como comenta a poeta e pesquisadora Maria da Conceição Nunes Dornelles, que entrevistou uma série de artistas curitibanos e gaúchos que parecem ter compartilhado ideias próximas.<sup>190</sup>

Compreendo “Quem tem Q.I. vai” como uma síntese de toda uma nova disposição de Retta para mostrar a sua própria pessoa, partindo da experiência adquirida e refletindo um novo contexto. Assim, a narrativa pública inserida na mídia é apenas parte, contudo, elemento bem definitivo por conter linguagem que chega à consciência do público, pelo registro e pela capacidade de se espalhar. “Quem tem Q.I. vai” define certa coragem renovada e a possibilidade

---

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> Segundo Dornelles, há um movimento considerado marginal, independente e alternativo curitibano-porto-alegrense que envolveu as décadas de 1980 e 1990. Nesse período houve uma grande produção poética entre as capitais, fora da academia. Tal elo teve a importância de Paulo Leminski, que promoveu intercâmbios entre agentes poéticos. Entre as características desse movimento, o interesse pela cultura alemã, o envolvimento entre palavra e visualidade, uma relevância da questão performática associada ao poema, grande capacidade de exposição na mídia junto a novas modalidades de divulgação. Entre os poetas de Porto Alegre que teriam participado desse movimento, alguns exemplos: Alexandre Brito, Caio Gomes, Ione França, Ingo Neber, Jake Souza, Jaime Silva, João Angelo, entre vários outros. Entre os Poetas curitibanos: Ademir Antunes dos Santos (Plá), Alberto Cardoso, Alice Ruiz, Efigênia Ramos Rolin, Fernando Zanella, Hélio Leites, Jane Sprenger Bodnar, Kátia Horn, Luis Rettamoço, Paulo Leminski, Reginaldo Possuti de Resende, entre tantos outros. *In: DORNELLES, Maria da Conceição Nunes. Poetas do Campo Literário paralelo: duas décadas, duas cidades, 1980 e 1990, Porto Alegre e Curitiba. (Doutorado em Letras). PUC-RS. Porto Alegre, 2011. p.11-17.*

de autoafirmação direcionada ao público; ao menos isso no escrito, no bar deve ter sido outra história.

### 3.3 “Santíssima Trindade”

Já a banda “Santíssima Trindade”, na matéria escrita por Gemael, ganha um espaço reservado. Já na matéria de Lopes, a banda é apenas comentada. Sobre o nome da banda,

O grupo tomou o cuidado para não batizá-la com nome punk, nem inteligente. Queriam um nome explícito e acabou nesse, porque tem o pai, que é Deus, o Retta; o filho, que é o filho do Retta, o Caco de 15 anos [...]; tem o Espírito Santo que é o gay da turma, o louco incontrolável, Adriano; e o Amém, tecladista que na realidade toca acordeon de ponta, [...] que é o namorado da Luana, a filha de Retta. Ah, e tem também o Jimmy John, locutor da Rádio Ipanema emissora que domina o lance rock em Porto Alegre, e que exatamente por isso virou baterista. [Jimmy John] juntamente com Caco é que dão o que a banda é musicalmente.<sup>191</sup>

Apesar de “Santíssima Trindade” se caracterizar como banda de rock, a concluir pela explicação sobre a escolha do nome, a ideia era não se filiar de imediato a uma expectativa fechada, como o “punk” ou algo “inteligente”. É que, pelas características ruidosas e antiestéticas que Retta explana, ou a banda poderia acabar se enquadrando como punk e aí seria um gênero definidor, ou poderia ser algo tido como “inteligente”, e aí seria algo que poderia parecer mais distante do público ou acabar carregando uma expectativa que a banda não poderia cumprir, pois seu papel parece ser mais leve. Na verdade, a ideia da banda parece que é apenas se aproximar do “campo” artístico musical, mas mantendo a sua liberdade e “[...] esse prazer de fazer as coisas da maneira possível [...]”. E conforme Retta explica: “a nossa pretensão é imbecializar a cultura, deixá-la tão vagabunda a ponto de ser desconsiderada, mas com tal intensidade que seja impossível negar que é aquilo que está ali”.<sup>192</sup>

---

<sup>191</sup> GEMAEL, Rosirene. *Op. Cit.*

<sup>192</sup> *Ibid.*

Assim como a atuação artística de Retta, a banda é um provocativo, tanto é que Retta deixa explícita que na formação apenas dois integrantes têm maior tato para a música; talvez se não fossem esses, não haveria caráter musical? A participação do filho de Retta na Banda e de pessoas próximas à família dá à banda sentido de cotidiano criativo, em que todos poderiam se meter a fazer música. E “[...] com tal intensidade que seja impossível negar que é aquilo que esteja ali”<sup>193</sup>. A banda se põe num lugar onde o que importa é o próprio fazer, sem algo a ser decifrado, mas também, sem ser exatamente a música no sentido tradicional. Campo aberto, entre poesia, música e performance. Apesar disso, Retta sinaliza também “algo de misterioso” sobre a música da banda.

Além de falar pela banda nas mídias e inserir seus conhecimentos artísticos performáticos, o papel de Retta na banda é cantar, gritar, falar e contar piadas. Segundo ele

[...] quando termina o show fico sem voz porque não tenho técnica. As pessoas que assistem dizem, você tem que aprender a respirar, a colocar a voz, mas se eu fizer isso não é mais a banda. Eu até acho que preciso um pouco de técnica. Mas estou esperando um curso que me ensine a gritar e não a cantar. [...] Como brigo pouco gritando, a minha técnica é irritar as pessoas sem gritar, quero aprender a ser histérico, e vim pra cá.<sup>194</sup>

“Santíssima Trindade” representa um momento de extravasar, se é que Retta precisa de um. Pelo que ele comenta, continua com a técnica de irritar, mas ainda quer chegar a uma histeria. Parece que há sempre em Retta a tentativa de instaurar “algo além”, o que deve vir a partir de ações transbordantes. Haveria alguma ordem após o caos? Num momento de euforia pela novidade da liberdade política, que poderia vir da almejada histeria? Antes, Retta brigava nas entrelinhas, o que traz a possibilidade de gritar? Talvez ele mesmo esteja se fazendo essa pergunta no momento da entrevista de Gemael.

No show da banda tem uma letra escrita pelo filho de Retta, o Caco:

[...] para resolver a nossa fome de uma vez/ o governo instituiu o regime chinês/ regime popular consiste em comer sempre carne de cachorro/ o livro de receitas está pronto a ser lançado por uns seis idiotas enviados/ se você não colabora não come

---

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> *Ibid.*

animal, vai preso pela Lei de Segurança Nacional/ O cachorro preso em casa todo dia, o dia inteiro tem tendência suicida a se matar lá no banheiro./ Traga seu cachorro na sala de leitura e ele saberá como a vida é dura/ vira-lata, pastor ou até pequinês, todos cairão na mão do matador chinês...<sup>195</sup>

Mas isso é tocado de um modo “embolado” e gritado. E Retta comenta que o som da banda é “ruim” ou “horroroso” e ao definir dessa forma, o leitor tende a se desvincular de qualquer ideia de beleza, indo na verdade em direção ao seu oposto. Talvez, alguém tivesse ido prestigiar a banda só para ver o quanto seu som é ruim? Quem sabe, alguém tenha ficado desapontado pelo som nem ser tão horrível assim? E apesar da escolha de palavras que é imediata, isto é, em primeiro lugar é um som horroroso, em segundo,

Até inventei uma desculpa cretina que eu gostaria que fosse levada a sério um dia: a gente faz música para pessoas sensíveis. É ouvir nosso barulho e reconhecer que ali tem música. Uma música que não está codificada. A música veio de maneira mágica e tomou conta da barulheira. Mas só nós sabemos disso. É uma coisa engraçada, meio misteriosa porque é idiota. As pessoas pensam que é inteligente e não é, é misteriosa. O som da gente tem deixado as pessoas sem saber o que fazer.<sup>196</sup>

Na letra escrita por Caco, o cachorro se encontra num ciclo em que sempre acaba mal, sem escapatória vira comida; assim também ocorre com as pessoas submetidas ao “governo chinês”. O cachorro que é comido é tão submetido como as pessoas, tanto que o cachorro parece adquirir características humanas, como o suicídio. É algo sem escapatória, mas um conteúdo que é simplesmente citado para dar a entender do que se trata a banda, o assunto da letra não entra em discussão. O modo como a música é cantada desfigura toda a letra, segundo Retta, é algo assim “xxxxxxxxssschhhhhh”.

A partir das descrições, eu imagino a música da banda “Santíssima Trindade” como espécie de caos sonoro. Um som ruim, mas que numa segunda instância (e aí para os sensíveis) há música. Algo idiota, pois não está codificado. Mas dessa barulheira que é algo idiota vem uma espécie de magia. Não é

---

<sup>195</sup> *Ibid.*

<sup>196</sup> *Ibid.*

preciso conhecimento prévio, inteligência, intelectualidade. Talvez a barulheira de uma rua movimentada ou de um bar também traga em si magia, uma música percebida em segunda instância.

Parece-me que a banda “Santíssima Trindade” espelha a própria relação de Retta com o modo de comunicar sobre si mesmo e sobre seu trabalho. Numa bricolagem de elementos comuns, a princípio, a expectativa é chegar à “segunda realidade”, à coerência da experiência sensível. Uma linguagem interna de experimentos criativos cotidianos, dos mais diversos, os quais, um dia, possam ser entendidos e experienciados. É da arte que o artista trata, porém, se chamar assim, ele corre o risco de enquadrá-la num âmbito erudito e mercadológico. Por isso, permanece mistério, apenas a quem está disposto, apenas aos sensíveis.

Por isso, além do aspecto “banda”, “Santíssima Trindade” é desenvoltura que se cria num espaço ambíguo, onde ao mesmo tempo que não há nada tecnicamente bom de se esperar, há também algo sensível e mesmo mágico. E se trata ainda de um performativo acessível, pois até mesmo parece que qualquer um poderia fazer música como se faz em “Santíssima Trindade”, e Retta enfatiza as relações pessoais, as quais mostram que não é qualquer coisa, mas um encontro fecundo, de onde pode se chegar a algo que não se espera.

A banda a rigor é um velho de 40 anos, ‘no Brasil a gente já é velho nessa idade’, que começou a carreira solo misturando lances performáticos que são uma coisa velha, com uma turma de meninos de 15 anos que tem o maior horror a fazer fundo musical de bar, nem um pouco interessados em fazer trilha sonora para cinema: \_ ‘Estamos com a pretensão fodida de fazer música, só que não entregamos essa música para os bandidos.’<sup>197</sup>

Assim, “Santíssima Trindade” quer fugir ao que é determinado, aos lugares que acabam “sobrando” para o artista musical, como fundo de boteco. Por isso, na banda entra Retta, com sua experiência performativa. E nessa história, Retta constrói a forma de contar da banda publicamente, numa narrativa que engloba ele mesmo.

---

<sup>197</sup> *Ibid.*

### 3. 4 “Billy de Liar”

Eu já comentei sobre as fotos de Retta que aparecem em “Retta *rides again*”, matéria escrita por Rosirene Gemael. Mas na matéria “Um Retta é bom, imagina dois, tchê!”, escrita por Adélia Maria Lopes, também há uma foto grande e que ocupa bastante espaço da página de jornal. Nessa imagem, Retta enfatiza seu lado artista plástico; ele segura uma pintura próxima ao seu rosto e olha atentamente para a câmera expressando um leve sorriso. A pintura que aparece não está inteira, mas aparece grande parte. Ela ocupa mais da metade da imagem que entrou na matéria e é possível ver que tem suaves linhas feitas por um pincel médio. Linhas bastante gestuais, onduladas e que não parecem formar nada figurativo. Como é impresso de jornal, identifico apenas o preto e o branco na pintura, com pouca gradação tonal. Preto e branco são confirmadas no texto como únicas cores utilizadas.

Comparando a alguns dos trabalhos de Retta nos anos 1970, as formas da pintura são leves e encantadoras. Sobre as pinturas da mostra “Tudo em cima”, que envolve “Billy de Liar”, Lopes comenta que os traços lembram “rabinhos”, “minhocas”, “risquinhos”. Segundo Retta, seria “uma síntese do próprio movimento que as pipas fariam no céu”<sup>198</sup>. Se na década de 1970, Retta usava símbolos como rolhas e gravatas para se remeter à repressão, ao final dos anos 1980, ele chega ao gestual e ao movimento livre como “[...] pipas fariam no céu”. Como refletir tais mudanças? Seria Billy um modo de reestruturar a poética em nova ambientação? Para elaborar uma narrativa pública sobre si, o quanto Billy é importante?

A matéria “Um Retta é bom, imagina dois, tchê!” foi publicada por Lopes apenas alguns dias após a matéria “Retta *rides again*”, de Gemael. Assim, tenho um texto que elabora uma expectativa prévia ou as ideias do que ainda poderiam ser as apresentações de Retta em Curitiba. E tenho um texto que é posterior a ao menos parte do que foram as apresentações de Retta, as quais ocuparam uma semana, pelo menos conforme foi prometido na publicação de Gemael.

---

<sup>198</sup> LOPES, Adélia Maria. *Op. Cit.*

Desse modo, o texto de “Um Retta é bom, imagina dois tchê!” é conduzido pelo afetamento a partir da apresentação de Retta. E é interessante observar que, apesar de a matéria escrita por Gemael ser maior e mais recheada das falas do artista, em Lopes, o conteúdo vai por uma via que é ficção pura, acionada até pela própria jornalista. Quer dizer, Lopes inicia o texto pelo próprio fingimento que é Billy.

A vontade de retornar a Curitiba era tanta que o artista plástico e publicitário Luis Carlos Rettamozo veio em dois. Estão aqui ele e Billy de Liar. Este último tem a metade da idade do publicitário bem sucedido. Billy nasceu em 1969 e levou tanto pau da repressão que ficou em coma cultural até 1986, quando renasceu com o sobrenome fingidor. Antes, Billy era apenas o codinome de Retta, então um estudante guerrilheiro.<sup>199</sup>

No decorrer da matéria, logicamente – pois se trata de uma notícia e não de um romance –, a jornalista vai contando que se trata de um alter ego do artista e que faz parte da apresentação no Bar Camarim. Mas não é simplesmente por contar do que se trata que a ficção termina; afinal, Retta permite esse jogo entre realidade e ilusão. Billy continua a aparecer em diversos momentos e, caso o leitor queira, pode imaginar que ele é entrevistado assim como Retta e que ele tem uma história tão longa quanto. Essa tática poderia ajudar a um tipo de leitor, mas também, há a possibilidade de se ter Billy apenas como figura ilusória a ser acessada somente no momento de “atuação” de Retta, seja no bar, seja na matéria.

Não há explicação direta que responda “Por que Billy?”, “Qual o objetivo?”, “Qual a função?”. A jornalista deve saber tanto quanto o artista que isso se explica muito melhor na performance. Assim como no texto, Billy é mais bem explicado ao se abordar a vida do próprio artista, e não a sua biografia como algo bem delimitado pela tradição artística, com pontos chaves e ápices de criatividade. Lopes procura entender Billy no cotidiano do artista e nas novidades do meio onde ele se coloca. E Billy é uma presença que mesmo Retta demonstra não entender bem, mas que ele vai desdobrando até como uma forma de entender a si mesmo.

---

<sup>199</sup> *Ibid.*

O que entendi pela matéria foi que Billy, assim como Retta, “nasceu” no Rio Grande do Sul, anos mais tarde, em 1969, que foi pouco depois de colocado em vigor o Ato Institucional nº 5, quando se iniciou o período mais sombrio do governo militar, com maior controle, censura, perseguição e violência. Assim, faz sentido que, como Lopes explica, Billy fosse apenas codinome de Retta no Rio Grande do Sul. Retta, nesse momento era “estudante guerrilheiro”. Mas logo depois que Billy “nasceu”, Retta foi morar em Curitiba, fugindo justamente da repressão em Porto Alegre.<sup>200</sup> Por sua vez, Billy ficou em “coma cultural até 1986”. Com o fim do governo militar, Billy retorna, e vivo.

Foi na Rua da Praia. Ali passava Retta quando foi reconhecido pela mãe do compositor Nezinho Lisboa, cujo irmão foi morto na repressão e hoje é nome de rua em Porto Alegre. “Billy, que bom ver você vivo”, disse ela então. E Billy ressuscitou: (Qualquer semelhança com a novela “O Outro” é plágio descarado para indignação do mesmo).<sup>201</sup>

O irmão do músico Nei Lisboa, chamado Luiz Eurico Tejera Lisboa, foi realmente morto pela ditadura militar. Seu corpo foi encontrado no final dos anos 1970. Luiz Eurico morreu jovem, já Billy estava vivo em 1986. A ditadura terminou, mas como lidar com esse tipo de história traumática? O que as circunstâncias fizeram de Billy? Que fizeram de Retta? E por que Billy retorna, afinal?

Como na novela “O outro”, que Retta cita na matéria, exibida pela *Globo* em 1987, há dois personagens com a mesma aparência. Um é bem-sucedido financeiramente, porém, carrega uma série de problemas relacionados às intrigas familiares e aos negócios. O outro tem uma vida mais humilde e é extremamente honesto, vive bem com a vida que leva e com as pessoas ao seu entorno. No caso de Retta e Billy, o primeiro é um “publicitário bem-sucedido”. Mas além disso, Retta se identifica como “classe média medíocre” e que “[...] acha que a arte tem que ter ideologia [...]”<sup>202</sup>. A partir disso, é possível sugerir que a condição a que Retta chegou ao final da década de 1980 lhe é incômoda, sendo preciso trabalhá-la. Ou seja, apesar de “bem-sucedido”, o artista deve se perguntar o que aconteceu para achar que arte tem que ter ideologia e ainda

---

<sup>200</sup> MORAES, Everton. *Op. Cit.* 2016 a, p. 123.

<sup>201</sup> LOPES, Adélia Maria. *Op. Cit.*

<sup>202</sup> *Ibid.*

valor comercial. Ao invés disso, não pode ser a arte um livre experimentar? E enquanto Retta se tornou “classe média medíocre”, Billy continuou lutando e quase morreu por isso. Mesmo assim, em vez de arte com ideologia, Billy acredita que “[...] a função do artista é ser feliz e deixar as pessoas felizes”. Retta explica que “[...] Billy não é comercial. Aliás, é tão caro que não há preço que pague”.

São dois lados de Retta, um que se adaptou ao mundo de negociações e ganhos, que se separou da luta direta com o regime militar e que continuou acreditando numa arte ideológica. O outro lado de Retta, encontrado em Billy, que sofreu fisicamente com a ditadura e vê a arte como expressão não comercial, mais livre e mais feliz. Billy não é descaracterizado de ideologia, mas seu fazer artístico é leve, ao mesmo tempo que dinâmico. Seria diferente da sua atitude contra o regime militar? Billy prioriza a ação, o momento. Já Retta se prende ao conceito, à ideologia e ao aspecto comercial. Mas é claro que em Retta cabe tudo isso, porém, nesse momento Billy vem como autorreflexão. Que espécie de dimensão para a luta ou para a arte Billy carregaria nesse final da década de 1980?

Billy pegou toda a produção poética de Retta, jogou fora e pronunciou: “Acho que a poesia é o acaso captado”. Retta fica desnorreado, afinal, queria publicar poemas e não jogá-los fora, no entanto, a atitude de Billy o deixa perplexo. Que fazer de Billy? Abaixo alguns trechos do que Gemael conta que Billy fez no bar Camarim:

Billy tem uma peculiaridade incrível em sua arte: só pinta em cores preta e branca. Afinal, foi assim que ele conheceu os grandes mestres folheando revistas antigas. “O Billy jamais pensou que Mona Lisa pudesse ser colorida feito santinho de igreja”, explica Rettamozo. [...]

Levitando até o teto, Billy grudou cerca de 300 pandorgas: um retângulo branco com um rabisco preto solto. [...] Estas pipas são o resultado de uma pesquisa. “Tudo em cima” é uma exposição de uma só pincelada: o mesmo movimento trezentas vezes. [...]

O Billy faz também uma arte debochada, sarcástica e até cruel. Porto Alegre assistiu esse trabalho e Curitiba ainda o verá. É o “Bota aqui, bota ali o meu pauzinho”. Uma reação nada pacífica, adepta da bomba-verde, a favor da ecologia. Consiste em fazer brotar da tela centenas de pauzinhos \_ em preto e branco, é

claro \_ que serão depois transportados para os troncos de árvores decepadas.<sup>203</sup>

Segundo a história que é contada, Billy esteve em Porto Alegre antes de Retta vir a Curitiba. E quando Retta voltou à capital gaúcha, Billy renasceu e foi trazido a Curitiba. Por isso, Billy é mais novidade que Retta. O texto cita alguns dos feitos de Billy, numa descrição que envolve performance e materialidade que explora o pequeno e o simples. Cores em preto e branco, risquinhos, palitinhos. Exploração do espaço que vai do teto do bar às árvores da cidade. Nada disso entra em análise no texto, pois fala-se mais de Retta, de suas idas e vindas entre Curitiba e Porto Alegre, seus projetos. A jornalista também comenta o livro infantil *Nuvem Feliz*, que Retta vai publicar e que Billy é coautor. Também, da banda “Santíssima Trindade”, em que o Retta não está, pois como Gorda comenta “na banda está o pai do Caco”. Gorda é o apelido da mulher de Retta na época, mas isso não é explicado na matéria. Aliás, tudo ganha um tom de intimidade, entre amigos e familiares de Retta, como nos vários comentários inseridos no quadro “Falando bem pela frente” e na escrita de Lopes, que localiza Retta entre os filhos que, crescidos, estão na banda, mas que antigamente “[...] ciumentas viam o pai arranhando uma guitarra quando elas queriam mais comer pinhão em frente à lareira, fazendo cafuné na barba do paizão”.<sup>204</sup>

Há uma mostra de arte, “Tudo em cima”, há um artista na cidade e a publicação de seu livro infantil. Há as publicações de poemas a serem feitas. Mas em certo momento, no Bar Camarim, quando Retta estava animado em assinar seus poemas, Billy se irrita: “poesia é o acaso captado”, diz ele. Mas, como captar o acaso? Como transformar o simples acaso em arte sem submetê-la a algum estratagema institucional ou comerciável?

E assim, para quem se dispõe, pode ficar a reflexão sobre a liberdade política que se apresenta, mas que entra em tensão com um passado trágico. Na arte, um retorno do expressivo, das figuras suaves e despretensiosas, da pintura; também, a questão comercial na arte, em contraposição ao “acaso captado”. Poderia então ser a arte algo mais simples que um planejamento ou

---

<sup>203</sup> *Ibid.*

<sup>204</sup> *Ibid.*

proposição. Tão simples quanto captar um momento entre pai e filhos a comer pinhão em frente à lareira, por exemplo. São essas sugestões que apreendo do texto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa acadêmica me empenhei em buscar formas de analisar as matérias de jornais “*Retta rides again*” e “Um Retta é bom, imagina dois, tchê!”, principalmente quanto ao modo que o artista se direciona à tal mídia. Encontrei na ideia de “narrativa pública” a possibilidade de compreender a orientação do artista em figurar a si mesmo no dispositivo de mídia, sendo as matérias em questão somente parte expressiva de um todo que envolve uma carreira, pensamento estético, ideologia e crítica à instituição artística. Tal como uma grande obra literária, a narrativa não pertence ao livro, mas o transpassa e chega até a comunidade que o significa constantemente. E como uma fábula ou mito, que podem ser contados de várias maneiras, com diferentes agrupamentos de palavras e ordem temporal, desde que não se perca a essência explicativa, permanecem os mesmos. E em vez de a reinvenção fazer perder de vista a história para sempre, pelo contrário, promove-a. Nisso, localizo uma vontade do artista em se espalhar no espaço, seja ele o da cidade ou do meio impresso. O importante é se fazer presente, partilhar de um processo. Um modo de operação que visualiza o conjunto dos agentes. A sua inserção como personagem principal é mera enganação e ironia, apesar de lhe favorecer em ideia criativa, legitimidade e reconhecimento. Sintonia com o mercado, ao mesmo tempo que observação crítica dele. Também, do hibridismo do publicitário-artista, a capacidade de compreender que se trata muito mais de promover as conexões entre agentes e ideias e assim, fazer circular da forma mais ampla possível a narrativa.

Observei algumas estratégias do artista que têm bastante a ver com o regime de comunicação da sociedade atual, que é a promoção de interações com conteúdo e fazeres diversos. Há características do artista que entram nos textos, porém, importam muito mais as outras do próprio meio de distribuição que o conteúdo adentra. Com isso, a formação de conexões, que são encontros sociais e culturais. Ideia de fazer muito, de modo diversificado e acelerado. Símbolos como gravata, barbante ou um garfo ampliam sentido na medida que

vão aparecendo no cotidiano do público. Junto aos símbolos, o próprio artista. Seus materiais são os fragmentos de ideias que vão se associando infinitamente.

Mas há uma importante influência que chega ao artista, especialmente por meio do neoconcretismo e do tropicalismo. Tensionamentos quanto à questão da autoria, da participação do público, a influência da arte no meio social, entre outros temas, são problemáticas que se fortaleceram no período moderno de arte e que, conforme tentei demonstrar, não são exclusivos do campo artístico, mas se pronunciam enquanto demanda social vinda com as transformações da industrialização, da tecnologia, da urbanização e da democratização. Assim, pertinências como “artista”, “obra”, “autoria”, “público”, “forma” e “materialidade” são caras ao campo artístico, mas também possuem sintonia com os instrumentos de comunicação da sociedade moderna. A autoria se dissolve, porém o artista é ainda mais valorizado como o elo que sustenta experimentos sociais. Retta aparece como artista nas matérias de jornal, mas de uma forma muito fluida, múltipla; isto é, com várias denominações que, em si, são possibilidades. Isso torna complicado o entendimento do leitor, mas ao mesmo tempo é a própria explicação para a figura do artista.

A questão “rede”, na qual os conteúdos ganham validade justamente ao se conectarem de forma múltipla, tanto pode ser tida como estrutura interna e modo de operação do sujeito, quanto funcionamento da sociedade, em que assuntos tomam forma. Desse modo, o artista, em conjunto com os meios de comunicação, promove uma “forma”, que tem extensão, volume e que se dá por conexões, que envolve pessoas, ideias, figuras, suportes, instituições, espaços e a si mesmo, sua personalidade e fisicalidade.

Lancei no segundo capítulo uma especulação a partir da noção de que, no mundo das ideias, questões do imaginário e do racional complementam umas às outras. E essa abstração serve também às leituras de mundo. E no processo criativo do artista, que, ao tornar público, por meio do encaminhamento que ganha seu trabalho na mídia, há uma tendência na qual ele insere a si mesmo corpo e voz abstrata no espaço virtual do impresso. Trata-se aí da ficção do artista, num jogo de “impossível” resolução entre espaço virtual e espaço real. Apesar disso, por pertencer a uma comunidade, entre a textura do impresso e do mundo real – ambas as ficções organizadas pelo artista –, tudo adquire

sentido de “realidade”, porém, frágil realidade artística. E se o artista não consegue habitar o espaço ilusório ou virtual, ao menos trabalha com tal desejo, que também é do público.

Apesar de eu utilizar os textos de jornal como parte do que é a narrativa pública do artista, pois se trata de algo que o transpassa, tais textos encerram algumas elaborações que demonstram um amadurecimento dos posicionamentos que expus anteriormente. O artista se apropria e divide com o público o tom de novidade, a relação que promove entre cidades, agentes, ideias e palavras. Retta percebe que tais potenciais lhe invadem o corpo e conseguem chegar até sua figura pública que é colocada nos palcos. Os textos de jornal organizam aquilo que é a ficção do cotidiano; nesta, o artista também organiza a si mesmo enquanto figura pública artística e cultural. No diálogo entre jornalistas e artista, na comunicação sobre as performances geradas no bar, uma outra coisa é construída. O que está nas folhas do jornal não está nas performances do bar, assim como o que se encontra no bar não é visto no jornal. São experiências que se complementam e ajudam a formar a narrativa que caracteriza a persona pública de Retta.

A linguagem do artista, seu tempo de fala, suas propostas e personalidades chegam às jornalistas e cooperam para que a escrita dos textos, apesar de cumprirem papel de informar, falem de um outro mundo, onde cotidiano e vida encontram a arte; então. Então, a expectativa do artista se torna um “deixar fazer”. A justificativa ou a legitimidade se dá pela narrativa, a qual não tem um público específico de imediato, mas assim como os manifestos modernos, expressa-se num acontecimento que é o texto e sua chegada ao público. A narrativa afirma utopias como se fossem realidade, antes que ela se perca na problemática da funcionalidade. Nesse sentido, por meio do escrito há um performativo, o qual tem amplitude justamente porque se encontra com a sensibilidade dos corpos.

Em vez de explicações, o leitor é envolvido pela narrativa. E um dos motivos desse envolvimento é que existe o texto, mas também um ambiente externo que o complementa, o ambiente dos encontros pessoais. A narrativa é uma metáfora das interações no espaço urbano. Além de o artista, por meio do instrumental de mídia, buscar promover uma existência, que é um corpo e uma

voz abstrata, esta deve encontrar o público. Nisso, promove-se a reflexão sobre a liberdade do corpo, o seu equilíbrio do espaço em constante mudança, algo que fica mais claro ao observar-se as inferências dos textos sobre as performances “Quem tem Q.I. vai”, “Santíssima Trindade” e “Billy de Liar”.

A maneira como o “show” ou a “performance” “Quem tem Q.I. vai” é inserida no escrito é bastante dispersa, o que faz com que, tanto pelo título quanto pela forma como a jornalista e o artista a explicam, ela seja identificada como uma nova disposição de Retta em relação à arte e ao público. “Quem tem Q. I vai”, cujo nome lida de modo irônico com a exclusividade da habilidade individual, traz Retta a público como alguém comprometido consigo mesmo enquanto artista, como detentor de uma história particular e, também, como alguém que chega ao ponto de ver com naturalidade a sua inserção palco para simplesmente vivenciar e compartilhar o momento. Em sintonia com “Quem tem Q.I. vai”, a banda “Santíssima Trindade” apresenta um Retta que quer ter cada vez mais coragem de gritar, de ser histérico. Uma proposta de liberdade. Também, mais uma vez, assim como em todas as performances, Retta agrupa seus familiares e amigos na narrativa, assim, a banda ganha um tom intimista, mas que qualquer um poderia fazer parte e se sensibilizar, desde que houvesse tal iniciativa. A música da banda insere um caos, mas que por trás, segundo Retta, há algo de especial. Nisso, a insistência do artista em decifrar o caos ou o banal. Já “Billy de Liar” é um personagem que claramente se insere na performance de Retta como modo de organizar a vida do artista psicologicamente, lidando com traumas do passado e a possibilidade de liberdade e leveza que apresenta.

Nos textos, as performances são trazidas a partir de certos pontos como história. Se Retta conta histórias no palco, estas se estendem ao escrito jornalístico, em que há uma roupagem muito diferente, mas que junto à exposição do artista sobre si mesmo, torna-se parte de uma outra performance. Esta, por sua vez, é mais abrangente, tensionando no discurso o que é comum, realidade e cotidiano em relação à imaginação e ao humor; sensibilizando por conter a história de alguém que, mesmo como artista-celebridade, é figura próxima.

Nas interações do artista e nas conexões por meio do entrelaçamento e repetição de signos visuais e verbais, incluindo a própria imagem, há um espalhamento do artista, o que reforça sua dimensão pública, fluida, abstrata, híbrida, enigmática e excêntrica. Embora as características mencionadas tantas vezes no discurso, a apropriação dos meios de comunicação de massa, que nem o modo como constroem leituras sobre o que o artista expõe no ambiente externo ao texto, inserem sentidos que ultrapassam discursos e chegam à performance social. Nisso, figura pública que não representa “um artista”, em sentido genérico, seja na expectativa de mercado de massa ou da instituição oficial, Retta se apropria de elementos e ironiza ambos. Nesse viés, encontra o público e divide intimidades e processos, colocando a arte como coisa comum, que espera para ser vivenciada, para quem sabe, assim, encontrar uma existência social mais coerente, assim como o artista. Assim, Retta explora as múltiplas delimitações da sociedade. Em sua narrativa, os elementos buscam na tensão entre “realidade” e “imaginação” as possibilidades de ultrapassagem, seja quanto às instituições e aos discursos oficiais em relação ao cotidiano, seja quanto ao desejo em relação à ideologia ou à funcionalidade das exigências sociais e seja quanto à pele em relação ao meio.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMI, Flávia. A hibridação entre performance e fotografia: um estudo sobre a performance, a fotografia e o artista Luiz Rettamozo. *Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Curitiba, Embap, 2011.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. O “discurso de outrem”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Editora Hucitec. São Paulo, 1981, p. 144-154.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica [1935]. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- BERTOLOSSI, Leonardo. *Arte enquadrada em gambiarra: Identidade, Circuito e Mercado de Arte no Brasil (Anos 80 e 90)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), USP, São Paulo, 2014.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify, 1999. p. 07-19.
- CAUQUELIN, Anne. O regime da comunicação ou a arte contemporânea. In: CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes
- DANTO, Arthur. O fim da arte. In: DANTO, Arthur. *O descredenciamento Filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 117- 152.
- DA SILVA, Regiane Caminni Pereira. Construções de performances nas mídias: uma reflexão conceitual. *Revista Mack. Arte*, v. 6, n. 34, p. 101, 2005.
- CHAGAS, Tamara Silva. O conceito de antiarte segundo Frederico Morais. *Revista Contemporaneos*. São Paulo, n. 16. mai-out. 2017, p.1-12.
- DORNELLES, Maria da Conceição Nunes. *Poetas do Campo Literário paralelo: duas décadas, duas cidades, 1980 e 1990, Porto Alegre e Curitiba*. Tese. (Doutorado em Letras). PUC-RS. Porto Alegre, 2011, p. 11-17.
- FAVARETTO, Celso F. Deslocamentos: entre a arte e a vida. *ARS* (São Paulo), v.9, n.18, 2011.
- FONTANA, Mônica. Os limites entre fato e ficção: jornalismo literário em perspectiva. PPL-UFPE- *Anais do Evento PG Letras 30 anos*. Pernambuco. Vol. 1.
- FREITAS. Artur. *Festa no Vazio*. São Paulo: Intermeios, 2017.
- GREINER, Christine. *Corpo (o)-Pistas Para Estudos Indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao Presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GUERREIRO, Nelson. – Estás onde? Reflexões sobre a autobiografia e auto-ficção nas práticas artísticas contemporâneas. *Cadernos PAR*, n. 4, mar. 2011.
- HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX*. São Paulo: Conrad Editora, 1999.

- JÁCOME, Phillipy; VIEIRA, Itala Madul. O lado B do jornalismo: como os cadernos culturais entraram na história. *Contracampo*, Niterói, v. 37, n.3/2018, dez. 2018 – mar. 2019.
- KAMINSKI, Rosane. Entre o Salão, a Indústria Cultural e a Estética *Underground*. *Anais do II Fórum de Pesquisa científica em Arte* (2002). Curitiba: ArtEMBAP, 2004.
- KAMINSKI, Rosane. *Imagens de revistas curitibanas: Análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta*. Dissertação (Mestrado em Tecnologia), UTFPR, Curitiba, 2003.
- KAMINSKI, Rosane. Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes. *In: FREITAS, A.; KAMINSKI, R. (org.). História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013, p.65-93.
- LOPES, Rodrigo Garcia. *Roteiro Literário: Paulo Leminski*. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná. 2018.
- MAIA, Ana Maria. *Arte Veículo: intervenções na mídia de massa brasileira*. Recife: Editora Aplicação. 2015.
- MALINSKI, André Americano. *Retratos infames: personagens representados pictoricamente por Raul Cruz na década de 1980 em Curitiba*. Dissertação (Mestrado em História), UFPR, Curitiba, 2019.
- MCLUHAN, Marshall. O meio é a mensagem. *In: MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix.
- MORAES, Everton de Oliveira. “*Cortar o tecido da história*”: condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980). Tese (Doutorado em História), UFPR, Curitiba, 2016.
- MORAES, Everton de Oliveira. “Olhar o mar como anfíbio”: humor e política em Luiz Rettamozo. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 8, n. 18, p. 185-214, 2016.
- MORAES, Everton de Oliveira. “Um ensaio de ficção científica”: história do presente no suplemento Anexo, do jornal Diário do Paraná. *Antíteses*, Londrina, v.10, n.9, p. 235-310, jan./jun. 2017.
- NAPOLITANO, Marcos e VILLAÇA, Mariana M. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. *SciELO*, v. 18, 1998, p. 53-75.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes. 2010.
- PAIXÃO, Sandro José Cajé. *O meio é a paisagem: pichação e grafite como intervenção em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). USP. São Paulo, 2011.
- PASSOS, Mateus Yuri; ORLANDINI, Romulo Augusto. Um modelo dissonante: caracterização e gêneros do Jornalismo literário. *Revista Contracampo*, n. 18, 2008.
- PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Editora Contexto. 2003.
- SAER, Juan. O conceito de ficção. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 8, jul. de 2012.
- REINALDIM, Ivair J. *Moto Contínuo: estudo de caso – arte no Brasil – início da década de 80*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.
- ROSE, Angeli. *Jornalismo cultural*. Ponta Grossa: Atena Editora, 2017.

SILVA, Anderson Bogéa da. *O recredenciamento filosófico da arte: narratividade e performatividade em escritos da arte conceitual*. Tese (Doutorado em Filosofia), UFPR, Curitiba, 2019.

SQUIRE, Corinne. O que é narrativa? *Civitas* (Porto Alegre), v. 14, n. 2, mai – ago, 2014.

TEIXEIRA, Selma Suely. *Jornalismo cultural: um resgate*. Curitiba: Gramofone, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosacnaify, 2018.

### Fontes:

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

GEMAEL, Rosirene. A modernidade da arte medíocre. *Correio de Notícias*, 12 mai. 1992.

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

LOPES, Adelia Maria. Um Retta é bom, imagina dois, tchê! *O Estado do Paraná*, 12 jul. 1987.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Não é bem aí que aperta. Apêndice ou apendicity. *Diário do Paraná*, Anexo, 8 jun, 1977.

Gravatas de Força. RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Salão Paranaense*. Curitiba, 1977.

### Sites:

Enciclopédia Itaú Cultural. Como vai você, Geração 80? Disponível em: [https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento83465/como-vai-voce-geracao-80?gclid=EAlaIqobChMI18KFsNTk9QIVCA6RCh2tWQ7IEAAYASAAEgKQ4PD\\_BwE](https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento83465/como-vai-voce-geracao-80?gclid=EAlaIqobChMI18KFsNTk9QIVCA6RCh2tWQ7IEAAYASAAEgKQ4PD_BwE). Acesso em 03 fev. 2022.

Em FERNANDES, Thiago. A Moreninha: na contramão da “Geração 80”. *Nuvem: arte crítica*. 20 mai. 2020. Disponível em: <https://nuvemcritica.com/2020/05/20/a-moreninha-na-contramao-da-geracao-80/>. Acesso em 03 fev. 2022.

## ANEXOS

### 1. Relato da jornalista Adélia Maria Lopes a partir de questionário (escrito enviado por e-mail no dia 29 de junho, de 2020):

#### **Rettamozo, eu e a imprensa**

Corria a década de 1980, quando o Brasil estava se libertando das amarras e do porão da ditadura. As páginas de cultura começaram a se tornar cadernos, diferentes dos padrões dos jornais. E artistas e poetas ganharam mais espaço. Nesses cadernos havia uma certa rebeldia, tanto nas artes quanto na imprensa, ainda que de forma “comportada”. Sou da turma de jornalismo da UFPR que fez vestibular dias depois da decretação do AI-5 (13 de dezembro de 1968). Portanto, o curso se fez em plena falta de liberdade de imprensa. O desejo pelo fim da ditadura era camuflado porque era perigoso. Nada de protesto. A rebeldia tinha a música brasileira como cúmplice. E a contracultura era coisa das metrópoles.

Havia, creio que para minha geração, mas especialmente para mim, quatro inspirações no jornalismo: as entrevistas da jornalista italiana Oriana Fallaci (1929-2006), as inovações editoriais da revista Realidade (1966-1976), a contestação do Pasquim (1969-1991) e a irreverência de Stanislaw Ponte Preta (pseudônimo de Sérgio Porto, 1923-1968).

Antes de editar o Almanaque, caderno cultural do jornal O Estado do Paraná, fui repórter na sucursal curitibana de O Estado de S. Paulo, em que dava ênfase para a arte que aqui se fazia, da escrita ao visual. No Estadão ainda não se tinha audácia na forma. Mas no Almanaque, me dei liberdade. E foi nesse contexto que entrevistei artistas, escritores, seresteiros, poetas...E foi aqui que entrevistei Rettamozo, na reportagem de 1987, mas eu já frequentava sua criatividade desde a década de 70.

Não me recordo como nem quando o conheci. Mas a ambientação deveria ser uma galeria de arte, um ateliê ou algum bar, ao lado de Rogério Dias, Paulo Leminski, Solda ou Alice Ruiz. Esses citados, que ganhariam visibilidade

nacional décadas depois, faziam parte da redação da histórica editora Grafipar. Portanto, da “turma”. Além disso, eu tinha sido atriz do grupo teatral XPTO, no qual Denise Stoklos encenou sua segunda peça. Conhecia, portanto, os artistas e arteiros da cidade.

**Como pensava o tema em relação às expectativas do jornal, do público e do artista?**

O tema podia surgir de várias maneiras, mas nunca pensando em relação às expectativas do leitor e do jornal. Nunca a empresa fez pesquisa com leitores para saber de seus interesses. E à empresa sempre interessa o lucro, a venda. Os cadernos culturais ajudaram a ganhar mais leitores, mas jamais eu saberia mensurar. Na expectativa do artista, se é de lançamento de livros, discos, shows, a expectativa é a de que a divulgação possa atrair público.

**Qual teria sido o papel de Rettamozo na construção da matéria? Você pensa a criação do texto em conjunto com o artista?**

Na construção, nenhuma interferência. Mas seu modo de ser, por certo, inspirou o jeito anárquico com que escrevi. E vejo isso só agora, ao reler a matéria de 1987. E ele nem sabia que eu publicaria a performance que testemunhei no Bar Camarim, um dos pontos de encontro étlicos de Curitiba dessa fervilhante época.

Eu ia aos eventos, na medida do possível, mesmo fora do expediente da redação, pois ser curiosa é obrigação de repórter. Além do mais, a volta do Retta era notícia, acrescida de uma performance. Os bares eram constantes cenários de notícias, pois, no acender das luzes do fim das trevas da ditadura, todos saiam da toca. Havia um clima de liberação geral (até a Aids dar um choque de realidade!). E os jornais tinham espaço para seus rebeldes da redação e da cidade. Não tinha mais como nem porque contê-los. Uma página inteira de reportagem, até quatro páginas ou mais para um entrevistado, meia página para uma ilustração...

O papel do Retta, enfim, era o de ser personagem principal da notícia. Creio que fiz entrevista com ele na redação e depois fui ao Camarim, ou fiz a própria

entrevista no bar, não me lembro. Nunca pedi autorização para publicar e nem perguntei depois - "Gostou?"

Mas o tom da reportagem era de agrado, de empatia. Tanto que confesso, ao final do texto, que estava mais tietando do que trabalhando.

Acho, também percebendo na leitura de hoje da matéria, que só o leitor familiarizado com o universo do personagem entendeu tudo. Não escrevi com preocupação de ser explícita, pois também me parece que escrevi pensando ser lida apenas pelos amigos. Tive que reler hoje a matéria três vezes para eu me entender! O Retta não é fácil - ele é múltiplo.

Pensando bem, a performance no Bar Camarim direcionou, sem ser intencional, a forma do texto, que se revela um tanto anárquico, mas amoroso. E cumpre explicar que texto de jornal é escrito no afogadilho, não é uma novela, é crônica do dia. Enfim, não há tempo para pensar em estilo ou posteridade.

**Como se tornou jornalista cultural? E o qual era a expectativa de atuação, digamos assim, qual era sua proposta nesse ramo?**

Comecei atuando em televisão, fui redatora de noticiário de rádio e em jornal meu primeiro trabalho foi de repórter policial. Em 1977, já trabalhando na sucursal de O Estado de S. Paulo, reportava as atividades culturais de Curitiba, que então ganharam visibilidade nacional, desde o Ballet Teatro Guaíra a lançamento de livros, passando pelas oficinas de música e gravura. O propósito era dar vez e voz para quem era notícia.

**Qual era seu contato com Rosirene Gemael? Chegaram a trabalhar juntas?**

Trabalhamos juntas no Almanaque por duas ou três semanas. Eu editava o Almanaque e ela foi convidada pela direção do jornal para ajudar na edição. Sua passagem foi rápida porque, na verdade, a ideia da direção era me afastar do caderno cultural ou me demitir. Então, ela se negou a esse papel. (Eu só soube disso depois de sua morte através da Dinah Pinheiro Ribas, a quem ela havia confidenciado essa traição que o jornal O Estado do Paraná preparava para mim).

Rosirene e eu fizemos jornalismo na mesma histórica turma da UFPR. E a entrevistei quando lançou livro (não me lembro qual deles), quando ela estava ainda no Correio de Notícias.

E somos personagens do livro *Jornalismo Cultural*. Por coincidência, todas da mesma turma do curso: eu, Rosirene, Dinah Pinheiro Ribas e Marilú Silveira.

O livro da professora Selma nos reuniu novamente e a admiração profissional entre nós quatro transcendeu para a amizade.

**Conhecia Rettamozo já nos anos 70, nos primeiros anos de atuação dele em Curitiba?**

Sim, conheci o Retta nos anos 70. Mas não me lembro o local nem a ocasião em que nos conhecemos. Mas eu me lembro dele em galerias de arte, me lembro dele em sua casa em Curitiba ensaiando numa banda de rock com Paulo Leminski. Nossos filhos pequenos se reuniam para brincar, enquanto os adultos musicavam. Quando ele, a esposa e os filhos foram morar em Morretes também lá íamos visitá-lo.

**O que acha do trabalho que ele desenvolvia, o qual abrangia tanto participação em salões de arte quanto em revistas?**

Lembro que começava os anos 80 quando, na redação curitibana de *O Estado de S. Paulo*, onde eu trabalhava, houve um comentário entre os colegas que, por sua inventividade, Rettamozzo seria o nome mais do que certo para assumir a presidência do Centro de Criatividade de Curitiba, uma das obras inovadoras do então prefeito Jaime Lerner. Mas, que eu saiba, ele nunca foi chamado para algum cargo no meio oficial da cultura paranaense.

Ainda que premiado, Retta é um exemplar da contracultura, sem rótulos e anti-academia. Sua arte é irrequieta e inquietante até hoje, em todas as décadas. Ele fez música para cachorro (se vendesse o CD nas lojas pets estaria rico), fez peças de teatro, pintou com lama, se instalou dentro de um shopping center e tem telas para se ver sobrevoando.

**A mídia e o jornalismo são bastante importantes para a arte, pela comunicação e registro, mas acredita que esses elementos tenham uma**

**importância mais acentuada nos trabalhos de alguns artistas? Poderia ser entendido como extensão da performance? Como um elemento que ajuda a fixar personalidade artística junto ao público?**

Acho que essa pergunta é melhor respondida pelos artistas. Nunca pensei a respeito.

**Nesse sentido, qual seria o papel de um jornalista cultural?**

Creio que o papel é o mesmo em todas as áreas do jornalismo, seja, político, cultural, policial etc.: informar o fato.

**Como geralmente você ia atrás da informação, qual era a metodologia do trabalho enquanto jornalista, por exemplo, na matéria que estudo?**

A informação parte de várias fontes: desde o próprio personagem, ao informar de alguma atividade (lançar livro, gravar disco, fazer filme, estrear uma peça de teatro) aos comunicados de secretarias de cultura, editoras, gravadoras, centros culturais... As assessorias de imprensa cumpriam um importante papel entre as fontes de informação.

Com a pauta em mãos, a investigação no jornalismo cultural é a mesma de outras editorias: apurar a notícia. Se a informação envolver alguma intriga, ouvir todos os envolvidos.

Nos anos 80 e 90, a noite era uma boa fonte de informação e de ideias para reportagens. Música e poesia nos bares proporcionavam pautas. E eu era editora, mas também repórter em tempo integral.

A entrevista era minha principal ferramenta. Fazia as entrevistas presencialmente ou por telefone. (Nunca usei internet nas minhas matérias. Odiava computador). Nas matérias de observação, ia a campo: ou seja, teatro, cinema, galerias, museus, festivais.

**Como pensa a relação da sua escrita, mais “livre”, mais próxima ao jornalismo literário, em relação à arte?**

Jornalismo é técnica, não é arte. Talvez essa escrita livre deva-se à possibilidade conquistada: eu era repórter, redatora e editora. Portanto, não havia alguém me

dizendo como escrever. E a cultura é um setor que permite se expressar obedecendo a apenas um cânone: a verdade.

Fui repórter no setor policial por muitos anos. E também editora de política. Áreas que exigem distanciamento, disciplina e respeito aos cânones do jornalismo. Portanto, as páginas de entretenimento me davam liberdade, sem perder a ética. Eu podia escrever na primeira pessoa, atizar uma certa cumplicidade do leitor e até demonstrar carinho por determinados entrevistados. Tudo dependia do assunto, pois nem todas as minhas matérias têm essa escrita livre. Mas, ao contrário de muitos jornalistas, nunca tive ambição literária.

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



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

