



Revista Tempo e Argumento  
E-ISSN: 2175-1803  
tempoeargumento@gmail.com  
Universidade do Estado de Santa  
Catarina  
Brasil

de Oliveira Moraes, Everton  
"Olhar o mar como anfíbio": humor e política em Luiz Rettamozo  
Revista Tempo e Argumento, vol. 8, núm. 18, mayo-agosto, 2016, pp. 185-214  
Universidade do Estado de Santa Catarina  
Florianópolis, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=338147802009>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc



Sistema de Informação Científica  
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

## “Olhar o mar como anfíbio”: humor e política em Luiz Rettamozo<sup>1</sup>

### Resumo

O artista gaúcho Luiz Carlos Rettamozo atuou intensamente na cena cultural curitibana da década de 1970. Da capital paranaense, Rettamozo buscou participar de uma movimentação que ocorria no Brasil naquele momento, isto é, aquela de um conjunto de poetas, músicos e artistas plásticos que Eduardo Viveiros de Castro sintetizou ao chamar de “tropical-concreta”. Tal movimentação foi vivenciada por uma geração que tinha no humor, entendido de forma ampla, como poética e não apenas como atitude cômica, um modo privilegiado de atuação, uma espécie de “arte das artes”, que permitia jogar com os paradoxos, ambiguidades e avessos da sociedade brasileira. O que interessa apontar neste artigo, por meio da análise da temporalidade própria de alguns dos cartuns e experimentações visuais de Rettamozo, é precisamente o modo como o artista buscou investir no humor não apenas como forma de contestação política à ditadura militar, então instalada no país, mas também como modo de desativar os dispositivos de poder postos para funcionar tanto pelo Estado como pelo mercado, que perpassavam a vida cotidiana brasileira, produzindo um clima de “sufoco”.

**Palavras-chave:** Rettamozo; Humor; Tempo; Política.

### Para citar este artigo:

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. maio/ago. 2016.

**DOI: 10.5965/2175180308182016185**

<http://dx.doi.org/10.5965/2175180308182016185>

<sup>1</sup> Este artigo é um desdobramento da tese de doutorado “Cortar o tecido da história”: condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980), defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR), sob orientação da Profa. Dra. Rosane Kaminski.

## ‘Looking at the sea as an amphibian’: humor and politics in Luiz Rettamozo

### Abstract

The gaucho artist Luiz Carlos Rettamozo worked intensely in Curitiba’s cultural scene in the 1970s. In the Paraná state capital city, Rettamozo sought to participate in a movement that took place in Brazil at that time, i.e. a group of poets, musicians, and visual artists who Eduardo Viveiros de Castro synthesized by naming as ‘tropical-concrete.’ Such a movement was experienced by a generation that saw in humor, broadly understood, as a poetics and not just as a comic attitude, a privileged mode of acting, a kind of ‘art of the arts,’ which allowed people to play with the paradoxes, ambiguities, and reverses in the Brazilian society. What is worth pointing out in this article, through the analysis of the very temporality of some cartoons and visual experiments by Rettamozo, is precisely how the artist sought to resort to humor not only as a way of politically challenging the military dictatorship, then installed in the country, but also as a way of turning off the power dispositive put into operation both by the State and the market, which pervaded the Brazilian everyday life, producing a ‘breathless’ atmosphere.

**Keywords:** Rettamozo; Humor; Time; Politics.

### Os tempos de Rettamozo

Na década de 1970, toda uma geração de artistas brasileiros<sup>2</sup>, inspirados pela paixão tropicalista e pelo rigor concretista, imbuídos do desejo experimentalista de ambos, passou a apostar no humor como elemento central de suas poéticas. Entretanto, não se tratou, ali, de algum tipo de escapismo, de alívio cômico diante de um cenário político sufocante, marcado pela repressão e pela censura, mas, sim, do humor entendido como forma de produzir imagens críticas e acontecimentos aberrantes, capazes de

<sup>2</sup> Seria possível citar nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Jorge Mautner, na música; Paulo Leminski, Régis Bonvicino, Antônio Risério e Waly Salomão, na poesia; e Hélio Oiticica, nas artes plásticas, para ficar apenas nos nomes mais conhecidos.

oferecer contranarrativas e suscitar condutas desviantes em relação aos modos de viver o tempo impostos pelas políticas da ditadura militar e pela espetacularização do cotidiano, para a qual as políticas autoritárias abriram caminho no Brasil. Luiz Carlos Rettamozo (São Borja-RS, 1948)<sup>3</sup>, multiartista gaúcho, radicado em Curitiba, foi um dos nomes que, longe da visibilidade dos grandes centros e pouco conhecido do público geral (sua fama não ultrapassou o cenário artístico local), experimentou esse movimento da arte em direção ao humor, tão característico de sua geração. Nos cartuns, nas artes plásticas, no cinema alternativo e na produção de jornais “supernanicos”, apostou no humor como forma de narrar (e viver) a multiplicidade temporal que a censura e a cultura espetacular buscavam bloquear. Grande parte do que o artista produziu esteve ligado a um trabalho sobre a dimensão temporal da existência e da produção artística.

Mais especificamente, Rettamozo trabalhava para diagnosticar os sinais do “sufoco” e o fechamento do futuro no contexto contemporâneo, bem como para detectar até as mais ínfimas aberturas para um tempo futuro distinto do atual. É possível dizer, inclusive, que as “condutas do tempo” (DELEUZE, 1991, p. 13), isto é, os modos pelos quais os sujeitos constroem suas formas próprias de experimentar o tempo, foram um tema e um problema central para Rettamozo no período em questão neste artigo (final dos anos 1970). Período que talvez tenha sido o mais intenso desse investimento do artista na produção de contratemporalidades, no qual participou de salões, exposições, intervenções urbanas, polêmicas de jornal e publicou, como editor de arte, ao lado do

<sup>3</sup> Atuou como pintor, desenhista, gravador, cineasta, publicitário e diretor de arte. Chegou a Curitiba por volta de 1970, com pouco mais de 20 anos de idade, “conquistando um lugar de destaque nas artes plásticas, na arte *underground* e no circuito publicitário da capital paranaense”. Segundo depoimento do próprio Rettamozo a Adalice Araújo, ele deixou a cidade de Porto Alegre, onde residia, trabalhava como publicitário e atuava na produção de jornais alternativos de resistência, devido a perseguições políticas sofridas durante a vigência do AI-5. Sua atuação, seja ela profissional ou estritamente artística, era flexível, produzindo filmes em Super-8, trabalhando na criação de anúncios para agências de publicidade, na supervisão de arte e produção de ilustrações para a revista Panorama, na edição de jornais alternativos (como o Isso, o Scaps e o Espalhafato), na participação em festivais, em exposições e salões de arte, em intervenções urbanas, entre outros. Na década de 1970, participou de inúmeros salões e exposições de arte, tendo sido premiado em diversos deles. Antes de tornar-se diretor de arte do suplemento Anexo e assíduo colaborador do Pólo Cultural, periódicos que são tomados como objetos de estudo nesta pesquisa, Rettamozo esteve envolvido em uma série de publicações alternativas. Publicou o livro de criação intersemiótica *Fique doente, não ficção* (RETTAMOZO, 1977c), a composição gráfica “Ar Retta” (1981), além de outras publicações experimentais e participação em coletâneas e antologias de poemas e de cartuns, desde finais dos anos 1970 e ao longo da década de 1980. Atualmente, mantém uma galeria de arte em Curitiba e participa, ainda que com menor frequência, de salões e exposições de arte.

poeta Paulo Leminski e do crítico e artista Reynaldo Jardim, o suplemento cultural “Anexo”, onde a maior parte dos cartuns aqui expostos foram inicialmente publicados.

Se, como disse Deleuze (1991, p. 13), cada época tem seus andamentos, ritmos e condutas do tempo, talvez seja possível esboçar, brevemente, as formas de relação com o tempo predominantes no período em questão, bem como as disputas de poder constituídas a partir dessas formas. No Brasil da década de 1970 havia ao menos dois modos de temporalização (condutas do tempo) que, se não se pode afirmar categoricamente que eram predominantes, ao menos eram os mais difundidos pelo par Estado/mercado: a forma de temporalização implicada no imaginário militar da ditadura, que dizia respeito a um movimento conservador, que se afeitava ao atual, procurando disciplinar os fluxos do possível e bloquear o aparecimento de novos possíveis por meio da repressão e da propaganda; e a nascente cultura do espetáculo, que apostava na invenção de novos possíveis, mas codificava e capitalizava, quase imediatamente, cada uma dessas invenções, controlando o jogo das possibilidades. Esses dois modos de temporalização atravessavam a vida social das mais variadas formas, inclusive os mundos da arte. Interessa, aqui, apresentar o modo como Rettamozo procurou tensionar, em suas produções artísticas, essas formas dominantes de experiência do tempo. Entretanto, não para imediatamente silenciar essa sua produção, colocando-a sob o guarda-chuva da “resposta” às políticas do Estado ou do mercado, mas para pensá-la em sua “historicidade própria” (ARAÚJO, 2012, p. 40) em conflito incessante com outras formas de historicidade.

Importa, aqui, pensar como o tempo e a historicidade são constantemente constituídos e reconstituídos por certo número de sujeitos; como a cada momento passado, presente e futuro são rearticulados para formar outro tempo, uma historicidade própria (ARAÚJO, 2012, p. 40); como esses tempos, que em cada formação histórica constituem uma multiplicidade, entram em conflito, em fricção. Mais especificamente, como as condutas do tempo de Rettamozo entram em conflito com os modos de historicidade dominantes naquele momento histórico. Contudo, também interessa apresentar o modo como Rettamozo constitui, a partir do humor, “condutas do tempo,

dando delas imagens diversas, evolutivas, circulares, espiraladas, declinantes, quebradas, salvadoras, desembestadas, ilocalizadas, multivetoriais” (PELBART, 2000, p. 92).

## Humor

A seriedade e a rigidez pareciam, para Rettamozo, incapazes de apontar outra forma de experimentar o tempo para além do sufoco. Para a geração da qual fez parte, parecia ser difícil não associar o “sério” ao “autoritário”. Não é à toa que foi exatamente essa geração que, posicionando-se à esquerda no espectro político de então, não poupou críticas ao “patrulhamento ideológico” e à sisudez de um pensamento de esquerda que não conseguia problematizar a si mesmo, reificando um “comportamento cristão, carola e sem temperos picantes” (RETTAMOZO, 1976, p. 1). Era no humor, entendido como potência de produzir “o insólito, o paródico” (RETTAMOZO, 1976, p. 1), até então visto como menor e desqualificado pelo cânone crítico, que passava a apostar boa parte da geração contracultural, investindo-o de toda uma potência crítica. A alusão às qualidades do humor, a “perda da fé” pelo sério, eram constantes em Rettamozo. Paulo Leminski (1977a, p. 12), poeta curitibano, amigo e parceiro de produção de Rettamozo, era contundente a esse respeito:

O mais importante sobre o humor é que ele não é uma arte. É uma arte das artes. Um diálogo entre códigos. É na intersecção entre o código verbal das palavras e um código plástico como o desenho que se dá o humor. [...] Humor é uma palavra ruim. Dá a impressão que é pra dar risada. Não é nada disso. É outra coisa. É poesia. Com palavras. Ou sem palavras. Os maiores poetas foram humoristas. Não há poesia sem humor. Todo humor é poesia. [...] Os maiores talentos poéticos desta geração desertaram e foram para a música popular ou para o cartum. Os que liam (líamos) gibi, agora, fazem. [...] E agora a grande geração de cartunistas. Cada vez mais numerosos. Cada vez mais hábeis. Cada vez mais fortes. Onde estão os poetas? Certamente não mais naquele lugar que se chamava até ontem de poesia. O humor é um das grandes saídas desta geração do impasse da cultura letrada face ao mundo industrial e dos grandes meios de massa, que são icônicos e intersemióticos. [...] Os poetas estão imigrando para outros códigos.

O cartum, como uma das expressões possíveis do humor, lido por Leminski como arte das artes, era elogiado pela sua capacidade intersemiótica, passando a ocupar, ao lado da música popular, o papel poético que antes era habitado pela poesia estritamente verbal, incapaz de questionar seu próprio tempo, de sair do atual. Mais do que um mero recurso para a expressão didática de ideias complexas, o cartum encarnaria, aqui, o caráter subversivo, experimental e inovador que era atribuído por Leminski à poesia em suas mais diferentes formas. O humor era tomado como aposta na capacidade da arte de produzir uma tensão dialética em relação ao presente, isto é, não negá-lo nem afirmá-lo, mas, explorando suas contradições, extrair dele os estratos de tempo soterrados pelas subsequentes camadas da modernização autoritária brasileira. Ele seria, portanto, uma forma capaz de abrir a linguagem para sua paixão autotransformadora, possibilitando a ela não apenas sentir os afetos do “fora” que não a deixariam repousar sob uma identidade atual, mas desferir seus próprios golpes, suscitando acontecimentos que, mesmo que pequenos e quase imperceptíveis, carregariam a potência de incitar experimentações insólitas.

O humor, essa arte das artes, tão presente nos cartuns e na música popular da época, permitiria, segundo o raciocínio de Leminski, tomar distância em relação aos usos convencionais dos diversos recursos artísticos, possibilitando hibridações criativas entre eles. Rettamozo também falava do humor como “composição do que se conhece com o que não se conhece”, como modo de “olhar o mar como anfíbio” (RETTAMOZO, 1977d, p. 4), transitando entre o dentro e o fora, permitindo uma constante crítica de si. Essa afirmação das vantagens do humor para a criação ocorria em um momento em que a arte passava por uma crise (tendo inclusive seu fim declarado por Arthur Danto) identitária e histórica, tendo sua “seriedade” questionada por uma série de acontecimentos internos ao seu universo, dentre os quais a *pop art* e a arte conceitual, por exemplo. Isso sem falar na crise de legitimidade pela qual passava a ideia de um “projeto moderno” de civilização, do qual boa parte dessa arte era representante, ainda que nem sempre da forma mais convencional. Nesse cenário, o humor aparecia como possibilidade, não apenas de escape, mas de crítica, de suspensão das convenções vigentes e de imaginação de futuros outros (SALIBA, 2002, p. 303; ISER, 1996, p. 192).



Ao falar do humor, Rettamozo e Leminski o aproximavam daquilo que Linda Hutcheon (1989) denomina paródia. Para ela, diferentemente de outros especialistas no tema, a paródia não é um mero recurso estilístico, mas uma poética e até mesmo um *ethos* característico do pensamento contemporâneo. De acordo com a crítica canadense, a arte foi paulatinamente, ao longo do século XX, tomando consciência de sua historicidade, sua contingência, e incorporando a crítica (de si) no interior de suas próprias estruturas (HUTCHEON, 1989, p. 11). É como se uma série de artistas (mas também outros agentes sociais) tivessem compreendido suas próprias condições de emergência histórica e apreendido os passados que os constituem, tornando-os disponíveis para sua manipulação poética. Essa manipulação é o que Hutcheon (1989) denomina paródia e Rettamozo nomeava humor.

Ao relacionar paródia e autorreflexividade, essa capacidade de atentar para a contingência de seu próprio modo de pensamento, a análise de Hutcheon (1989) privilegia o gesto que se apropria e recontextualiza aquilo que parodia a partir de uma volição, mais do que o modo como o “objeto” da paródia afeta esse gesto do sujeito da paródia (HUTCHEON, 1989). O que se defende neste artigo é que os textos e as imagens de Rettamozo (e de outros artistas de sua geração), ao contrário, chamam a atenção para o afeto do “objeto” parodiado sobre o gesto do sujeito que parodia. Para o artista, era a partir desse afeto que se poderia potencializar as imagens e torná-las capazes de evocar climas, atmosferas (GUMBRECHT, 2014) e temporalidades múltiplas, contestando os regimes de temporalidade atuais. Esses afetos poderiam dizer respeito tanto à pressão e ao achatamento promovido pelos poderes constituídos, representados com humor por Rettamozo, quanto às afecções do imprevisível, que também estavam em jogo em suas imagens experimentais e cartuns.

Os cartuns, assim como outras experimentações visuais análogas, por sua efemeridade, sua possibilidade de criar imagens híbridas e sintéticas, sua ausência de seriedade, sua pouca proximidade com a ideia tradicional de beleza e sua inaptidão para ser pendurada nas “paredes”, teria uma “importância ácida dentro de uma realidade histórica” (RETTAMOZO, 1977a, p. 9), produzindo três formas de “desatualizar” essa realidade e desativar seus dispositivos: a diagnose dos climas que marcavam seu presente e a indicação de sua contingência; o apontamento das múltiplas temporalidades e



contrafluxos que atravessavam a aparente homogeneidade de seu atual; e, finalmente, a produção de ficções temporais que hibridizavam atual e inatual, inventando mundos capazes de colocar em xeque a obviedade dos regimes de temporalidades estabelecidos por meio da imaginação de outros mundos possíveis.

No que diz respeito ao primeiro ponto (a capacidade de diagnosticar/suscitar climas), Rettamozo não estava sozinho nesse elogio do cartum. Por ter como características principais a condensação e a síntese, Ernst Gombrich (1999) sugeria que esse suporte era um modo de expressão com alto potencial para evocar climas, atmosferas. Ao personificar entidades abstratas (o Estado, o país, a liberdade etc.), reunir espaços e tempos díspares em uma única imagem, transfigurar humanos em animais e animais em humanos, aludir a fenômenos naturais (tempestade, furacão, luz, sombra etc.), o cartum teria certa facilidade para efetuar saltos semióticos, transitando entre diferentes artes, recorrendo a recursos “próprios” de várias delas, usando-os e sendo usado por eles para expressar a relação dos corpos com os climas que os circundam e os atravessam. Gombrich (1999) chegou a definir o cartum, especialmente pela sua capacidade de evocar imagens sintéticas, como um instrumento ambíguo: poderoso, capaz de evocar atmosferas, mas também perigoso, pelo seu potencial para ressaltar medos e até suscitar ódio e preconceito. Contudo, tal alerta não era uma condenação. O historiador da arte lembrava que “o arsenal do cartunista” tinha potencial para, por exemplo, “mitologizar o mundo ou espalhar ilusões [...], inflar a frase estúpida e dar-lhe uma vida estúpida própria”, mas também de “desinflá-la por uma comparação retórica com as realidades que ela descreve” (GOMBRICH, 1999, p. 142).

Essa potência intersemiótica que Gombrich percebia no cartum poderia ser identificada, seguindo a lógica de Rettamozo, no humor como um todo. Buscava produzir imagens do clima de “sufoco”, da “falta de ar”. Como se verá nas próximas páginas, todo o diagnóstico que o multiartista fazia da situação brasileira era inseparável da evocação dessa atmosfera irrespirável. O que lhe interessava, no entanto, não era denunciar esse “sufoco” ou colocar toda a produção do período sob o guarda-chuva da repressão e da violência, mas articular politicamente essa atmosfera, dando dela uma imagem com a qual se poderiam estabelecer relações diferenciadas, distintas daquelas mais corriqueiras.

Por ser capaz de colocar em suspensão a percepção homogeneizante do atual e apresentar os ritmos e contrafluxos diversos que o percorrem, o humor teria acesso a uma segunda forma de desatualização: se, naquele contexto, os ritmos temporais se apresentavam quase sempre em sua dimensão conservadora ou progressista, caberia à produção imagética fundada em uma concepção forte de humor, mostrar que nem sempre essas duas formas de experiência do tempo se apresentavam historicamente uma em oposição à outra, como nos casos em que Rettamozo articula nos cartuns as ligações entre ditadura militar e espetáculo; mas, também, apontar outras formas pelas quais os sujeitos experimentavam esses ritmos que os dispositivos de poder pretendiam impor, mostrando que, sob sua aparência de homogeneidade e linearidade, as imagens hegemônicas do tempo poderiam esconder temporalidades circulares, descontínuas ou em suspensão. O tempo, presença recorrente nos cartuns de Rettamozo analisados neste artigo, é fundamental para compreender o jogo de quebra de expectativas que rompe com o tempo linear dos ritmos desenvolvimentistas, predominantes no Brasil dos anos 1970.

Por fim, a última forma de desatualização seria a produção de ficções humorísticas que, recorrendo a recursos como a paródia ou o pastiche, articulava novas relações entre tempo, política e poética, tal como no caso da obra descrita no tópico “Manipulação do imprevisível”, deste artigo. Trabalho no qual Rettamozo buscou rearticular por meio de textos e imagens as perspectivas de futuro e as experiências do passado em uma série de signos de sua atualidade, deslocando sentidos e suspendendo a aparente obviedade e neutralidade desses signos.

### Diagnósticos do sufoco

Rettamozo criticava insistentemente tanto a estratégia da repressão imposta pela ditadura militar como as consequências do discurso progressista e desenvolvimentista por ela adotado. Especialmente em seus textos e cartuns, construiu a imagem de um momento histórico marcado pelo clima de sufoco, pela ameaça da censura e pelo embotamento dos sentidos. Algo que talvez ajude a compreender sua recorrência a esses temas são as experiências com a censura que o artista chegou a mencionar em algumas

de suas entrevistas, nas quais afirmava ter vindo para Curitiba fugindo da repressão que a ditadura exercia sobre ele em Porto Alegre (ARAÚJO, 1992), ou mesmo a censura sofrida por um jornal alternativo publicado por ele, já em Curitiba, o “Scaps”<sup>4</sup>.

Rettamozo não cessava de denunciar e criticar os diversos dispositivos de controle agenciados pela ditadura militar. Quando abordava a repressão, ele não fazia simplesmente uma crítica política do autoritarismo, da centralização do poder ou da censura, mas falava de uma experiência que sentiu na própria pele e que afetava sua produção artística. O que aparecia em seus textos e cartuns era o desenho do autoritarismo nas suas ramificações mais ínfimas e cotidianas: a experiência de ser espectador de uma mídia censurada, de ter seu próprio trabalho vetado, do medo de não poder falar tudo aquilo que se pensava, da ausência de perspectiva de um futuro diferente. Seus cartuns almejavam dar visibilidade às dimensões mais obscuras da vida sob a ditadura.



Imagem 1 - Dúvida. RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Fique Doente, não ficção*.  
 Fonte: Curitiba: Edições Diário do Paraná, 1977. Publicado também no “Anexo”.

<sup>4</sup> DELEGACIA DE POLÍCIA FEDERAL. Superintendência Regional no Paraná. DOPS – Delegacia de Ordem Política e Social. Pasta 1241.146. n. 02248. Jornal Scaps. 1974.

As rolhas nas bocas e nos ouvidos dos personagens representados eram uma marca dos cartuns que abordavam esse tema, indicando as limitações impostas pelo governo à livre expressão ou as barreiras impostas à percepção. A televisão é representada com uma boca e ouvidos tapados por essas rolhas. Em frente ao aparelho, um braço posicionado como se fosse o do espectador/leitor, segura um microfone como que indagando a própria televisão: “uma dúvida que espanta: o que nesta T.V. me atravessa a garganta?”. Há uma antropomorfização do aparelho de televisão, que é figurado com boca e ouvidos, ambos tapados; também há uma frase que interroga tanto o observador quanto a televisão com uma questão que tem o objetivo de questioná-lo a respeito da relação que ele estabelecia com o aparelho. A figuração da televisão como uma espécie de corpo apontava sua capacidade de afetar e ser afetada: o mesmo aparelho que era objeto de uma infinidade de críticas, por seu poder de invasão subjetiva, era invadido, censurado. Ao interferir na televisão, a censura também atravessaria a garganta do telespectador, produzindo o sufoco, a sensação de não poder falar ou mesmo de respirar com dificuldade.

A estrutura de tempo desse e de outros cartuns de Rettamozo não aludia ao movimento, à transformação, a um futuro aberto. Ao contrário, o questionamento era feito a um interlocutor que, apesar de antropomorfizado, tinha os ouvidos tapados. O conflito e a tensão não se resolvem, não porque haveria uma abertura a inúmeras possibilidades, mas, sim, porque não há, entre os interlocutores, nenhuma possibilidade de diálogo e comunicação, qualquer “comum”. O cartunista não recorreu a resoluções narrativas como, por exemplo, o espectador quebrando o aparelho de televisão ou sendo “hipnotizado” por ele, duas imagens clássicas do imaginário construído em torno da tecnologia e da mídia.

O cartum, ao não dar um desfecho à narrativa, ao não lhe definir um sentido, apontava a percepção de um “presente amplo” e um futuro que não era visto como portador da possibilidade de transformação, mas como continuidade de um presente do qual não se enxergava a saída. Não somente pelo peso esmagador da censura sobre o presente, nem porque não se conseguiria enxergar o fim da ditadura política, afinal já era de conhecimento público que o país estava em período de distensão e abertura, ainda

que gradual e controlada pelos próprios militares. Entretanto, sobretudo porque a força do mercado, de um capitalismo revigorado pela “modernização” efetivada pelos militares, era sentida por Rettamozo (e muitos de seus contemporâneos) como onipresente, sem exterioridade possível e, mais do que isso, desejada por aqueles sobre quem se exerce.

Se a ditadura militar, desde seu início, investiu tanto na repressão como na tentativa de cooptação dos artistas e produtores culturais, convém lembrar que, com início do período de distensão, a abertura “lenta, gradual e segura” trouxe consigo o privilégio da estratégia da cooptação em relação à da censura e da repressão. O que, de certo modo, significou o fortalecimento de um mercado de bens culturais, mais flexível e mais dinâmico (SUSSEKIND, 1985, p. 13). O cartum de Rettamozo sinalizava essa ambiguidade, na medida em que podia ser lido como uma crítica à censura e ao embotamento dos sentidos (rolhas tapando a boca e os ouvidos do aparelho de TV) provocados pelo governo militar e militarizante; mas, também, como uma alusão ao uso das mídias como instrumento de um tipo de exercício do poder que resultava do encontro entre política e publicidade e que consistiria na tentativa de colonização do imaginário social por meio de ocupação e domínio do maior número possível de espaços subjetivos e materiais, buscando capturar o próprio desejo coletivo e não apenas obter sua obediência.

Nos cartuns de Rettamozo, mais que reprimidos e calados, os indivíduos figurados apareciam embotados, atomizados, cínicos etc. Tal figuração era produto de uma leitura das novas relações entre as coletividades e o mercado – e com ele a modernização, o desenvolvimentismo, o progresso etc. –, da compreensão do último como um agente do achatamento da vida. Novas relações possibilitadas por um investimento, por parte dos governos militares, em industrialização e no crescimento dos mercados, isto é, o aprofundamento do capitalismo e a correlata ascensão do consumo ao papel de mediador das relações em diversos setores da vida, bem como o crescimento da publicidade como instância capaz de interferir no imaginário coletivo. Eram essas relações entre mercado e sociedade que, ao lado da distopia provocada pela dificuldade de



imaginar projetos políticos outros em um contexto de ditadura militar, apareciam nos cartuns.



Imagem 2 - Acabou a ditadura. RETTAMOZO, Luiz Carlos.  
 Fonte: *Pra mim Chega!.* Curitiba: Beija-Flor, 1979. p. 79.

Quando não estavam embotados pela repressão e pela censura, a ponto de não conseguirem mais pensar para além delas, os personagens das tiras de Rettamozo apareciam em estado de distração, imersos em si, fechados em sua própria individualidade, isolados, mesmo na presença de outros sujeitos. Os diálogos ocorriam sem que houvesse comunicação entre os personagens. Rettamozo construiu, nesses cartuns, cenas em que predominava a pobreza da experiência, a dificuldade de estabelecer relações multidimensionais consigo e com os outros, com outros tempos para além do mais estrito atual.

## O presente que não passa

Um cartum de Rettamozo indicava de que modo ele compreendia e problematizava esses limites do imaginário de sua época. Nele, o artista apresentava a imagem de um passado que inunda o presente, algo próximo àquilo que Hans Ulrich Gumbrecht (2012, p. 39) chama de “excesso de produção de lembranças históricas”. Um processo que pode ser referido tanto a uma necessidade de preservar e rememorar incessante e indiscriminadamente um número cada vez maior de informações sobre o passado como a uma apropriação do passado por um presente que disporia dele como de qualquer produto pronto para o uso e imediatamente descartável. Não haveria, em nenhum dos casos, uma relação de intensidade com o passado.



Imagem 3 - Nostalgia. RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Fique Doente, não ficção*.

Fonte: Curitiba: Edições Diário do Paraná, 1977.

Se o cartum almejava ser, sobretudo, uma sutil ironia com as limitações da vida política no interior da ditadura militar, é possível dizer que o problema do “passado que inunda o presente” também aparecia ali. Rettamozo colocava referências aparentemente ingênuas ao passado (uma música como “estúpido cupido” na TV, ou o twist rock nas rádios) ao lado de manifestações como “alto falantes falando de eleições” e “comícios nas praças”. O anúncio de tais manifestações políticas, até então interditas e que agora voltavam a fazer parte da paisagem urbana, era figurado ao lado da constatação do retorno de tendências musicais que pareciam esquecidas, distantes do centro da cultura espetacular audiovisual. A representação da reconhecida efemeridade do espetáculo



funcionava como forma de enunciar a desconfiança em relação à longevidade ou mesmo à autenticidade da liberdade política que começava a se ver nas ruas. Assim, o cartum fazia uma aguda crítica à ditadura, ao mesmo tempo que diagnosticava os ritmos da vida contemporânea.

Como sugeria Pignatari (1980), as novas tecnologias de acumulação da memória produziram a ideia de que se poderia dispor do passado segundo o desejo ou a necessidade, estando este, a qualquer momento, disponível para o consumo. Gumbrecht (2012), por sua vez, lembra que a saturação do presente traz como efeito colateral a sensação de que o tempo não passa e a dificuldade de imaginar futuros distintos desse presente. Ao misturar a banalidade da moda com a desconfiança do futuro político do país, Rettamozo apresentava precisamente esse “clima” de estagnação e imobilidade, de sufoco, que perpassava tanto a política como o mercado. Mercado este que, apesar de suas flutuações, incertezas, riscos e de sua constante celebração da novidade, buscava bloquear o aparecimento de transformações efetivas e novas organizações do tempo.

Comentando Walter Benjamin e sua célebre tese sobre a queda de cotação da experiência, Giorgio Agamben (2005, p. 21) radicalizou a hipótese benjaminiana: “nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente”. Para o filósofo italiano, a “nova humanidade” de seu tempo (ele escreve em 1978), guiada por *slogans* publicitários, havia perdido a experiência: “o homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes –, entretanto nenhum deles se tornou experiência” (AGAMBEN, 2005, p. 22). Não está em questão, aqui, discutir o mérito das considerações de Agamben (2005), nem postular uma afinidade ampla entre sua filosofia e o pensamento estético-político de Rettamozo. O que interessa, sobretudo, é constatar a afinidade pontual e temporal desses fragmentos de texto filosófico com o cartum, publicado apenas um ano antes, no suplemento “Anexo”. O dia era, ali, figurado como cheio e cansativo, exaustivo, mas tudo se passava como se nada de significativo houvesse acontecido. O tédio e desânimo que tomam conta da expressão do

personagem parecem condená-lo a ficar preso nessa mesma temporalidade estagnada. Não há perspectiva ou saída, tudo foi capturado.

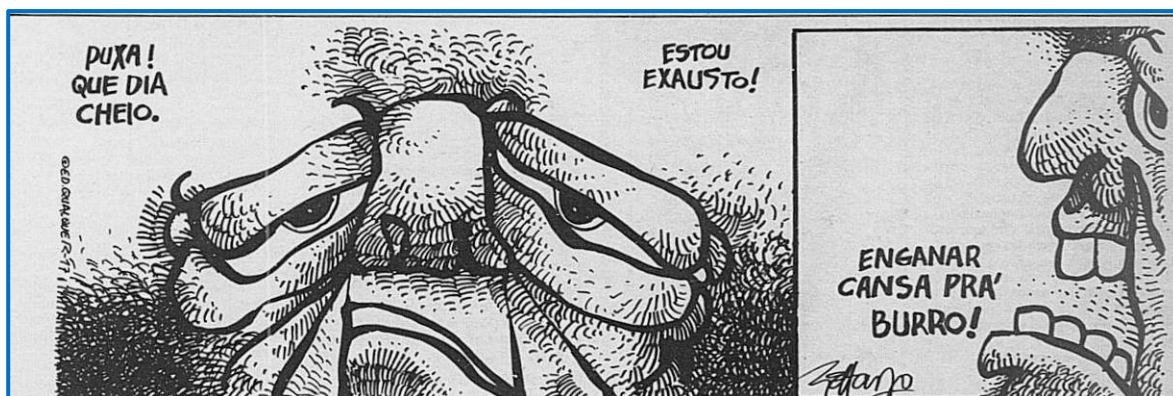


Imagem 4 - Dia cheio. RETTAMOZO, Luiz Carlos. *Fique Doente, não ficção*.  
 Fonte: Curitiba: Edições Diário do Paraná, 1977.

Na narrativa desses dois cartuns, como em vários outros de Rettamozo, praticamente não há diegese. Em ambos os casos, a narração só diz respeito ao tempo em que os personagens pronunciam as frases. O tempo e o espaço são neutralizados, reforçando a ideia de estagnação. As expressões faciais apáticas, que não mudam, fazem alusão à suspensão do tempo, como se essas figuras ali apresentadas estivessem presas ao presente, condenadas à rotina cínica de “enganar”, à sucessão infinita das novidades e das modas, às misérias de uma ditadura. É como se todo um processo de domesticação do tempo tivesse provocado uma escassez de futuro, de possíveis. Para além dessa sensação de imobilidade, no entanto, esse tempo em suspensão também tinha o potencial de apontar uma quebra de expectativa em relação ao tempo desenvolvimentista, muito disseminado no Brasil dos anos 1970.

## Há futuro?

Rettamozo aludia constantemente ao tema do embotamento dos sentidos e da “vida sendo cortada pela metade” (RETTAMOZO, 1978, p. 1). Entretanto, cabe ressaltar que o artista pensava a expressão artística desse embotamento vital não apenas como

lugar da interpretação ou da denúncia da perda do futuro, mas como um primeiro momento de uma pesquisa, uma especulação sobre as formas de viver o tempo, sua antropologia especulativa da temporalidade. Todos os cartuns, fotografias, textos e performances em que o corpo era figurado como embotado, amarrado, bloqueado ou anestesiado podem ser lidos como parte de um processo de pesquisa, reconhecimento e expressão das pressões, forças e violências que atuavam sobre os corpos naquele momento histórico. Como se, para o artista, o primeiro passo para liberar o corpo dos dispositivos que o constrangiam (repressão e censura) ou o superexcitavam (apelos midiáticos e espetaculares por consumo) fosse o reconhecimento de suas formas, a exploração de seus paradoxos e a expressão de seus efeitos. Ao criar, figurativamente, um duplo dessa violência e de seus efeitos, era como se o artista, sem deixar de ser afetado por ela, pudesse tomar certo distanciamento, realizando uma espécie de movimento anfíbio, que reivindicava reiteradas vezes. Esse movimento permitia não apenas o gesto de identificação de um funcionamento do poder, mas também o apontamento de sua contingência.

Se os textos de Rettamozo eram explícitos ao vincular esse embotamento dos sentidos à ditadura ou ao regime espetacular de produção de subjetividades, os cartuns e as imagens experimentais o faziam de modo mais sutil (aludindo à autocensura, ao caráter externo dos dispositivos que bloqueiam o corpo etc.). O presente, o atual, aquilo que se poderia chamar de “seu” tempo, pesava sobre os corpos.

Nessas produções que constituíam o primeiro momento do movimento anfíbio de Rettamozo, o corpo era figurado na relação com os golpes que o atingiam. A experiência do próprio artista, que havia sentido na pele a censura e, evidentemente, os apelos do espetáculo, tinha aí relevância. Entretanto, não se tratava apenas de história pessoal, os cartuns eram a forma pela qual o próprio Rettamozo respondia e reagia ao seu presente, à sua situação histórica mais ampla. Desse modo, eles poderiam ser tratados como uma espécie de sismografia ou cartografia, sofrendo as vibrações da história no próprio corpo e retransmitindo-as graficamente. Ali apareciam as forças reativas da censura e da repressão, a onipresença sufocante do mercado, as dificuldades de imaginar um futuro descontínuo em relação ao presente. Apesar de, em certos momentos, já apontar os

afetos do tempo em si, o que predominava eram as emoções, a tristeza, a alegria, o medo, a ansiedade etc., efeitos dos impasses, dúvidas, incertezas e paradoxos que constituíam aquela situação histórica.

Alguns dos cartuns por meio dos quais Rettamozo figurava a repressão já foram apresentados aqui. Assim, importa dedicar-se agora a compreender como essa produção imagética respondeu à emergência de uma sociedade do espetáculo promovida pela política desenvolvimentista da ditadura militar. Um exemplo dessa resposta pode ser observado no cartum da Imagem 5.

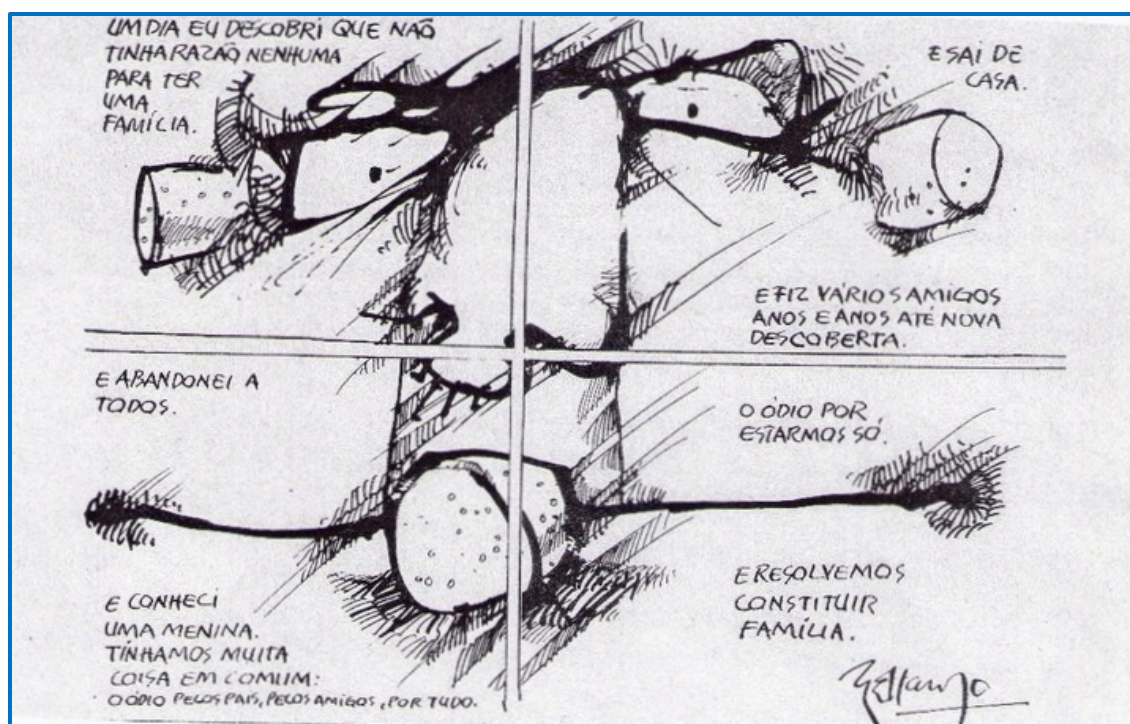


Imagem 5 - Ódio. RETTAMOZO, Luiz Carlos.

Fonte: *Diário do Paraná*. Anexo. 22 jan. 1977.

As rolhas nas orelhas e na boca eram, como foi comentado anteriormente, uma marca das figurações dos cartuns de Rettamozo. Podiam ser lidas como uma espécie de alusão ao “embotamento dos sentidos” (KAMINSKI, 2003, p. 12), produto tanto da repressão praticada pela ditadura militar como da cultura espetacular e consumista (que embotava por meio de uma superexcitação) do capitalismo desenvolvimentista brasileiro. Uma atuava proibindo de falar e ouvir certas coisas e outra gerindo a dinâmica das



múltiplas formas de falar e ouvir (seria possível acrescentar o ver/ler). Ambas atuavam restringindo violentamente o campo de possibilidades. Contudo, permanecer apenas nesse nível de análise ainda poderia suscitar a ideia de que para resistir a esses dispositivos que produzem “ilusões” bastaria criar uma “imprensa alternativa” ou obra de arte que, fora dos meios do espetáculo, pudesse falar a “verdade”, desmascarar a farsa, revelar o jogo de espelhos por meio dos quais se produzia a ilusão. Para Rettamozo, no entanto, as coisas não eram tão simples.

Nesse cartum, tanto a narrativa imagética como a escrita são circulares e acabavam no mesmo ponto em que começavam, suscitando a ideia de estagnação. Se, por um lado, o texto indicava um aparente transcorrer dos acontecimentos (descoberta de ausência de sentido da vida em família, saída de casa, novos amigos, o abandono destes, identificação com a “menina”, a constituição da nova família), por outro, a ideia de tempo circular se mostrava na volta do personagem à família e na estaticidade da sequência dos quadrinhos. Além disso, em vez de usar o recurso aos quadros para demonstrar o transcorrer da ação, é um único rosto que, cortado em quatro partes, ocupa todo o espaço.

A modernização conservadora já havia trazido a massificação da televisão, o cinema hollywoodiano, a publicidade espetacularizada e a “americanização” dos costumes, com toda a sua carga de superexcitação dos sentidos pela sequência quase ininterrupta de imagens despejadas sobre o “espectador”, tornando este suscetível a uma espécie de “hipnotismo” consumista tão comentado por um imenso número de pensadores, dos mais infames aos mais célebres. O cartum e os quadrinhos eram, também eles, exemplos dessas linguagens importadas, ainda que não tivessem o mesmo alcance massivo do cinema ou da televisão. Assim, ao usar uma dessas linguagens da “hipnose”, Rettamozo almejava fazer um trabalho de desativação do dispositivo espetacular. Diferente das imagens sequenciais do cinema, da televisão e dos cartuns tradicionais, a imagem de Rettamozo interrompia o tempo, fazia-o andar em círculos, não oferecia garantias de satisfação de necessidades, apenas um esboço biográfico ficcional de uma vida que, tentando sair dos “vícios” e automatismos da existência, acabava por reificar esses mesmos padrões de comportamento.

O recurso a um tempo parado ou circular, mesmo em um suporte como os quadrinhos, que, via de regra apostava em narrativas lineares, poderia ser lido como aquilo que o próprio Rettamozo chamou de “contradição” (RETTAMOZO, 1978, p. 1), isto é, a percepção do “potencial dos *massmedia*” (RETTAMOZO, 1978, p. 1), a “ocupação” (RETTAMOZO, 1978, p. 1) de seus “espaços” (televisão, publicidade, rádio, editoras, galerias, quadrinhos, fotonovelas etc.), “recheando” (RETTAMOZO, 1978, p. 1) diferentemente seus meios, suportes e linguagens. A quebra da expectativa pretendia produzir uma subversão, não apenas do tempo da ficção em quadrinhos, mas, de modo mais geral, do tempo linear-desenvolvimentista, predominante naquele contexto, tão propenso a palavras de ordem e fórmulas de orientação temporal (muitas delas disseminadas também por meio da linguagem *pop* dos quadrinhos).

A imagem interrompe a sequência e não oferece nenhuma sugestão de ação, nenhum esboço de solução para o problema que coloca. Nesse sentido, é possível pensar em pelo menos dois caminhos de análise: primeiramente, a expressão característica de um momento em que parecia cada vez mais difícil imaginar futuros outros, no qual, por mais que se buscasse saídas, alternativas e outras possibilidades, tinha-se a sensação de ficar no mesmo lugar ou de fazer ainda muito pouco. O próprio Rettamozo ponderou, em muitos de seus textos, sobre a dificuldade de afirmar taxativamente qual seria a função da arte e sua capacidade de intervenção na “realidade”, sobre a crise das vanguardas e de suas utopias. A imagem funcionaria como expressão de um mal-estar de toda uma geração. Entretanto, em uma segunda possibilidade de análise, seria preciso pensar que a imagem, como muitas das produzidas pela arte contemporânea, ao longo de todo o século XX, contentava-se com esse movimento parcial de parada, de negatividade. E o fazia não por desacreditar na impossibilidade da ação (toda a crítica de Rettamozo negava essa hipótese), mas justamente porque se tratava apenas de problematizar as formas de sensibilização, suspender certo modo de seu funcionamento, restringindo-se a abrir a possibilidade de outras, sem, no entanto, prescrevê-las. Contudo, se, para Rettamozo, o futuro não estava determinado e o imprevisível aparecia como primeiro em relação ao sufoco, como detectar e deixar-se afetar por esse imprevisível? Talvez uma expressão cunhada pelo artista, “manipulação do imprevisível” (RETTAMOZO, 1977d, p. 4), possa ajudar a responder essa pergunta.

## Manipulação do imprevisível

Nas fotografias e desenhos que compõem a obra *Fácil mente fóssil* (RETTAMOZO, 1977b) Rettamozo criou uma ficção imagético-discursiva que se poderia denominar, acompanhando Juan José Saer (2013, p. 4), “antropologia especulativa”, porque imaginava e problematizava os limites do Homem, o ponto em que suas formas beiravam o disforme. Entretanto, se Saer (2013) usava o conceito apenas para se referir à literatura, pode-se dizer que Rettamozo praticou uma espécie de antropologia especulativa imagético-literária, um pouco ao modo das ficções científicas. Assim como no caso destas últimas, não se tratava de falar do futuro, mas do presente, ou antes de um futuro do qual o presente seria o passado.

Publicada no livro *Fique doente, não ficção*, a obra consistia em seis páginas nas quais o artista distribuiu imagens, poemas e desenhos que aludiam, com boa dose de humor, ora a um relatório científico arqueológico, ora a um caderno de anotações, onde figuravam as notas de um arqueólogo. Primeiramente, existem três páginas, cada uma com duas fotos, todas com a imagem de um terreno baldio, simulando uma espécie de sítio arqueológico. Na primeira foto, um plano aberto, onde se pode ver árvores ao fundo, entulhos e um monte de terra. Neste último, algo como uma pedra, um objeto com uma tonalidade diferente do restante da terra, destacava-se dela. Nesse plano aberto, no entanto, mal era possível enxergar de que tipo de objeto se tratava. Conforme se avança na sequência de imagens, o plano se fecha sobre o objeto e pode-se perceber o que, de fato, era um fragmento de algo que fora destruído, uma pedra com um desenho sobre ela. A partir da terceira imagem (segunda página), já é possível distinguir algo como o nó de uma gravata. A quinta e sexta fotografias focalizavam quase exclusivamente o objeto-fóssil. A última página da série (sexta) também é uma fotografia, na qual Rettamozo expôs, ao lado do objeto apresentado anteriormente, outro, muito parecido, mas que, segundo anotações do próprio artista, pode ser lido com um outro objeto-fóssil, parte de outra peça do passado (uma pedra com um “X”), ao qual esta análise retornará.





Imagem 6 - Fácil mente fóssil. RETTAMOZO, Luiz.  
*Fique doente, não ficção.*  
 Fonte: Curitiba: Diário do Paraná, 1977.

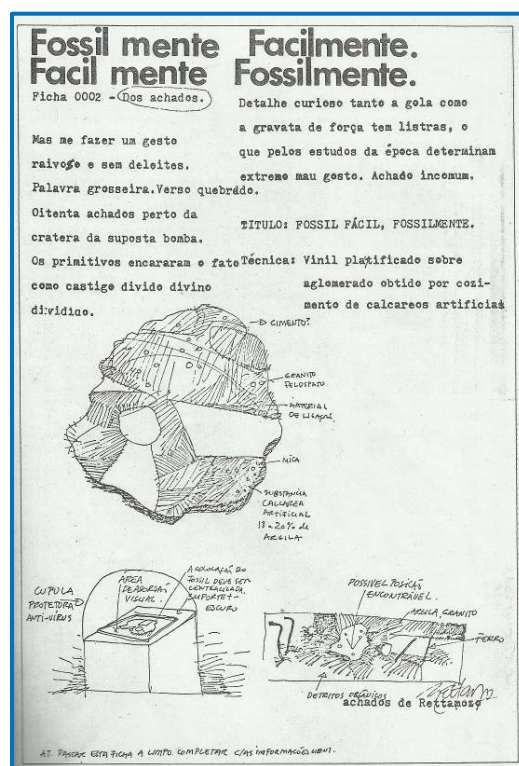


Imagem 7 - Fácil mente fóssil. RETTAMOZO, Luiz.  
*Fique doente, não ficção.*  
 Fonte: Curitiba: Diário do Paraná, 1977

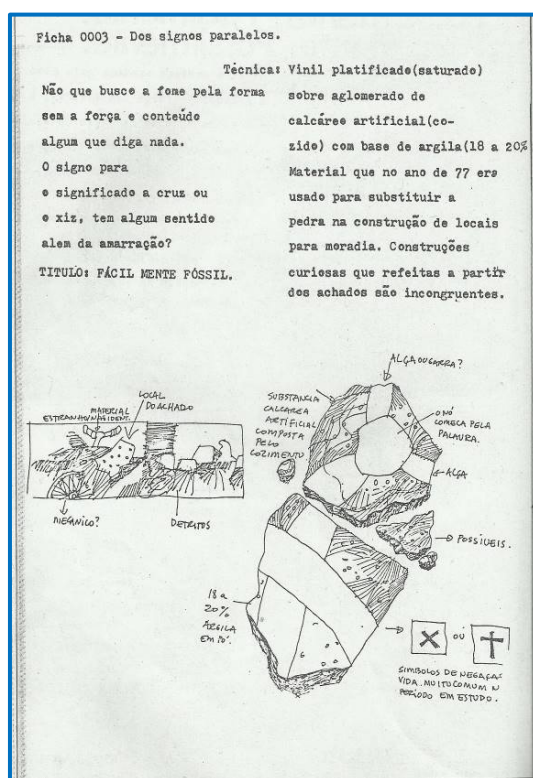


Imagem 8 - Fácil mente fóssil. RETTAMOZO, Luiz. *Fique doente, não ficção.*  
 Fonte: Curitiba: Diário do Paraná, 1977.

Nas outras duas páginas (quarta e quinta), Rettamozo posicionou aquelas imagens das quais se disse parecerem um caderno de anotações. Na parte de cima de cada uma das páginas, há um texto “datilografado” em verso, com uma escrita oscilando entre o explicativo e o ficcional-experimental, descrevendo a relevância dos achados. Na parte de baixo encontram-se desenhos desses achados arqueológicos, acompanhados de anotações (simulando uma escrita manual) que apontavam características dos objetos-fósseis e davam instruções a respeito do modo de conservá-los adequadamente. Rettamozo parodiava, portanto, um relatório de pesquisa arqueológica. O artista se colocava como uma espécie de arqueólogo que, em futuro indeterminado, teria encontrado, em meio às suas escavações, alguns objetos pertencentes a uma sociedade passada. Como o próprio Rettamozo apontava na página seguinte, tratava-se, na verdade, de seu presente (1977). Tudo se passava como se o “arqueólogo” Rettamozo estivesse produzindo notas para futura consulta própria ou para consulta de terceiros, que retomariam seus trabalhos.

Rettamozo se referia no texto, versificado e fragmentado, a “oitenta achados perto da cratera da suposta bomba” (RETTAMOZO, 1977c), sugerindo que o estado fragmentário do objeto-fóssil “encontrado”, poderia ser derivado da explosão de uma bomba, ainda que a palavra “suposta” mantenha em suspenso a certeza quanto a isso. Tal tipo de retórica, que evita afirmações contundentes, que prima pela necessidade de encontrar as “evidências” antes de confirmar uma hipótese, era recorrente no discurso científico, o qual Rettamozo parodiava. A bomba, figura recorrente na imaginação da época, como comprovava toda uma ficção pós-apocalíptica, poderia remeter a bomba atômica, a ameaça constante no cenário de uma possível guerra nuclear que fazia parte da imaginação da época. A partir dessa explosão, da destruição provocada por ela e dos detritos que sobraram, o “arqueólogo” parecia ter descoberto algo de fundamental a respeito da sociedade que os produziu.

As representações grafadas nos dois detritos que analisou, segundo o que Rettamozo parecia sugerir, ajudariam a compreender aspectos importantes do “período estudado” (RETTAMOZO, 1977c). A gravata, como já foi dito, era não apenas um signo recorrente na produção de Rettamozo, mas também o objeto de uma série de

intervenções nos mais variados suportes: pinturas, cartuns, publicações em jornal, *outdoors*, fotografias, entre outros. Essas gravatas sempre apareciam relacionadas à ideia de prisão, sufoco, “amarração”, convenção que bloqueia as possibilidades de experiência. O “X” (que, segundo Rettamozo também poderia ser interpretado como “†” – cruz), também aparecia regularmente em suas produções gráficas e poderia ser lido como “símbolo de negação da vida”, algo próximo às rolhas, às fitas e aos barbantes recorrentes em cartuns, fotografias, instalações e outras intervenções urbanas.

Ao usar a imagem da explosão de uma bomba, Rettamozo se apropriava da imaginação do fim e do apocalipse que assombrava seu tempo. O artista afirmava que esse apocalipse apontava o fato de que se estava “a um passo da destruição dessa consciência racional idiota”, “no fechamento de um ciclo” (RETTAMOZO; PADRELLA, 1980, p. 45-46), concordando nesse ponto com Laymert Garcia dos Santos (1985, p. 196) que, alguns anos depois, dizia que as coisas se passavam “como se o Apocalipse nuclear trouxesse consigo o fim dos Tempos Modernos, mas também a passagem para uma nova era”. Desse ponto de vista, portanto, “o Apocalipse não é [apenas] uma ameaça, mas a realidade de um processo em curso, o processo da humanidade precipitando-se para o Fim” (SANTOS, 1985, p. 196). Do futuro do qual falava, o arqueólogo podia reconhecer os signos emitidos pelos “fósseis”, o que apontava a existência de alguma continuidade entre os tempos, mas o que prevalecia era o estranhamento em relação a esses objetos “primitivos”, o que indicava que era mesmo de outro tempo, com outra partilha do sensível, que o analista falava.

A ficção científica mostra a seus contemporâneos algo do presente que estes prefeririam não ver (PENNA, 2015). Ao levar até o limite as possibilidades tenebrosas que assombravam sua atualidade, Rettamozo fazia ver um lado da economia desenvolvimentista que muitos economistas, historiadores ou sociólogos não viam ou se recusavam a encarar. A imagem do Homem apresentada ali, assim como em muitas ficções científicas da segunda metade do século XX, portanto, era estranha para aqueles sujeitos que se viam agindo “no tempo” para fazer chegar mais rápido um desenvolvimento que, ao fim e ao cabo, era inevitável.

O arqueólogo Rettamozo, apesar da falta de referências explícitas, aparentava ser

um homem do futuro, pesquisador interessado nas causas do apocalipse de uma civilização que havia sucumbido. Para compreendê-las, ele não procedia exatamente como um arqueólogo disciplinado, mas como se fosse um híbrido de cientista e artista, misturando procedimentos “científicos” com poéticos. Rettamozo agia como se quisesse sugerir que, no futuro pós-apocalíptico, uma nova “partilha do sensível” teria se constituído, como se a hibridação entre saberes da semelhança (ciências disciplinares) e saberes da contiguidade (arte/poesia), a qual Paulo Leminski (1977b, p. 3), citando Roman Jakobson, gostava de referir-se, tivesse então saído de sua situação de marginalidade e acedido à condição de saber legítimo. Nesse futuro, portanto, a arte, com sua capacidade de hibridação, teria subsistido e seria fundamental, não apenas para essa nova forma de saber arqueológico, mas também para a própria sobrevivência em um cenário catastrófico.

Rettamozo, portanto, partia de restos e entulhos que subsistiram para problematizar a subsistência em si. Diferente do engenheiro, para quem os materiais devem ser superados e apagados pela forma, para um *bricoleur* como Rettamozo a forma deixava ver o processo de formação, os materiais subsistindo individualmente à montagem, não sucumbindo à forma. Esses materiais, com suas histórias, sua materialidade, eram as imprevisibilidades a ser manipuladas. Se o engenheiro, desenvolvimentista e taumatúrgico, apaga o processo para tentar torná-lo definitivo, atribuindo-lhe poder e perenidade, o *bricoleur* torna esse processo de montagem reversível, desmontável. Subsistir, nesse sentido, equivale a inserir o “sub” na existência (NODARI, 2014, p. 4), o virtual no atual, usar a força imprevisível para tensionar o provável. Ao rearticular desse modo a realidade e o imaginário, a ficção imagético-discursiva de Rettamozo realizava algo que se poderia chamar de “produção de mundo” (ISER, 1996, p. 18). Assim, o artista apostava na exploração dos subsolos do presente, de seus estratos temporais, do passado que subsistia no atual e da capacidade da arte de subsistir fora de seu próprio tempo.



## Considerações finais: políticas e poéticas do humor

A questão, para Rettamozo, não era produzir uma arte política, mas investir em uma dimensão política da arte e a dimensão artística da política, aproveitar a potência política da arte, que consistiria, segundo ele, na abertura dos modos de vida dominantes para outras possibilidades, uma força impolítica, condição de toda política. A arte era entendida por Rettamozo, portanto, do mesmo modo que o era para Rancière (2012, p. 81), como forma de reconstruir a percepção dos sujeitos e o modo como lidam com seus afetos, abrindo passagem “para novas formas de subjetivação política”. Para além desse modo limitado de ver a vida, que constitui a política na modernidade capitalista, pensar uma arte e uma imaginação capaz de inventar uma política que fosse capaz de suspender o uso utilitário da linguagem, funcionando como modo de “inventar o futuro” (RETTAMOZO; PADRELLA, 1980, p. 46), de “produção de mundos” (ISER, 1996, p. 18).

Entretanto, ali não se tratava de qualquer arte. Rettamozo e sua geração sabiam bem que toda forma artística estava ligada a certas formas de exercício do poder, a certos dispositivos. E o conceito de dispositivo usado aqui, tomado de empréstimo de Giorgio Agamben (2009, p. 40), diz respeito, de modo amplo, a “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. Se, como já se disse aqui, Rettamozo travou uma série de conflitos com dispositivos como a censura e o espetáculo (ainda que não rejeitasse completamente este último), também não aderiu às poéticas que, a pretexto de denunciar e combater esses dispositivos, pautavam-se pela seriedade, notadamente aquelas que reduziam a arte à condição de meio para um fim, seja este a transmissão de uma mensagem transformadora, seja a incitação à ação revolucionária. Era no humor, como modo de fazer arte, enquanto poética, e não apenas como atitude cômica, que recaíam as apostas do multiartista. Esse humor permitia manter uma atitude de questionamento constantes em relação a si, um distanciamento de si, o que permitiria não se deixar capturar pelos insidiosos dispositivos tão amplamente disseminados no Brasil dos anos 1970, sejam aqueles agenciados pelo Estado e pelo mercado, sejam os de uma crítica “carola”, “romântica” e “ingênua” (RETTAMOZO, 1977b, p. 24). Era preciso, segundo Rettamozo,

“olhar o mar como anfíbio”, circulando entre o dentro e o fora, mergulhando nos acontecimentos, mas mantendo sempre aberta uma porta para o “fora”.

Para além desse distanciamento crítico, o humor também favorece uma experiência radical do tempo, pois o humor (a paródia de HUTCHEON, 1989) não é feito apenas da repetição e recontextualização de conteúdos e formas, mas também da afecção de ritmos, andamentos e velocidades. O movimento do tempo no humor de Rettamozo, portanto, partia do diagnóstico do atual para ir, aos poucos, explorando seus possíveis e, por meio de montagens, deformações e experimentações visuais, jogando com o imprevisível, trabalhando-o por meio da mistura “entre o conhecido e o desconhecido” (RETTAMOZO, 1977d, p. 4). A partir do choque com o desconhecido, com o imprevisível, o inatural, seria preciso desatualizar o atual, tirá-lo de sua estabilidade, produzindo “informação nova”<sup>5</sup>. Era a partir das afecções do tempo e do processo de manipulação do imprevisível, ambos produtores e produzidos por suas ficções imagético-discursivas, que Rettamozo buscava inventar outros ritmos, outros mundos possíveis, tarefa fundamental de sua concepção de política.

---

<sup>5</sup> “Informação nova” é um conceito muito utilizado pelos concretistas brasileiros para designar o processo de comunicação baseado no ruído, na ilegibilidade e na provocação, oposto à comunicação redundante, fundamentada em signos bem conhecidos e delimitados, e que objetivava alcançar a compreensibilidade e provocar o mínimo de desconforto no receptor.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ARAÚJO, Adalice. A arte-jogo de Rettamozo. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 24 maio 1992.

ARAÚJO, Valdei. A história da historiografia como analítica da historicidade. **História da Historiografia**, v. 12, p. 34-44, 2012.

DELEUZE, Gilles. Prefácio. In: ALLIEZ, Eric. **Tempos capitais**: relatos da conquista do tempo. São Paulo: Siciliano, 1991.

GOMBRICH, Ernst. O arsenal do Cartunista. In: GOMBRICH, Ernst. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. São Paulo, EDUSP, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Depois de “Depois de aprender com a história”. In: NICOLAZZI, Fernando. et. al. (Orgs.) **Aprender com a história?** O passado e o futuro de uma questão. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1989.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERH, 1996.

KAMINSKI, Rosane. **Imagens de revistas curitibanas**: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta. 2003. 213 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) - Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Curitiba, 2003.

LEMINSKI, Paulo. Humor: esse duélago. **Diário do Paraná**. Curitiba, 12, jul. 1977a. Anexo.

LEMINSKI, Paulo. Magia: pensamento marginal. **Diário do Paraná**. Anexo, Curitiba, 23 abr. 1977b.

NODARI, Alexandre. Limitar o limite: modos de subsistência. **Colóquio mil nomes de Gaia**: do Antropoceno a Idade da Terra. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em:



“Olhar o mar como anfíbio”: humor e política em Luiz Rettamozo  
 Everton de Oliveira Moraes

<https://osmilnomesdegaia.files.wordpress.com/2014/11/alexandre-nodari.pdf>. Acessado em 20 dez. 2015.

PELBART, Peter. O Tempo não reconciliado. In: ALLIEZ, Eric. **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.

PENNA, João Camillo. **Ficção científica** (da condição inumana). 2015. Manuscrito. Disponível em: [https://www.dropbox.com/s/70ix8qy8scjqpq8/Penna%20%20Fic%C3%A7%C3%A3o%20cient%C3%ADfica%20\(Da%20condi%C3%A7%C3%A3o%20inumana\).pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/70ix8qy8scjqpq8/Penna%20%20Fic%C3%A7%C3%A3o%20cient%C3%ADfica%20(Da%20condi%C3%A7%C3%A3o%20inumana).pdf?dl=0). Acessado em 24/12/2015.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação**. São Paulo: Cultrix: 1980.

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

RETTAMOZO, Luiz Carlos. A querela do Brasil. Dois. **Diário do Paraná**. Anexo. 9 jul. 1977a.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. ArtShow. **Polo cultural**. 21 set. 1978.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Fechar-abrir-fechar ou “quando o guaraná for Coca-cola”. **Diário do Paraná**. Curitiba, 6 fev. 1977b. Anexo.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Fique doente, não ficção. **Diário do Paraná**, Curitiba, 1977c.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Florilégio segundo. **Diário do Paraná**. Curitiba, 27 nov. 1976. Anexo.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. O jugo do bicho ou a declaração de seus direitos. **Diário do Paraná**. Curitiba, 27 jul. 1977d. Anexo.

RETTAMOZO, Luiz Carlos; PADRELLA, Nelson. A engenharia das emoções vagabundas. **Panorama**. Curitiba, 2, jul. 1980.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. In: **Sopro: panfleto político-cultural**. Cultura e Barbárie, Florianópolis, n. 87, p. 1-4, ago. 2013.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Apontamentos sobre o apocalipse. In: Ricardo Arnt (Org.) **O armamentismo e o Brasil: a guerra deles**. São Paulo: Brasília, 1985.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

“Olhar o mar como anfíbio”: humor e política em Luiz Rettamozo  
Everton de Oliveira Moraes

Recebido em 14/07/2016  
Aprovado em 09/09/2016

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC  
**Programa de Pós-Graduação em História - PPGH**

Revista Tempo e Argumento  
Volume 08 - Número 18 - Ano 2016  
tempoeargumento@gmail.com