

# “Um ensaio de ficção científica”: história do presente no suplemento Anexo, do jornal Diário do Paraná.

*“A science fiction essay”: history of the present in the supplement Anexo, of the newspaper Diário do Paraná*

**Everton de Oliveira Moraes<sup>1</sup>**

## RESUMO



O objetivo deste artigo é compreender os modos de historicidade presentes no suplemento Anexo, caderno de cultura e artes publicado no jornal Diário do Paraná no final da década de 1970, com a intenção de ser um espaço gráfico de experimentação artística, uma tentativa de fazer arte no jornal. Partindo da ideia de Eric Landowski, segundo a qual todo jornal conta uma determinada história do presente, interessa compreender que tipo de história e de figurações da temporalidade o suplemento produzia. Para isso, se utilizará os conceitos de heterotopia, entendendo os suplementos de arte/cultura como espaços outros em relação à diagramação corrente dos jornais, e de heterocronia, buscando os modos de experiência do tempo produzidos no interior desses espaços. A intenção é demonstrar que o suplemento se utilizou da arte e de suas ficções para narrar uma história do presente que diagnosticou, no momento mesmo de sua emergência, o regime de historicidade presentista e, ao mesmo tempo, buscou perceber e dar voz a toda uma série de consistências virtuais que subsistiam nos interstícios de sua atualidade.

*Palavras-chave: Anexo. Suplemento cultural. História do presente. Ficção. Arte.*

## ABSTRACT



The aim of this article is to understand the modes of historicity present in the Anexo, supplement of culture and arts published in the newspaper Diário do Paraná in the late 1970's, with the intention of being a graphic space for artistic experimentation, an attempt to make art in the newspaper. Based on the idea of Eric Landowski, according to which every newspaper tells a certain history of the present, it is important to understand what kind of history and figurations of temporality the supplement produced. For this, we will use the concepts of heterotopy, understanding the supplements of art/culture as spaces other in relation to the current diagram of newspapers, and of heterochrony, seeking to understand the modes of experience of time produced within these spaces. The intention is to demonstrate that the supplement used art and its fictions to tell a story of the present that diagnosed, at the very moment of its emergence,

<sup>1</sup> Professor colaborador da Universidade Estadual do Paraná (Campus União da Vitória). Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná. E-mail: [moraes.everton@gmail.com](mailto:moraes.everton@gmail.com).

the regime of historicity presentist and, at the same time, sought to perceive and give voice to a whole series of virtual consistencies that subsisted in the interstices of its actuality.

---

*Keyword: Anexo. Cultural supplement. History of the present. Fiction. Art.*

## *Introdução*

Em 1936, Walter Benjamin comentava, em seu ensaio “O narrador”, que a imprensa contemporânea ofereceria as pessoas, todas as manhãs, notícias de todo o mundo. No entanto, o filósofo afirmava também que essas notícias eram incapazes de tornar os seus leitores mais ricos em experiência, uma vez que elas já lhes chegavam acompanhadas de explicações e de descrições factuais minuciosas. A transmissão da experiência dependeria de metáforas, exemplos, analogias e outras formas de uso intensivo da linguagem, que dispensavam a verificabilidade e a precisão da informação (BENJAMIN, 1987, p. 203). A lógica das notícias de jornal, com sua separação dos temas por seções e caixas de texto, sua factualidade, seu desejo de comunicação e seus fluxos incessantes de informação, já não remeteriam ao desejo pré-moderno de comunicação da experiência, mas ao anseio de formação de um público informado e unificado, que substituiria progressivamente o caos bárbaro e desinformado da multidão (TARDE, 1992, p. 54).

Em 1991, ao descrever sua experiência de leitura de um jornal, Bruno Latour relatava como este reunia, uns ao lado dos outros, temas aparentemente sem relação direta, sem ser capaz de estabelecer conexões entre eles. Passava-se do noticiário de ciência para o de política, depois para o de economia, cultura, todos organizados sob o mesmo *layout*, mas estratificados em quadros fechados. O filósofo francês lia nessa hibridação um indício das limitações das associações e fronteiras demarcadas pela modernidade (LATOURE, 2005, p. 7-8). Eric Landowski (1992, p. 119), complementa o diagnóstico de Latour ao afirmar que essa aparente ausência de ligações entre os conteúdos de um jornal era suprida em outro nível, por uma dupla integração temporal: por um lado, essa separação dos conteúdos, que deveria ser lida como reorganização, permitia a cada jornal, segundo seu “perfil”, contar sua própria “história do presente”; por outro, as formas concretas de enunciação do jornal, seu caráter repetitivo, conformariam hábitos de leitura em sua clientela, produzindo legibilidades, que também se configuravam como formas de orientação temporal.

Nesse sentido, os jornais podem ser entendidos como um dos veículos em que é possível perceber a emergência de um fenômeno nomeado de modo diverso por diferentes pensadores como presente amplo (GUMBRECHT, 2015), presentismo (HARTOG, 2013) ou atualismo (ARAÚJO; PEREIRA, 2016), isto é, um regime de historicidade nascido no último quarto do

século XX, caracterizado pela ampliação do presente, inundado pelo acúmulo de arquivos e memórias, isto é, “restos” do passado, mas também esvaziado de esperança em um futuro redimido, uma vez que a maior parte dos prognósticos apontariam para uma catástrofe ecológica, uma guerra nuclear ou o “fim da história”. Disso tudo, resta que os desejos de volta a um passado idealizado ou aceleração em direção a um futuro melhor se esmaecem em detrimento da emergência de um certo “cinismo” (SAFATLE, 2008, p. 12), com sua reafirmação vazia do atual, assim como da crença na suficiência de um presente do qual não há escapatória, uma vez que em seu interior (na publicidade, nos jornais e revistas, na televisão e, depois, na internet) todo o tempo já estaria disponível e ao alcance das mãos, seja nas revivescências midiáticas do passado, seja nas materializações mercadológicas de um futuro idealizado. Os jornais participaram da constituição desse regime de historicidade não apenas com suas constantes evocações da crise, com a mudança da linguagem publicitária que nele se processa ou com as notícias sobre a iminência da guerra nuclear ou da catástrofe ecológica, mas também com a transformação de seu próprio “propósito” histórico: se antes ele deveria “formar” um leitor civilizado (TARDE, 1992, p. 54), exigindo dele adaptação aos rígidos padrões gráficos que conformavam padrões disciplinares de leitura, a partir do último quarto do século XX passam a ter como objetivo, via de regra, oferecer ao leitor possibilidades sempre novas e variadas de consumo de informações que respondam aos seus anseios identitários.

Muito já se disse, na historiografia contemporânea, a respeito dos jornais como locais de conflito de ideias e de disputas de poder. Mas seria possível falar dos jornais também como materialidades em que estão em jogo as formas de perceber, apreender e produzir as temporalidades dos acontecimentos e transformações históricas e dos conflitos que eles implicavam. Para isso, seria preciso ler não apenas os conteúdos, os discursos aos quais se associam ou as orientações políticas de seus editores, mas também as formas, as organizações, ritmos e espacialidades, sua composição gráfica.

Par além de ideologias, orientações e influências políticas, projetos de poder, elementos que os historiadores recentemente passaram a reconhecer nos jornais, é o próprio modo de ler/ver que está em jogo (ler o jornal, ler o mundo), assim como o modo de experimentar os ritmos da vida social, para os quais o jornal pode se apresentar com um dos mediadores. Assim, mais do que a representação das visões de mundo de seus proprietários, editores e articulistas, os jornais são lugares em que as percepções de mundo, de tempo e de espaço estão em jogo.

Os suplementos de arte e de cultura poderiam ser lidos como lugares privilegiados para a leitura desses conflitos, já que, enquanto heterotopias (FOUCAULT, 2006, p. 418), funcionariam como espaços outros: localizáveis no interior de uma dada configuração (jornal tradicional) e, ao mesmo tempo, regidos por uma outra lógica, distinta ou inversa em relação aos espaços “normais” (a arte e a crítica cultural teriam um ritmo diferente em relação ao fluxo de informação que compõem a maioria dos jornais), uma espécie de contra-lugares.

Criados para cumprir o papel de mais um entre os diversos segmentos do jornalismo, vai ganhando, aos poucos, uma relativa autonomia estética e se separando do restante do jornal. Se o jornalismo cultural havia começado com resenhas e notícias de lançamentos de livros e depois peças de teatro e concertos de música, aos poucos vai deixando em segundo plano seu caráter noticioso e investindo cada vez mais em sua própria estética. Não bastava mais apenas falar das manifestações estéticas, era preciso também carregar em si as marcas da racionalidade estética. Assim, os elementos tipográficos, a organização rígida, em colunas limpas e legíveis vai dando lugar a outras formas de apresentação, que privilegiavam não tanto a legibilidade, mas a capacidade de suscitar experiências estéticas.

Este artigo pretende apresentar a ideia de que o suplemento Anexo, caderno de cultura e artes do Diário do Paraná no final da década de 1970, produziu, durante seu período de existência, uma problematização constante dos conflitos (poéticos, culturais, sociais, políticos, etc.) de sua atualidade, se constituindo como um esboço de uma história do presente. Não porque seus editores seriam ávidos leitores de história ou tentassem fazer algo semelhante ao que os historiadores faziam, mas porque buscavam historicizar sua atualidade, detectando as dinâmicas temporais próprias aos fenômenos que problematizavam e procurando atentar para a emergência de novos modos de vida, de pensamento e de produção poética que questionavam os modos dominantes de temporalização no Brasil de finais dos anos 1970: o desenvolvimentismo<sup>2</sup>, presente tanto nos discursos dos governos autoritários como nas narrativas de diversos intelectuais de esquerda<sup>3</sup>, e o presentismo da emergente cultura do espetáculo, que aparecia no Brasil como consequência da chamada “modernização conservadora”<sup>4</sup>. Tal história do presente não recorria exclusivamente à escrita, nem objetivava uma validação disciplinar, mas apostava na intersemiótica como o modo mais adequado de dar conta dos conflitos que atravessavam sua atualidade.

### *Anexo, suplemento cultural do Diário do Paraná*

---

<sup>2</sup> Toma-se aqui essa ideia de desenvolvimentismo não no seu sentido “histórico” concreto, mas como um conceito que remete a uma forma de orientação temporal, com as condutas do tempo que lhe subjazem, que tem o desenvolvimento (crescimento, aceleração, avanço) como referência principal.

<sup>3</sup> Trata-se aqui, sobretudo, dos grupos ligados a Teoria da dependência ou ao marxismo ortodoxo.

<sup>4</sup> Ao movimentar a economia do país, chegando inclusive a produzir o chamado “milagre econômico”, a projeto modernizador da Ditadura Militar permitiu a “importação” da imaginação espetacular ao qual se vincula a já mencionada redução do passado e do futuro ao presente.

Em 1976 o poeta Reynaldo Jardim<sup>5</sup> desembarcava em Curitiba a convite de uma rede de televisão local – *TV Paraná* –, que pretendia colocá-lo na coordenação de uma “reforma” gráfica e conceitual da programação da emissora. Jardim, em entrevista concedida mais de dez anos depois, relata que, ao se deparar com a estrutura física e a aparelhagem “ultrapassada” da emissora, acabou desistindo do projeto, sendo convidado, em seguida, para trabalhar no jornal *Diário do Paraná*, órgão ligado ao mesmo grupo que comandava a TV (JARDIM, 1988, p. 7).

Com a incumbência de reformar o desenho gráfico do jornal, Jardim modernizou o leiaute e reestruturou a organização do periódico. Mantendo a proposta de legibilidade e clareza, o *Diário do Paraná* abandona a estrutura disciplinar de organização dos conteúdos e os temas deixam de ser alocados em sessões estanques (política, economia, nacional, internacional, cultura, etc.). As fontes tipográficas foram diversificadas e se tornaram maiores, os textos razoavelmente mais curtos, o número de imagens aumentou, as capas das sessões se tornaram mais ousadas e experimentais e um suplemento de arte e cultura foi criado. A ideia era tornar a leitura do jornal mais leve e fluida, “nem tão pesado nem tão profundo” (RETTAMOZO, 1977b, p. 63), mais bem apresentado e chamativo, características mencionadas na publicidade do jornal, como mote para atrair anunciantes.

A oportunidade de trabalho que, segundo Jardim, lhe havia aparecido de surpresa, possibilitou, como foi mencionado acima, a articulação para a criação do suplemento cultural *Anexo*, para o qual trazia sua experiência adquirida no *Caderno B*, suplemento pioneiro no jornalismo cultural brasileiro, criado em 1956, por Jardim e outros artistas ligados ao concretismo carioca no *Jornal do Brasil* (BARRETO, 2009, p. 102). Entre os encontros casuais e aqueles mobilizados por sua rede de contatos, Jardim reuniu uma equipe – entre os quais Paulo Leminski, Luiz Rettamozo, Rogério Dias, Marilu Silveira, Solda, Nelson Padrella, Alice Ruiz – e criou um ambiente em torno ao qual surgiu uma ideia: fazer de Curitiba um polo cultural, capaz de produzir informação cultural de alta densidade e com alto grau de inovação, de fazer frente a cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, de derrubar as barreiras que impediam de circular livremente fora do âmbito regional.

Era uma experiência de contato, de fricção e de debate crítico entre os produtores culturais que o *Anexo* pretendia propiciar. Reynaldo Jardim, entre outras coisas, pretendia reunir, e de fato reunia, boa parte dos agitadores da arte e da cultura na cidade, abrindo espaço para “um pessoal mais criativo, mais novo” (JARDIM, 1988, p. 7), dentre os quais suas duas lembranças, na entrevista supracitada, foram Paulo Leminski, editor de texto, e Luiz

---

<sup>5</sup> Jornalista e poeta, Jardim esteve ligado, desde a década de 1950, ao concretismo. Foi redator das revistas *O Cruzeiro* e *Manchete* e exerceu cargos de chefia em diversas rádios. Participou, nos [anos 50](#), da reforma do *Jornal do Brasil*, criando o *Caderno de Domingo*, o *Caderno B* e o *Suplemento Dominical*. Em 1964, obrigado a deixar o *Jornal do Brasil*, devido ao [golpe militar](#), Reynaldo Jardim assumiu a diretoria do [telejornalismo](#) da recém-inaugurada *TV Globo*. Realizou reformas gráfico-editoriais em jornais em diversos jornais pelo Brasil. Se mudando para Brasília em 1988, foi editor do caderno *Aparte*, do [Correio Braziliense](#), diretor da [Fundação Cultural de Brasília](#), assessor do Ministério da Justiça, assessor cultural do governo do Distrito Federal.

Rettamozo, editor de arte do suplemento. A menção aos dois, somada as quase diárias participações dos mesmos no suplemento, suas constantes afirmações a respeito dos objetivos do periódico, além das funções ocupadas na edição deste, revelam a importância que ambos tinham no Anexo. A equipe, composta pelos nomes citados acima, foi constituída a toque de caixa por Jardim, que precisava dar conta do suplemento que tinha em média, 16 páginas, e que em algumas edições chegou a ter 32 (RETTAMOZO, 2014).

Mesmo após a modernização levada a cabo por Jardim, e agora se autointitulando um jornal de leitura leve, “o mais bem apresentado e de maior qualidade gráfica do Paraná”<sup>6</sup>, o Diário do Paraná, na maior parte de sua estrutura, continuava adepto dos padrões modernos e disciplinados de diagramação, de legibilidade e infografia. Talvez se possa dizer que o Diário do Paraná se modernizava e flexibilizava sua estética acompanhando as demandas tanto das vanguardas culturais do país quanto do mercado e da cultura do espetáculo. Dentro desse cenário, o Anexo, ainda que fizesse parte desse projeto de modernização, funcionava para além dele. Suas páginas não se reduziavam a produzir uma legibilidade mais fluida e, em muitas delas, ao contrário era a ilegibilidade mesma que era buscada, isto é, a tentativa de suscitar novas legibilidades, em vez de facilitar um certo padrão de legibilidade. Assim, o “arte-jornalismo” do suplemento é feito a partir de elementos estranhos ao desenho gráfico convencional dos jornais, com a inserção de ruídos poéticos que tornavam a leitura mais “difícil” (LEMINSKI, 1977c, p. 2) e solicitavam uma leitura não convencional por parte do leitor. Com isso, explicitavam que, para contar uma outra história, não bastava descrever eventos diferentes dos já descritos, era preciso criar modos outros de usar a linguagem e de suscitar leituras/visualizações, configurando tempos e espaços outros no interior do jornal.

### *Uma história intersemiótica*

Paulo Leminski, editor de texto do *Anexo* e, ao lado de Luiz Rettamozo, o seu colaborador mais frequente, insistia em diversos textos, no suplemento e fora dele, na afirmação de que a linguagem jornalística, supostamente objetiva e informativa, não era tão transparente quanto desejaria ser, e que ela implicava também certas formas de poder. Para o poeta ao fazer seus diagnósticos do presente, a imprensa projetava, tentava ordenar e disciplinar o futuro, delimitar suas possibilidades, criando horizontes de expectativa mais restritos, limitando-o ao que as formas de linguagem burguesas permitiam ler. Em um texto publicado alguns anos depois (1982), Leminski nomearia “jornal-naturalismo” (LEMINSKI, 2012, p. 104) uma forma de escrita que, presente em diversos discursos, estava vinculada a uma visão burguesa, linear e

---

<sup>6</sup> Diário do Paraná. Curitiba, 8 jan. 1977. p. 8.

estabilizadora da história. Desse ponto de vista, para narrar uma outra e mais complexa história do presente, era preciso mudar as próprias formas da linguagem e apostar no potencial criativo da ficção poética.

Jorno-naturalismo era um dos nomes para aquilo que alguns pensadores nomeavam, naquele momento, logocentrismo (LEMINSKI, 1977, p. 6b), paradigma expressivo dominante, até aquele momento, na cultura ocidental e, por consequência, no jornalismo, uma de suas expressões mais características. O logocentrismo, na visão de vários artistas, consistia no privilégio do *logos*, isto é, da racionalidade verbal e prosaica, em detrimento das formas de expressão poéticas, performáticas, imagéticas corporais. Não se restringir ao logocentrismo em um meio de comunicação que talvez fosse seu símbolo máximo, era o desafio que os arte-jornalistas do Anexo se colocavam. Para isso, era preciso ir além das formas tradicionais, não apenas de jornalismo em geral, mas também de jornalismo cultural, especificamente.

No suplemento uma série de formas já consolidadas de linguagem jornalística, tais como a crônica, a coluna de opinião, a resenha, a crítica de arte, eram hibridizadas não apenas entre elas, mas também com formas de linguagem características do mundo urbano-industrial (o grafite, o fanzine, o cartum, a publicidade, o *design*, entre outros) e modos de expressão artística (a poesia concreta, a literatura modernista, a *pop art*, o *ready made*, a arte conceitual e de guerrilha). Essas hibridações atentavam contra a busca por pureza e objetividade da linguagem jornalística estabelecida como padrão nas sociedades ocidentais. Eram essas as suas ferramentas e eram elas que garantiriam a produção de narrativas menos logocêntricas e por isso mais múltiplas. Na visão dos editores, era preciso inventar novas formas de expressão para dar conta da complexidade e da multiplicidade das realidades que os cercavam.

Desse modo, mesmo se pretendendo críticas de seu presente, as linguagens do Anexo não se apresentavam como objetivas ou denunciantes, e sim como perspectivas (NODARI, 2015, p. 80), isto é, como modos de organização de um mundo, que simultaneamente o descrevem e o constituem, performativamente. Assim, o suplemento operava constantemente uma série de montagens e hibridações insólitas e improváveis em jornais tradicionais: a arte e a ficção eram tomadas como referência para abordar o problema ecológico; o cotidiano urbano, a publicidade e os *outdoors* eram lidos por um viés estético; problemáticas culturais eram tomadas como indissociáveis de questões políticas; local, nacional e internacional, eram abordados simultaneamente em um mesmo texto/montagem, entre outros experimentos.

Não apenas a descrição objetiva, mas também a reportagem de denúncia são duas formas de narração jornalística bem conhecidas, se constituindo como os modos mais recorrentes de construção de uma história do presente nos jornais convencionais. Ambas tem em comum a busca pela narração verossímil e factual da realidade. É essa busca que Leminski denomina jorno-naturalismo, afirmando que ela não é neutra ou natural e que implica em uma concepção burguesa de história. Para ele, no discurso jorno-naturalista “o poder afirma, sob

as espécies de linguagem verbal, a estabilidade do mundo, de um certo mundo, suas relações e hierarquias” (LEMINSKI, 2012, p. 102). Sob a aparência da neutralidade, da objetividade e da clareza, da ordem e da disciplina assegurada pela primazia do discurso verbal e da composição gráfica linear, é a estabilidade dos modos de vida burgueses que era preciso garantir. Mesmo o discurso da denúncia, típico da imprensa anti-burguesa, por exemplo, não abandonava essa facticidade e essa estabilidade, reificando na linguagem aquilo contra o qual pretendiam lutar.

Desse modo, era fundamental para os editores do *Anexo*, criar novas formas de linguagem, não exclusivamente verbais, para dar conta de produzir novas perspectivas e descrever organizações da realidade até então imperceptíveis. A forma crítica, em seu modo verbal passa a não ser mais suficiente, uma recomposição completa do desenho gráfico e dos modos de escritura torna-se necessária. Essa linguagem outra não funcionava segundo a lógica diagnóstico-prognóstico, isto é, produzindo análises objetivas e orientando-se para um determinado futuro. Sendo uma forma de experimentação, de criação de mundos, tal linguagem não procurava projetar ou orientar na direção de um futuro codificado e calculado, mas traduzir organizações e modos de vida imperceptíveis, que poderiam abrir a possibilidade de pensar em futuros não programados e mais abertos à contingência e à criatividade.

UMA LYNGOAJEM NUOVA p/ q ctba se transforme num polo kultural em matérya lyterárya, serya nescessáryo contar cum um n° bom de excriptores c/ capacidade de transformar, de hinovar, mudar, e influenciar. p/ q ctba se transreforme num polo kultural, precisa se libertar dakela noção de que o lokal é o universal. que se chega ao universal através da adesão ao lokal. p/ q ctba se transroforme, precisa reinventar o komeço. em todo processo de komunikação, não pode faltar um pólo emissor da mensagem e um pólo receptor: p/ q ctba se transforme num pólo kultural, ela tem que se transformar em polo emissor, produtor de mensagens inovadoras, com força de influência fora. que muitos influenciarem, no sentido da mudança. o dia q um kuritibano influenciar, da mudança, da inovação e da criatividade, criadores de fora: quando? komo konseguilo? uma proposta/oferta: a criação/implantação de OFISIGNAS, centros onde criadores de várias áreas interkambiem experiências (agências de publicidade fazem exatamente isso: por que será que qualquer anúncio é melhor que qualquer poema?) nessas OFISIGNAS, surgiriam criadores/escritores já criando em termos de fotografia, desenho, artefinal, som, etc. falo de

uma Kurityba POLO KULTURAL em matéria literária. isto é um ensaio de ficção-científica (LEMINSKI, 1977a, p. 22).

Nesse texto, que é uma das declarações de intenção do Anexo, Leminski adota uma outra forma de escrita, abandonando o português formal e se utilizando da *LYNGOAJEM NUOVA*, uma espécie de dialeto gráfico inventado e introduzido na cidade por Reynaldo Jardim<sup>7</sup>. O poeta incorporava no próprio texto crítico a experimentação que sugeria. O texto de crítica e o poema/literatura entravam em uma zona de indiscernibilidade, isto é, o primeiro assumia as características dos segundos, borrando as fronteiras entre um e outro. Desse modo, a escrita performatizava a “reinvenção” que sugeria.

Essa escrita experimental era a expressão de uma outra experiência do tempo, não apenas diagnóstico-projetiva, mas também e, principalmente, performativa. Mesmo que não pretendesse transformar radicalmente os modos dominantes da historicidade contemporânea, o poeta pretendia tensioná-los no interior de sua própria linguagem. Gesto que traduzia não apenas uma posição pessoal de Leminski, mas também a postura adotada pelo Anexo ou, ao menos, por seus editores e boa parte dos seus colaboradores. Se o suplemento se propunha a assumir o papel de espaço de experimentação para a produção intelectual e artística, sua linguagem não assumia um tom distanciado e asséptico, mas primava pelo exercício da experimentação que buscava suscitar. Longe do formato de editoração dos outros cadernos do jornal, o Anexo trazia colagens, variação de fontes, irregularidade nos formatos e tamanhos das caixas, palimpsestos, cartuns, quadrinhos, poemas concretos, entre outras formas não usuais na diagramação da imprensa “convencional”. Leminski nomeava “intersemiótica” essa hibridação de formas, e esta dizia respeito não apenas a um modo de trabalhar as linguagens, mas também a uma forma de vida e a um modo de experimentar o tempo. O Anexo propiciava, portanto, uma experiência dessas formas bloqueadas que habitavam os interstícios do presente.

A proposta leminskiana para a publicação, que estava muito próxima de outros jornais e revistas alternativos daquele momento, como a Navilouca, a Polém, ou as dezenas de experimentações do jornalismo cultural nanico e “supernanico” (a expressão é de Leminski) da época, era a de realizar trabalho sistemático sobre a linguagem escrita e sobre outras formas de expressão, buscando produzir mensagens eficazes e inovadoras. Eficazes porque o produtor deveria estar consciente dos efeitos de linguagem que pretendia obter, bem como de alguns recursos e limites históricos que sua sintaxe lhe oferecia. Inovadoras porque não

---

<sup>7</sup> A afirmação se encontra em: Silveira (1977, Anexo, p. 1). Também é possível encontrar referência a isso em um artigo do jornalista Aramis Millarch (1990, p. 3). Tal escrita também ressoa as experiências escriturísticas do cineasta e literato Glauber Rocha e do dramaturgo Qorpo Santo.

deveriam ficar restritas à tarefa da comunicação, da transmissão de significados, mas da produção de significações, isto é, da expressão.

As “OFISIGNAS” (LEMINSKI, 1977a, p. 22), portanto, seriam modos possíveis de uma verdadeira “central elétrica” (LEMINSKI, 1977d, p. 3), capaz de difundir a inovação e tensionar as formas de linguagem e de apresentação dos jornais tradicionais. O próprio Anexo poderia ser entendido como uma oficina de produção de formas de expressão inovadoras, não pautadas apenas pela necessidade banal da comunicação cotidiana ou pelo didatismo dos jornais tradicionais. Interessava por em relação produtores culturais, estimular produções conjuntas, debates, hibridações, intensificar caráter inventivo e experimental que a ideia de oficina suscitava e o aprendizado em conjunto no âmbito do comum. Era a partir dessa experimentação linguística e dessa intersemiótica que o suplemento pretendia contar uma outra história do presente.

### *História ultra-violeta e infra-vermelha*

Das querelas cotidianas em torno ao moralismo e ao medo que caracterizavam Curitiba até as análises sobre arte e política global, passando pelo plano de transformar a cidade em um polo cultural, o Anexo se propunha a contar uma complexa e não linear história do presente, que se utilizava dos procedimentos da ficção sem, no entanto, ser por isso deixar de tratar da realidade.

Se, como afirma Landowski, cada jornal produz uma determinada história do presente, é possível afirmar que os suplementos culturais, com sua relativa autonomia, também narram as suas próprias histórias do presente. Desse modo, caberia perguntar: quais os modos de abordagem do tempo e quais dimensões da realidade eram privilegiadas (já que não se pode dar conta de todas) nessas histórias narradas pelo Anexo? É certo que, por se tratar de um suplemento com um forte apelo artístico e experimental, não se encontrará ali uma narrativa tão ordenada e disciplinada como a dos jornais tradicionais. É quase desnecessário dizer também que se tratava de uma história que enfatizava aquilo que se convencionou chamar de mundo das artes e da cultura. Levando em consideração que, apesar da dispersão ideológica, geracional cultural e geográfica dos colaboradores, eram os editores (Leminski e Rettamozo) que selecionavam e organizavam o material no interior do suplemento, é possível localizar nas declarações destes algumas das preocupações centrais para a tentativa de constituir essa narrativa poética da historicidade do presente.

Leminski, como já se viu, encarava a tarefa a ser realizada pelo Anexo como “um ensaio de ficção científica”. Isso significava que, na história do presente do suplemento, não bastava produzir descrições factuais, denúncias ou prognósticos, era preciso inventar modos de narrar que envolviam uma relação complexa entre personagens conceituais, acontecimentos, relações, conflitos e estruturas, misturando descrição da realidade e criação ficcional. Isso porque o suplemento pretendia dar conta não apenas da realidade atual mas, sobretudo, das consistências virtuais, isto é, aquelas organizações (ideias, práticas, modos de existência, etc.) precárias e não muito bem delimitadas, sem nome próprio (“borrão de significados” na expressão de Leminski, 1977d, p.3), muitas vezes sufocadas pelo poder naturalizador do atual, mas que não deixavam de atuar como forças de pressão, resistência, atração e produção de acontecimentos, que exerciam uma função “ácida dentro de uma realidade” (RETTAMOZO, 1977d, p. 9). Descrever tais composições implicava romper com o uso naturalista e descritivo da linguagem, investindo em novas formas de apresentação da narrativa. Tratava-se, em suma, de perceber e dar visibilidade a modos de existência imperceptíveis ao olhar rotineiro, e que pertenciam, para usar os termos de Leminski, aos espectros “infravermelho” e “ultravioleta” (LEMINSKI, 1997, p. 77) da vida política. Isso porque a ficção abandona a tentativa de descrever o mundo atual em favor da visibilidade de um mundo inatual, virtual, daquilo que subsistia, ainda sem forma definida, nos interstícios do presente.

Mas quais os procedimentos dessa ficcionalização do tempo presente? buscando sistematizar, de forma talvez esquemática demais, os modos de narrativa da historicidade em jogo no suplemento, é possível afirmar que o “personagem” central, o objeto, é a arte, entendida em sentido amplo. Era em torno dela que as narrativas se organizavam e a partir das relações dela com outros “personagens” (o mercado, a mídia, a universidade, o Estado). A arte, o seu corpo a corpo com os dispositivos do poder, eram os elementos constitutivos de relações, conflitos e estruturas narradas pelo Anexo. Era como resultado desse corpo a corpo que se produziam também os acontecimentos poéticos, alvos principais da problematização do suplemento. A “invenção”, a “mistura de formas”, a “expressão”, a “devoração”, a “percepção”, a “comunicação”, a “repetição”, a “imitação”, são alguns exemplos deste tipo peculiar de acontecimentos.

Nessa ficcionalização não se tratava de uma estetização da história, da postulação de um privilégio da estética em detrimento de outras dimensões da vida social. Mais preciso seria dizer que era com a dimensão estética da política que os editores e colaboradores do suplemento trabalhavam. Nesse sentido, a questão geral que mais lhes inquietava era o papel da arte e da cultura na trama política (entendida aqui em sentido amplo, como as dinâmicas dos conflitos/convivências dos modos de vida dos coletivos e comunidades) do mundo, do Brasil e de Curitiba.

Existe uma política na poesia que não se confunde com a política que vai na cabeça dos políticos. Uma política mais complexa, mais rarefeita, uma luz política ultra-violeta ou infra-vermelha. Uma política profunda, que é a crítica da própria política, enquanto modo limitado de ver a vida (LEMINSKI, 1997, p. 77).

A história do presente narrada pelo Anexo não pretendia simplesmente descrever o atual da maneira mais verossímil possível, mas buscava funcionar como ficção problematizadora deste atual, isto é, tentava dar a ver a multiplicidade e a complexidade dos mundos virtuais que subsistiam, sufocados, nos interstícios do atual. A arte/ficção jornalística suspendia, questionava, possibilitava a fratura do atual, apresentando novas existências virtuais com as quais as atuais poderiam se desatualizar, se desrealizar. Daí a necessidade de um olhar que desse conta desses espectros ultra-violeta e infra-vermelho e de uma linguagem capaz de expressar essas consistências outras. Uma ideia análoga de ficção pode ser encontrada também em Juan José Saer:

Não se escreve ficções para se esquivar, por imaturidade ou irresponsabilidade, dos rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas justamente para pôr em evidência o caráter complexo da situação, caráter complexo de que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao dar o salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas uma busca de uma um pouco menos rudimentar (SAER, 2009, p. 2).

Com essa descrição, Saer aproximava muito a ficção do conceito leminskiano de invenção. Para o poeta curitibano, a invenção, em poesia, consistia em “fazer com que passe a existir o que não existia” (LEMINSKI, 1997, p. 77), isto é, dar linguagem a consistências imperceptíveis na observação cotidiana. Nessa perspectiva, a arte/ficção não poderia ser entendida como forma metafórica de fornecer respostas aos problemas sociais ou como portadora de uma capacidade de disseminar verdades a um público mais amplo que o acadêmico, mas a de dar a ver múltiplas realidades e produzir perguntas de mais alta definição. A história do presente do Anexo, desse ponto de vista, seria feita do encontro e da

relação (quase sempre tensa) entre mundos e códigos já conhecidos (atualizados) com outros, ainda desconhecidos (virtuais), que emergiam por meio da invenção poética. Disso se depreende que não se tratava simplesmente de descrever uma historicidade dada ou de criar, a partir do nada, uma história sem relação com seu “contexto”. Antes, estava em jogo inventar uma linguagem para dar conta de realidades concretas e modos de historicidade não objetiváveis por uma narrativa factual de pretensões naturalistas. Fazer dessa “lyngoagem nuova” uma forma de equivocar, suspender o absolutismo dessas narrativas factuais, produzindo uma historicidade que não estava dada na realidade descrita ou no discurso historiográfico, mas que era produto de uma relação entre eles.

Leminski e Rettamozo pensavam, portanto, a arte/ficção enquanto inventora de mundos e historicidades, ou seja, de problematizar as “formas sensíveis e os limites da vida material por vir” (KAMINSKI, 2013, p. 79). Estava em jogo dar voz e corpo a consistências imperceptíveis do virtual (o estranho, o desconhecido), atualizando-as (trazendo-as para o conhecido), confrontando este último com seus outros e produzindo, a partir deles, montagens insólitas. Traduzir códigos estranhos para linguagens convencionais e vice-versa (“código devorando código”) ou traduzir mundos outros (outras temporalizações) em uma sintaxe familiar, eram formas de produzir um encontro de mundos. Nesse jogo de comparações e trocas, tratava-se de não ter “medo de mudar seu corpo” (LEMINSKI, 1977d, p. 3), praticar uma “ascese” visando uma autotransformação (LEMINSKI, 1977d, p. 3), “misturar conhecido com o desconhecido” (RETTAMOZO, 1977c, p. 4) para “causar estranhamento” (RETTAMOZO; PADRELLA, 1980, p. 46) em si mesmo e nos outros. Se Rettamozo, em seus textos, insistia na perda da potência equivocadora da arte, e Leminski, afirmava que esta última era mais uma forma de melhorar as perguntas do que de oferecer respostas (LEMINSKI, 1977e, p. 6), é porque reivindicavam a arte/ficção como modo de confrontar o atual com sua alteridade, com sua heterogeneidade, o virtual. A dimensão ficcional, a poeticidade dessa narrativa, não dizia respeito, portanto, a uma fuga da realidade, mas a esta complexificação das narrativas, o recurso a formas múltiplas, para além da mera descrição “naturalista” da realidade.

Em síntese: a ficção, como forma de reorganizar signos e objetos, de colocar historicidades distintas em conflito, compará-los, era a forma ético-estético-política de atuação privilegiada pelo Anexo. A sua narrativa da história do presente deveria se aproveitar da “potência política da arte, em especial quando um artefato artístico faz brotar um novo esquema perceptivo, ou uma nova possibilidade de leitura sobre si mesma e, por extensão, sobre nosso entorno” (KAMINSKI, 2013, p. 89). Daí que Leminski falasse da arte como modo de criar novos “objetos que signifiquem a capacidade da gente de produzir mundos novos” (LEMINSKI, 2012, p. 87) ou que Rettamozo atribuísse a ela uma única “obrigação”: causar estranhamento em sua atualidade (RETTAMOZO; PADRELLA, 1980, p. 46). Era esse estranhamento que suas histórias do presente deveriam provocar.

Cabe agora perguntar: que mundos e historicidades outras eram evocados pela história do presente do Anexo?

## *Heterotopias e Heterocronias*

Ao traçar as características da heterotopias, em 1967, Foucault afirmava que elas “estão ligadas, na maioria dos casos, a recortes do tempo, quer dizer que elas se abrem para aquilo que pode ser chamado, por pura simetria, de heterocronias” (FOUCAULT, 2006, p. 418). O filósofo definiu essas heterocronias como momentos em que os sujeitos “se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional” (FOUCAULT, 2006, p. 418). Desse modo, além das heterotopias, é possível encontrar no Anexo heterocronias que consistiam em imagens/textos que pretendiam evocar a simultaneidade, propiciar a experiência de um tempo *kairológico* (AGAMBEN, 2005, p. 126)<sup>8</sup> e propor ritmos de leitura distintos do modelo linear-factual da imprensa moderna.

Publicado no interior de um jornal comercial de razoável circulação, o Anexo possuía uma organização que lhe era estranha. Não era caracterizado pela previsibilidade e pela linearidade, tinha poucas sessões duradouras, era recorrente o improvisado e ausência de preocupação em separar, em subseções bem delimitadas, poemas, críticas de arte, textos sobre política cultural, debates sobre a relação entre as artes e o mercado, entre outras coisas. Além de adotar uma outra organização do espaço, a composição também parecia querer trazer uma outra experiência do tempo ao seu público, para o qual se deveria colocar obstáculos que impedissem a leitura/visualização linear. Essa não linearidade, como já se disse, tinha antecedentes em uma série de publicações nanicas e supernanicas, especialmente aquelas ligadas ao campo das artes e da cultura.

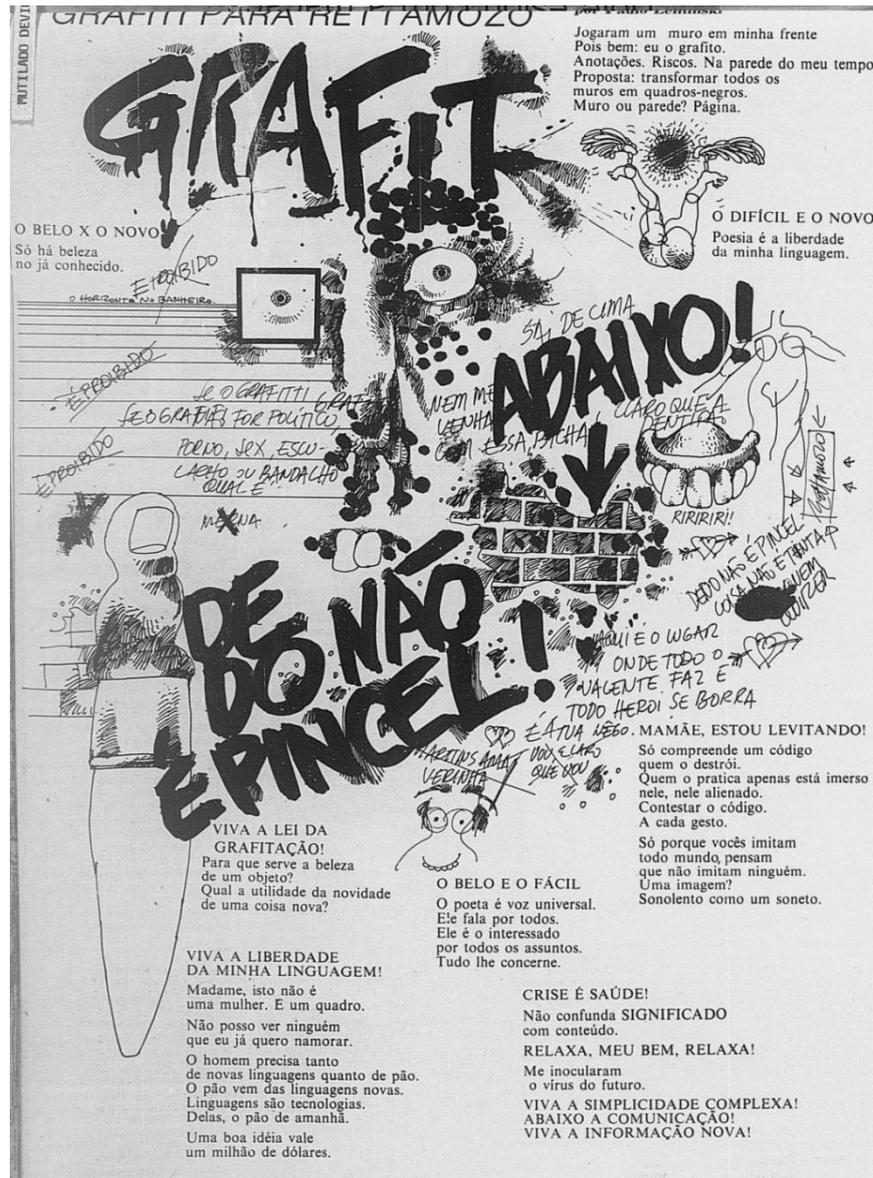
No entanto, além de remeter a outras publicações ligadas à arte, seria possível relacionar a emergência dessas das poéticas presentes no Anexo outras manifestações da cultura urbana contemporânea, que apareciam quase ao mesmo tempo que elas e as quais o suplemento se abria, por exemplo, a estética *punk* que usava massivamente os fanzines (MORAES, 2009, p. 66) como forma de expressão, e a cultura do grafite e da pichação. Especialmente no que diz respeito a sua precariedade que, sendo inicialmente um traço contingente dessas manifestações, foi logo incorporado por elas, dando origem a uma poética do “malfeito”, uma apologia do lixo, do rudimentar, do feio. Se os recursos utilizados para a composição de um fanzine eram poucos ou se o tempo do qual se dispunha para realizar um grafite, antes que a

---

<sup>8</sup> Kairológico remete ao conceito grego de *Kairós*, o tempo oportuno, da contingência, tempo do acontecimento que não pode ser reduzido a um processo do qual ele faria parte.

polícia intervisse, era pequeno, *punks* e grafiteiros passaram a usar a deformação, a sujeira, o defeituoso, como traços positivos de suas poéticas. Nesse sentido, eram significativas as constantes referências e apropriações que Leminski e Rettamozo faziam do grafite:

Figura 1- Grafiti para Rettamozo



Fonte: Leminski (1977, p. 4).

Os grafites costumam trazer em seus traços a marca da escassez do tempo disponível para a sua composição. A escrita e os desenhos do pichador/grafiteiro precisavam se adaptar a um espaço (muro ou parede) que não foi projetado para sua presença. Por não ser ele mesmo um espaço fechado ou um “recorte de tempo”, seu caráter heterotópico e heterocrônico só pode ser pensado a partir das relações que pichadores/grafiteiros e observadores estabelecem com

as espacialidades e temporalidades que se constituem nos momentos da composição e da observação. Nesses dois instantes, portanto, há um tempo kairológico em jogo. Tanto o momento da produção quanto o da apreensão do grafite/pichação podem ser pensados como instantes de intensidade em que há uma exposição ao risco (de ser pego em flagrante criminal ou de ser agredido por muros/paredes que gritam).

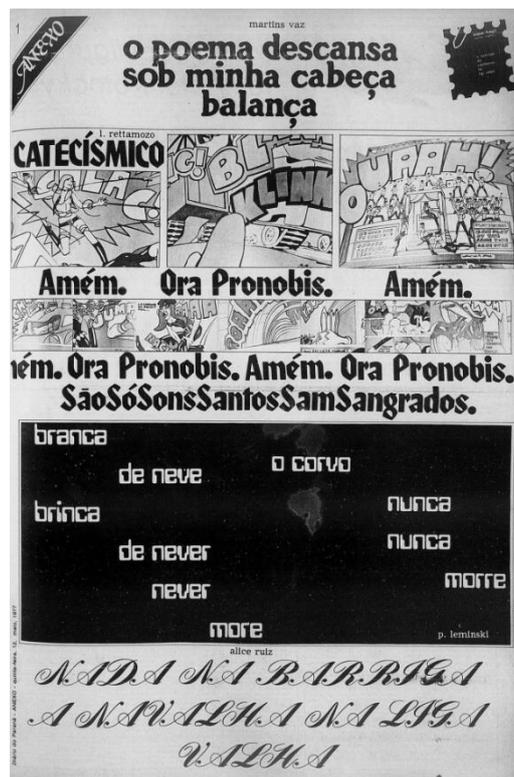
A página acima é um exemplo radical de um tipo de recurso utilizado inúmeras vezes no Anexo: a suspensão do espaço e do tempo da leitura linear e ordenada do jornal. Se, de certa forma, o próprio suplemento já era uma interrupção do fluxo de notícias, páginas como essa tornavam a experiência da leitura ainda mais descontínua. Tratava-se, no caso, de uma espécie de homenagem de Leminski a Rettamozo. Depois de converter a página em algo que poderia ser um muro ou parede e “grafitar” ali algumas frases e alguns desenhos do artista gaúcho, o poeta adicionou alguns poemas de sua autoria, mas que lembravam muito o estilo rápido e humorístico de Rettamozo.

A constante referência ao grafite em textos ou mesmo a “transformação” da página em parede eram gestos significativos. São célebres até hoje, os diversos registros fotográficos de grafites de protesto contra a ditadura, nos quais se podia ler, entre outras frases, a recorrente “abaixo a ditadura” ou mesmo as frases debochadas e politicamente descompromissadas que, apesar de sua aparente despreensão, não deixavam de ser criminalizadas e registradas nos infundáveis arquivos da DOPS. Assim, ato de converter a página em parede e “grafitar” nela algumas palavras, desenhos ou rabiscos, já carregava em si mesmo um tom subversivo. E se a ditadura e a esquerda tradicional se articulavam oficialmente através de cartilhas e anteprojetos, fazer de uma página de jornal a continuidade dos muros da cidade era contestar essas formas de expressão que se queriam palavras de ordem. O grafite, afinal, não transmitia uma ordem ou um conjunto de regras a serem seguidos para que determinado fim a ser atingido, mas gritava, para falar como Leminski (2011). Esse grito podia manifestar angústia, dor, revolta, ódio, desespero ou mesmo desejos, mas era pouco afeito a comandos.

A página funcionava, portanto, como heterotopia em relação ao espaço esquadrinhado e ordenado jornal e como heterocronia em relação ao tempo da composição e aos ritmos de leitura que ela solicitava. Em uma página tradicional os jornalistas, redatores, colunistas e os responsáveis pelo leiaute trabalhavam para controlar o enorme fluxo de informações com o qual lidavam e que ameaçava escapar por todos os lados. No caso do Anexo, por outro lado, a ausência de ordenação dizia respeito a uma tentativa de reunir arte, política, humor, violência, expressão. Estava em questão um tempo mais complexo, de uma leitura não linear, a qual se sugeria que percorresse a página em busca de signos e que se os agrupasse de acordo com uma ordem que não estava pré-definida, mas que propiciava experiências de uma leitura distinta de seus modos convencionais. A reorganização da página correspondia a um desejo de outras experiências do tempo e outros dos modos de existência.

As capas do suplemento eram, via de regra, o espaço em que a experimentação gráfica era mais contundente. Talvez isso se deva ao fato de que a capa, por ser o primeiro contato do leitor com o suplemento, forneça a ocasião para uma quebra no ritmo de leitura e visualização do jornal. Ao fazer dela uma experimentação gráfica os editores marcavam um ponto de descontinuidade e reafirmavam o caráter heterotópico do suplemento. A capa do Anexo de 12 de maio de 1977 mostra uma mistura de linguagens que os editores do suplemento reivindicam constantemente: a da arte (poesia) com o *lay out* (algo que hoje se chamaria *design*), com os quadrinhos, o humor, a publicidade, entre outras. Tanto para Jardim como para Leminski e Rettamozo era urgente superar o purismo artístico e os preconceitos eruditos e se utilizar das linguagens que emergiam naquele momento com vitalidade e maior poder de informação (nova).

Figura 2- Mistura de linguagens



Fonte: Diário do Paraná. 12 maio 1977, p. 1. Anexo.

Nada na capa alude ao conteúdo presente no interior suplemento. Nenhuma manchete, anúncio ou imagem que diga respeito aos àquilo que se encontra nas páginas subsequentes. Na realidade, a única relação possível entre interior e exterior era que a experimentação da capa poderia aludir à experimentação do interior. Também não existe relação significativa

entre os “temas” dos poemas que, aliás, parecem não ter um tema, sendo exercícios poéticos de experimentação verbal e visual.

A capa, portanto, antes que um resumo do conteúdo do suplemento, é um recurso da história do presente que estava sendo narrada. Assim pode se ver ali indícios da emergência dos grafites e dos fanzines (da estética *punk* como um todo), do design gráfico, a transformação da infografia jornalística em curso, a publicidade espetacular, bem como as transformações pelas quais a arte do período passava. Tudo isso é narrado não a partir de um discurso verbal (logocêntrico), mas como uma espécie de “tradução” desses acontecimentos para a linguagem do jornal/suplemento. Como Haroldo de Campos afirmava (recorrendo a Walter Benjamin) em um ensaio publicado no Anexo, era preciso deformar a linguagem para dar conta da narrativa dos acontecimentos aberrantes que cortavam o tecido aparente liso e contínuo da história, para dar conta do “tom” da linguagem que esses acontecimentos mobilizavam (CAMPOS, 1977, p. 2). Ao fazer dessa heterotopia que é o suplemento um ambiente propício para o aparecimento de heterocronias, o Anexo questionava, portanto, o tom único e monótono que a histórias do presente dos grandes jornais faziam ouvir.

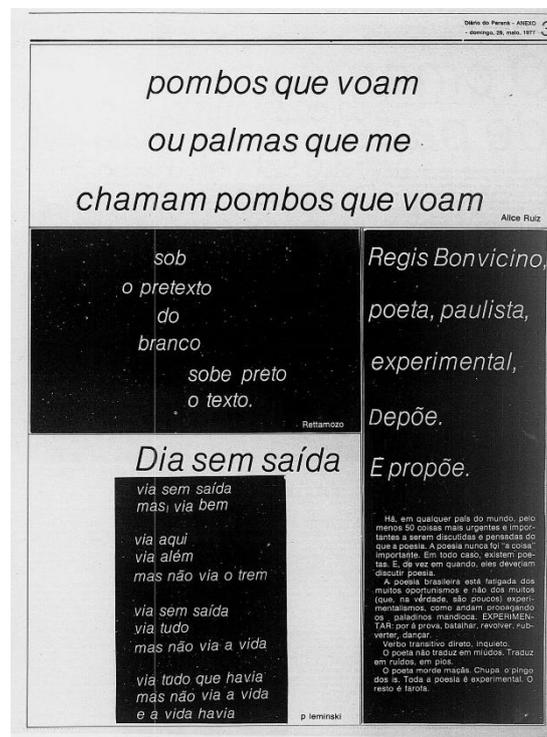
## *Arte de jornal*

Em maior ou menor grau, os suplementos costumam trazer em suas páginas elementos de experimentação artística. Tais modos de composição do espaço gráfico do jornal envolvem tanto a escrita quanto à distribuição e uso das imagens, espaços em branco, poemas, fotografia, ruídos na comunicação visual, elementos que destoam do modo de comunicação do restante do jornal. Eles devem ser encarados não apenas como um modo de fazer arte no jornal, mas de produzir uma “arte de jornal”, isto é, trabalhar artisticamente as páginas do jornal, torna-lo um suporte.

A arte era entendida como uma forma abordar as historicidades virtuais em seus conflitos com os modos dominantes de viver o tempo. Isso porque, para a geração de artistas dos editores e colaboradores do Anexo, ela (a arte) não era um objeto ou um conceito, mas um “quasi-corpus” (CASTRO, 2016), um quase ser, isto é, um ser ficcional que, como os seres “reais”, interioriza em suas formas (modos de ser) as ambiguidades das realidades que atravessam. Por ser explicitamente “quase”, e não um ser acabado, esse corpo da obra de arte teria a capacidade de colocar em suspensão o “acabamento” de outros seres, devolvendo-lhes a contingência, questionando sua totalidade orgânica e sua “necessidade”, sua atualidade.

Na organização interna das páginas é todo um modo de narrar o tempo e a sugestão de uma forma de ler que está em jogo. Mesmo um jornal que se afirmava leve e de leitura dinâmica, com a concepção estética idealizada por um artista de vanguarda da época, como o Diário do Paraná, a tônica ainda recaía sobre a dinâmica texto-ilustração como forma de apresentação das informações, com o predomínio da razão comunicativa sobre a expressividade, a tentativa de minimizar os espaços vazios da página ao mínimo, preenchendo cada lacuna com o máximo de informação possível, isto é, tendo ainda a legibilidade como o paradigma. A organização gráfica do Anexo, por outro lado, implicava em outro ritmo de narração. No exemplo apresentado abaixo é possível ter uma amostra desse ritmo. A abundância de espaços não ocupados pela escrita ou por imagens, o tamanho grande das fontes, maior que o estritamente necessário para a leitura fluida, conduzem a ideia de um desperdício, de dispêndio. A intervenção poética atuaria aqui, ao menos aparentemente, com aquela difundida ideia da arte como experimentação de uma liberdade quase irrestrita, menos restritiva do que as convecções que orientavam a infografia cotidiana dos jornais e da própria vida urbana como um todo.

Figura 3- Uma outra economia poética do jornal



Fonte: Diário do Paraná. 29 maio 1977, p. 3. Anexo.

Por outro lado, e talvez de modo mais decisivo, a economia poética, para os autores que publicam seus poemas na página, estava ligada a ideia de expressar mais (intensidade) com o mínimo de recursos linguísticos possíveis. A economia ganhava ali o sentido de medida, cuidado, não abuso dos recursos disponíveis. Os poemas, o jogo de cores, os espaços vazios, o

tamanho das fontes, apontavam para a busca de uma expressividade que, mais do que totalmente livre de convenções, era orientada para a limitação do ego produtivista, consumista e expansivo, assim como para uma aposta na intensidade. É nesse sentido que se deveria entender a desconfiança dos poetas da geração que veio a público em meados dos anos 1970, dentre os quais os autores dos poemas da página, em relação ao discurso prosaico e a sua aposta na ideia de que a poesia possuía mais expressividade artística que ele.

Tal economia está evidentemente relacionada a um modo de constituir tempos e espaços próprios. Para além dos sentidos que os poemas eles mesmos colocavam em jogo, é possível pensar que a sua organização na página não é a mera transcrição de algo produzido para outro suporte, mas que é, isso sim, poesia produzida para o jornal, para este suporte em específico, visando sugerir também uma outra experiência da leitura, que diferia dos poemas lidos em público e publicados em livro, por exemplo. Essa configuração do suplemento sugere que seus editores levavam em conta a ideia de que o jornal poderia ser utilizado como suporte para um tipo específico de arte. Uma arte que ainda não era, virtual, e que o suplemento tratava de atualizar.

A página não tem começo nem fim, um ponto por onde começar e outro por onde terminar a leitura. Sendo assim, é possível dizer que a página sugere ritmos aberrantes de leitura, em que o olhar precisaria transitar entre o preto e o branco da página e o movimento de leitura, seja qual for o caminho que ele percorra, não leva a lugar nenhum, não revela nenhum sentido último ao final do processo.

Era recorrente que parte da vanguarda artística daquele momento figurasse nas páginas do suplemento, não apenas por meio de imagens ou resenhas de exposições ou da crítica, mas, sobretudo na forma de uma arte adaptada ao jornal, produzida para o jornal. Montagens artísticas, fotografias, desenhos, poemas, quadrinhos, ensaios, etc., faziam parte da narrativa do Anexo. Não é a toa que alguns dos aspectos decisivos da arte da época, como a convocação da participação do público, a evocação da corporalidade e o humor, estavam presentes em suas páginas. Uma demonstração disso pode ser vista produção gráfica “emoções geométricas”, de Luiz Rettamozo, que solicita do público, através de um texto instrutivo e das linhas pontilhadas, não apenas o gesto de observar atentamente e ler, mas também o de destacar a página e dobrar, para montar um “aviãozinho” de papel.

Figura 4- Emoções geométricas



heterotopia que é o cabaré, esse espaço em que algumas das regras sociais são suspensas e um outro código de linguagem e comportamento vigora, no cabaré literário uma atitude outra é sugerida ao leitor pela configuração da página, menos séria, sisuda, mais experimental. Assim, ao transformar a página em uma obra de arte, um quasi-corpus, Rettamozo pretendia propiciar ao seu leitor “muito mais do que a imprensa pode oferecer” (RETTAMOZO, 1977a, p. 5), isto é, outros modos de organização, outros ritmos.

Mas não eram apenas as formas e ritmos da imprensa que a arte do suplemento questionavam e desatualizavam. Por diversas vezes os modos de expressão e comunicação da Ditadura Militar e das esquerdas tradicionais naquilo que, apesar de sua oposição ideológica, eles tinham de comum, isto é, a linguagem didática, própria de cartilhas, objetivando a conscientização de seu público para a realização de um projeto de futuro. Desse modo, as instruções para a montagem do “aviãozinho” poderiam ser entendidas não apenas como convite a participação, mas também como paródia dessas linguagens logocêntricas ou como questionamento da necessidade de “seriedade”. Nos dois casos, o da propaganda da ditadura e o da conscientização de esquerda, a seriedade das mensagens indicava que o que estava em jogo era uma orientação temporal unilinear, apontando para uma visão única de progresso. Apostar no humor e na paródia significava, portanto, colocar em suspenso essa orientação e abrir a possibilidade de outras, múltiplas e abertas, desobrigadas da necessidade de indicar uma direção. Não se aderiria ali, no entanto, a algum tipo de presentismo, uma vez que também não tratava-se de permanecer no atual, mas sim de evocar os múltiplos tempos que subsistiam o presente.

### *Espaços e tempos do ilegível: considerações finais*

O modo como um jornal organiza suas seções, atribui mais ou menos espaços a certos assuntos, dispõe as imagens em relação aos textos, organiza as subdivisões das páginas, entre outras escolhas, produz uma certa narrativa sobre e historiciza o mundo que ele pretende apresentar ao seu leitor. O Anexo, enquanto suplemento publicado no interior de um jornal de razoável circulação, buscou se utilizar dos mecanismos da ficção para historicizar aquilo que se poderia ser chamado, se apropriando e modificando a terminologia de Leminski, de infrapolítica, isto é, o conjunto das dimensões da vida social que subjazem e constituem a política. No suplemento, essa infrapolítica presente no suplemento dizia respeito, sobretudo, a dimensão estética da vida social.

Mesmo após a reforma e modernização promovida por Reynaldo Jardim, com a dissolução das divisões rígidas de tópicos e a adição algumas pequenas experimentações em

capas das subseções ou em uma ou outra página, o Diário do Paraná manteve, em grande medida, um apego a diversos elementos a estética de um periódico tradicional. Os limites impostos a um jornal de grande circulação ainda pesavam sobre ele. Era no suplemento de arte e cultura por ele criado que Jardim, acompanhado de Leminski e Rettamozo, promovia suas experimentações e depositava a expectativa de seus projetos para a cidade de Curitiba.

No Anexo, as subdivisões do restante do jornal eram desfeitas, economia, Brasil, Mundo, política, cultura, artes, são, via de regra, tomados como indissociáveis e passam a ser analisados pelo viés estético. Um cartum, uma experimentação visual, uma composição de poemas, uma peça de humor gráfico, todas poderiam abordar, ao mesmo tempo, por exemplo, a questão do presentismo, a da ditadura militar, economia, do ambiente cultural, da ecologia, etc.

Essas múltiplas formas de expressão e hibridações temático-formais tem uma função no interior das histórias produzidas pelo suplemento: produzir outros modos de historicidade. Atentos às transformações das formas dominantes de historicidade, os editores e colaboradores do Anexo detectaram o fim da era dos grandes projetos sociais e das utopias de progresso e a emergência de um presente sufocante, que parecia não deixar margens para a dissidência. Os editores e colaboradores do suplemento parecem ter percebido, no calor dos acontecimentos, a emergência de uma temporalidade presentista, que tinha como sintomas um certo “cinismo” consumista e uma apatia desesperançada. Críticos dessas formas presentistas de experimentar o tempo, eles não buscavam, entretanto, restituir a esperança no futuro e na orientação temporal revolucionária. Antes, procuravam perscrutar os interstícios de um presente que parecia demasiado amplo e totalizante, para buscar as múltiplas temporalidades virtuais que ali, de acordo com eles, se escondiam. Essa atitude pretendia desatualizar o presente, apontar sua historicidade múltipla e complexa e, portanto, para sua contingência, desbloqueando o presente do peso do atual; mas também dar voz e visibilidade a consistências e organizações que não as possuíam por elas mesmas.

Em suma, o que os suplementos faziam ao se utilizarem de uma maior experimentação, ao abordar os temas de modo transversal e tornar opacos os códigos que mobilizam, revelando suas suas dimensões material e gráfica, para além da discursiva, sua não neutralidade, é justamente apontar os regimes de historicidade constituídos pela prática da escritura e da diagramação no jornalismo (jornal-naturalismo), mostrando que suas opções gráficas, sua formatação, sua organização, suas subdivisões internas, tem um peso, sugerem formas de legibilidade, que fazem algo que não se resume a revelar conteúdos da maneira mais clara e transparente possível. Na investigação e na expressão dos modos de historicidade que escapavam as formas dominantes de viver o tempo naquele momento, o desenvolvimentismo e o presentismo, era todo um campo de virtualidades imanentes que se abria.

## Referências

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

ARAÚJO, Valdei; PEREIRA, Matheus H. F Pereira. Reconfigurações do tempo histórico: presentismo, atualismo e solidão na modernidade digital. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1-2, p. 270-297, jan./dez.2016.

BARRETO, Ivana. A importância da literatura e dos cadernos culturais para a história do jornalismo brasileiro. *ALCEU: revista de comunicação, cultura e política*, Rio de Janeiro, v. 10, n.19, p. 101-108, jul./dez. 2009.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. *Diário do Paraná*. 10 maio 1977, p. 2-4.

CASTRO, Amilcar de. et. al. *Manifesto neoconcreto*. 2016. Disponível em: <<http://www.mariosantiago.net/textos%20em%20pdf/manifesto%20neoconcreto.pdf>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos III*. Estética literatura pintura música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 411-422.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Unesp, 2015.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

JARDIM, Reynaldo. Um fazedor de artes e anartes, desnuda-se de Brasília: Entrevista a Silvana Marchi. *Nicolau*, Curitiba, II, n. 14, p. 6-8, ago.1988.

KAMINSKI, Rosane. Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes. In: FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (Org.). *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013.

LANDOWSKI, Eric. *A sociedade refletida*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

LATOURETTE, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 2005.

LEMINSKI, Paulo. Da Praça Osório à Santos Andrade (Curitiba ou a Necessidade da Inquietação). *Diário do Paraná*, Curitiba, 6 fev. 1977a. Anexo.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. 2. ed. São Paulo: Unicamp, 2012.

LEMINSKI, Paulo. Eu, pecador, me confesso. *Diário do Paraná*. Curitiba, 15. jun. 1977b. Anexo.

LEMINSKI, Paulo. Leminski falando sobre grafite. 2011. 1 vídeo sonoro, 9:22min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>>. Acesso em: 8 jan. 2014.

LEMINSKI, Paulo. O fácil é fraco. *Diário do Paraná*. Curitiba, 18. ago. 1977c. Anexo.

LEMINSKI, Paulo. Os anfíbios primitivos e os atuais. *Diário do Paraná*. Curitiba, 30. abr. 1977d. Anexo.

LEMINSKI, Paulo. Uma questão. *Diário do Paraná*. 14 ago. 1977e. Anexo.

MILLARCH, Aramis. Uma força para o Beijo ficar mais brasileiro. *Tabloide digital*. Originalmente publicado em: *Estado do Paraná*. Almanaque, 16. maio 1990, p. 3. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/uma-forca-para-o-beijo-ficar-mais-brasileiro>>. Acessado em 4 maio 2015.

MORAES, Everton de Oliveira. A escrita como guerra: ética e subjetivação nos fanzines punk. In: MUNIZ, Rodrigues Cellina. (Org.). *Fanzines: autoria, subjetividade e invenção de si*. Fortaleza: UFC, 2009.

NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. *Revista da ANPOLL*, Florianópolis, v. 1, n. 38, p. 75-85, Jan./Jun. 2015.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Emoções geométricas. *Diário do Paraná*, 21 jul. 1977a. p. 5. Anexo.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. Entrevista concedida Everton de Oliveira Moraes. Curitiba, 12 jul. 2014.

RETTAMOZO, Luiz. *Fique doente, não ficção*. Curitiba: Diário do Paraná, 1977b.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. O jugo do bicho ou a declaração de seus direitos. *Diário do Paraná*. Curitiba, 28. jul. 1977c. Anexo.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. A querela do Brasil. Dois. *Diário do Paraná*. 9 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. *Revista Sopro: panfleto político-cultural*. Florianópolis, n. 15, p. 1-3, ago. 2009. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2015.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SILVEIRA, Marilú. Coluna A. *Diário do Paraná*, Curitiba, 7 jan. 1977.

TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Recebido em 10/12/2016

Aprovado em 04/07/2017