

Inventar a partir de um inventário: subjetividade, palavra, corpo, arquivo e história em *A água é uma máquina do tempo* (2022), de Aline Motta, e *Odisseia Vácuo* (2017), de Renato Negrão

Inventing From an Inventory: Subjectivity, Word, Body, Archive and History in Aline Motta's *A água é uma máquina do tempo* (2022) and Renato Negrão's *Odisseia Vácuo* (2017)

Miguel de Ávila Duarte*

RESUMO: *A água é uma máquina do tempo* (2022), de Aline Motta, e *Odisseia Vácuo* (2017), de Renato Negrão, trabalhos contemporâneos significativos no âmbito do que Florência Garramuño (2014) denomina *literatura no campo expandido*, apresentam uma série de paralelos interessantes, que se estendem também para as traduções intermediáticas de ambas as obras em vídeo. Compostos de materiais heterogêneos e apropriados, os trabalhos de Motta e Negrão assumem estratégias textuais distintas que, no entanto, convergem na medida em que parecem colocar em questão elementos da operação historiográfica descrita por Michel de Certeau (1982). Argumentamos também que ambas as obras podem ser lidas a partir da questão da interdição da memória no âmbito do que Paul Gilroy (2001) denomina o “Atlântico negro”.

PALAVRAS-CHAVE: Aline Motta; Renato Negrão; literatura no campo expandido; literatura e arquivo.

ABSTRACT: Aline Motta's *A água é uma máquina do tempo* (2022) and Renato Negrão's *Odisseia Vácuo* (2017), recent relevant works within what Florência Garramuño (2014) calls *literature in the expanded field*, present a series of interesting parallels, which also extend to the video versions of both works. Composed of heterogeneous and appropriated materials, Motta and Negrão's works adopt distinct textual strategies that, nevertheless, converge insofar as they seem to address elements of the historiographical operation described by Michel de Certeau (1982). We also argue that both works can be read from the perspective of the interdiction of memory within what Paul Gilroy (2001) calls the Black Atlantic.

KEYWORDS: Aline Motta; Renato Negrão; literature in the expanded field; literature and archives.

Em *Black music*, o poeta e pensador do jazz experimental Amiri Baraka, que na época ainda assinava como LeRoi Jones, reivindica a interrogação sobre a dimensão técnica das vertentes musicais que lhe interessam, ao mesmo tempo que rejeita qualquer implicação hierárquica, normativa e/ou abstratamente

* Pós-doutorando na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), doutor na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), bolsista do CNPq. E-mail: maviladuarte@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6366-2464>.

formal de tal noção. Para ele, a técnica seria exatamente a “capacidade de usar as ideias importantes que estão contidas no resíduo da história ou na maré cheia do viver” (Jones, 2023, p. 92). Contra certo conteudismo de superfície, o que se propõe aqui é exatamente a análise técnica, no sentido proposto por Baraka, de duas obras – que, como veremos, se desdobram em quatro: os livros-poemas *Água é uma máquina do tempo* (2022), de Aline Motta, e *Odisseia Vácuo* (2017), de Renato Negrão, assim como suas traduções intermediáticas em vídeo, apresentadas respectivamente na Bienal de São Paulo de 2023 e no projeto Macrofonia, em 2021. Na comparação entre tais obras apresenta-se talvez um conjunto de possibilidades de inserção das subjetividades no âmbito do jogo com as palavras que, longe de tomar tal ligação como garantida ou necessária, problematiza a presença no texto de certos corpos e de certa história. Cabe argumentar que ambos operam a partir de uma mesma questão: a interdição da memória no quadro do que Paul Gilroy (2001) denomina o “Atlântico negro”. As soluções poéticas que tais trabalhos propõem, no entanto, se apresentam como simultaneamente distantes e simétricas. Como argumenta Jacques Rancière, na sua discussão sobre o irrepresentável no contexto do que ele denomina “regime estético da arte”,

[o que se costuma denominar como o irrepresentável] expressa a ausência de uma relação estável entre mostra e significado. Mas essa desregulação vai no sentido não de menos, mas de mais representação: mais possibilidades de construir equivalências, de tornar presente o ausente e de fazer coincidir uma regulação particular da relação entre sentido e sem sentido com uma regulação particular da relação entre apresentação e retraimento. (Rancière, 2012, p. 147.)

Da mesma forma, a busca por representar a tragédia multissecular da escravidão atlântica e suas marcas perenes em todo o âmbito da diáspora africana parece mesmo exigir múltiplas articulações entre subjetividade, palavra, escrita, voz, corpo e história. Cabe aqui argumentar que as obras enfocadas se aproximam pela forma como jogam com múltiplos elementos do que Michel de Certeau (1982) denominava a “operação historiográfica”. Em ambas, encontra-se sublinhado o lugar complexo dos arquivos no panorama em questão, que pretendemos enquadrar, seguindo os passos de Carla Miguelote e Lúcia Ricotta (2023), a partir da referência à argumentação teórica e à prática historiográfica

de Saidiya Hartman (2020; 2021). Correspondem possivelmente também, ainda que de maneiras muito diversas, ao impulso arquivístico que Hal Foster (2004) descreveu no quadro das práticas artísticas contemporâneas.

1 Formas da impertinência

Tais especificidades talvez se conectem com a distância de ambas as obras em relação gêneros literários hoje hegemônicos (e há muito estabilizados): a prosa narrativa de ficção (sob as formas do conto e do romance) e o poema lírico em versos livres. Nos casos de *Odisseia Vácuo* e *A água é uma máquina do tempo*, cabe argumentar que se trata antes daquilo que Florencia Garramuño (2014) denomina literatura no campo expandido ou, ainda, arte não-específica. Para a pesquisadora argentina, tais formas estariam marcadas por uma noção de não-pertencimento ou ainda impertinência. Segundo ela, não se trataria de

“forma” não como forma estética – os limites ou feições específicos de uma obra – porque é precisamente essa categoria o que essas formas colocam em questionamento. A noção de formas do não pertencimento – e até da não pertinência – quer apontar mais para um modo ou dispositivo que evidencia uma condição da estética contemporânea na qual forma e especificidade parecem ser conceitos que não permitem dar conta daquilo que nela está acontecendo. (Garramuño, 2014, p. 92.)

Ambas as obras poderiam ser descritas igualmente através da noção de “objetos verbais não identificados”, que Flora Süssekind (2022) busca em Christophe Hanna. No seu ensaio “Coros dissonantes”, a pesquisadora identifica na produção brasileira contemporânea

um conjunto significativo de textos [que] parece ter posto em primeiro plano uma série de experiências corais, marcadas por operações de escuta e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos — na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável e simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais e uma sobreposição de registros e modos expressivos diversos. (Süssekind, 2022, p. 202.)

Tanto o trabalho de Renato Negrão quanto o de Aline Motta são posteriores à publicação original do ensaio de Süssekind, em 2013. Mas, como veremos, o ensaio parece descrevê-los com precisão. Prosseguindo aqui na fúria classificatória – à qual obras como essas, exatamente por sua feição

inclassificável, parecem convidar –, cabe mencionar ainda que ambos os trabalhos são também exemplos do que tem sido denominado poesia conceitual ou “escrever sem escrever”. Marjorie Perloff (2013), Kenneth Goldsmith (2011) e, no contexto brasileiro, Leonardo Villa-Forte (2019) têm refletido sobre o lugar de tal forma de escrita no quadro das poéticas contemporâneas. Descrito em termos gerais, o argumento de tais autores baseia-se na ideia de que a apropriação – introduzida no âmbito das artes plásticas pelos já centenários *ready-mades* de Marcel Duchamp e transformada em procedimento artístico de uso corrente no contexto das neovanguardas dos anos 1960-1970 – se torna uma forma fundamental de escrita com o advento da web. Em *Odisseia Vácuo* temos a montagem de uma série de fragmentos, agressivamente recortados, que partem de um texto base não nomeado. Como descrevem Carla Miguelote e Lúcia Ricotta (2023, p. 134),

No caso de Aline Motta, “papéis velhos” da família, fotografias, anúncios de jornais cariocas oitocentistas, documentos cartoriais, um mapa do centro antigo do Rio de Janeiro, pedaços de cadernetas e diários, colecionados pela autora e postos sob novos circuitos de associação e contexto, revelam não só episódios infernais e cotidianos de nossa formação como também a incorporação por parte da poeta e artista de uma história material de objetos e lugares, de diferentes corpos pertencentes a sua microcomunidade afetiva e de um decurso histórico e literário da cidade do Rio de Janeiro.

Craig Dworkin (2011), um dos formuladores da ideia de “poesia conceitual”, já se via confrontado pela dificuldade de lidar com o que exatamente o primeiro termo de tal fórmula significava em tal contexto. O trabalho de Renato Negrão, por mais desconcertante que seja, parece, no entanto, relativamente fácil de se enquadrar na tradição da poesia, ainda que expandida, estabelecendo inclusive referência a duas das obras mais canônicas do gênero, a *Odisseia*, atribuída a Homero, pela via do seu título, e *O lance de dados*, de Stéphane Mallarmé, por meio do layout dos versos.

Por outro lado, a questão da inserção de *A água é uma máquina do tempo* no gênero poético não apenas é mais complicada, como tem sido comentada em várias entrevistas da autora. Trata-se, na verdade, de um bom ponto de partida para a discussão técnica da obra propriamente dita. Em entrevista de 2024, Aline Motta fala da recepção da obra como poesia como fundamentalmente relacionada

à sua publicação na coleção “Círculo de Poemas”, da editora Fósforo, uma das principais referências editoriais da poesia brasileira contemporânea. Teríamos aí algo análogo talvez à interpretação de Arthur Danto (2006) da *Brillo Box*, de Andy Warhol: o objeto comum tornando-se obra de arte ao ser inserido no mundo da arte. Nas palavras de Motta:

Eu fiz uma concessão no sentido de sair como livro de poemas, mas eu não tratei aqueles textos como poesia, ou seja, eu não tratei como versificação, eu tratei como mancha na página. Você vê que os parágrafos têm o mesmo tamanho, como um quadradinho. Não tem o pensamento de que é um verso. Tanto é que, na versão publicada agora na Argentina, em espanhol, o livro está em outro tamanho, logo em outra versificação. Se alguém achava que aquilo era verso, agora ferrou, porque foi para outro tamanho de página e virou outra coisa. Ou seja, não tem pausa ali. São fragmentos textuais que o mercado editorial não sabe como lidar e chama de poesia porque tem que encaixar em alguma coisa. (Motta, 2024, p. 38.)

Apesar do desabafo da autora frente às limitações impostas pelo contexto editorial à sua obra, cabe analisar as dimensões que aproximam tal “objeto verbal não-identificado” à tradição da poesia. Mesmo se – pondo de lado as trajetórias do poema em prosa e daquilo que Garramuño (2014) denomina o “passo de prosa na poesia contemporânea” – aceitarmos a equação de fundo entre poesia e verso, notamos que vários dos fragmentos dos quais é composto o livro de Motta poderiam ser facilmente assimilados a tal tradição. O dístico rimado “Eu faço do meu corpo um altar/ Nele um morto pode dançar” e a paródia do lema positivista (“Violência como princípio/ racismo como base/ genocídio como meta”) são apenas dois entre os múltiplos exemplos possíveis (Motta, 2022). O tom lírico de vários dos fragmentos também tende na mesma direção. Na própria entrevista em que a inserção do trabalho no universo da poesia é apresentada, em um primeiro momento, como puramente externa e acidental, o caráter sintético do texto resultante é, porém, identificado como próximo do poema e, mais ainda, do provérbio

Por que eu fui cortando tanta coisa e ele ficou tão sintético que parece que é poesia? Porque o texto vai lá no provérbio, vai nessa coisa de abrir, porque quanto menos elementos, mais possibilidade de imaginação naquele texto. (Motta, 2024, p. 39.)

A relação entre provérbio e poesia traz à mente a formulação antropológica de *poesia* proposta por Paul Zumthor (2014). Em tal concepção, a *literatura*, definida como forma de arte verbal centrada na palavra escrita e na leitura silenciosa, seria apenas uma possibilidade, histórica e geograficamente limitada, dentre as muitas formas de *poesia*. Essa última denominação incluiria toda prática na qual a palavra se encontra ritualizada, ou seja, retirada por procedimentos performáticos de ritualização (sonoros, corporais, mnemônicos, visuais etc.) do jogo comum da comunicação verbal. Incidentalmente, Motta (2024, p. 20) afirma sobre os provérbios que estes “têm formulações tão cotidianas, tão fáceis de memorizar, [...] são tecnologias de transporte de conhecimento ao longo do tempo, como tábuas de memórias”. “Tentativa de arrancar os discursos à fragilidade de sua condição temporal”, diria Zumthor (2014, p. 29). As formas sintéticas, paralelísticas, rimadas, aliteradas, assonantes dos provérbios, mas também de cantos etc., seriam – como a água no título do livro de Motta – máquinas do tempo.

Ainda que insistindo na hipótese – desautorizada, como vimos, pela própria autora – de pensar sua obra no âmbito da poesia, cabe concordar que não se trata de um “livro de poemas”. Caso fossem isolados, a maior parte dos fragmentos não se sustentaria. Seu efeito de se dá justamente pelo seu acúmulo linear e sua articulação em torno de um eixo fundamentalmente narrativo. Enquadrar, no entanto, *A água é uma máquina do tempo* em qualquer uma das formas correntes de prosa narrativa ficcional (conto, romance etc.) significaria expandir tais categorias de maneira quase irreconhecível, ainda que o parentesco com alguns romances experimentais do século XX seja possível. Penso que se trata mais precisamente talvez do *texto como container*:¹ forma de denominar um espaço de disposição e apresentação de materiais díspares, correlato ao cubo branco das galerias de arte, capaz, no entanto, de estabelecer um elo contextual entre registros textuais e visuais muito distintos. Os elementos se articulam aí exatamente pela lacuna que os separa. Tal analogia encontra eco na relação que Hal Foster observa entre o “impulso arquivístico” na arte contemporânea e a instalação como forma:

¹ Tal formulação se deu inicialmente no sentido de dar conta de certa produção escrita de Hélio Oiticica nos anos 1970 (cf. Duarte, 2017).

Os artistas de arquivo procuram tornar fisicamente presentes as informações históricas, muitas vezes perdidas ou deslocadas. Para isso, constroem a partir da imagem, do objeto e do texto encontrados, e privilegiam o formato de instalação. (Frequentemente, utilizam a sua espacialidade não hierárquica a seu favor – o que é bastante raro na arte contemporânea.) (Foster, 2004, p. 4, tradução minha.)²

Tal organização paratática é análoga às lacunas da memória, da história e dos arquivos que para a autora caracterizam a experiência diaspórica afrobrasileira. Para ela, “as lacunas, falhas e abismos desse arquivo são como cartografias sobrepostas de paisagens internas e externas ainda a serem desenhadas” (Motta, 2021, p. 333).

2 Vozes, corpos, espaços em branco

Cabe enfrentar nesse ponto a multiplicidade das formas de atuação artística de Motta, característica talvez também do que Garramuño descreve como “arte inespecífica”. Em contraste com a produção do também multiartista Renato Negrão – que a partir do trabalho poético foi expandindo sua área de atuação no sentido da performance, da fotografia, do vídeo etc. –, a autora chega à escrita como ponto final de seu longo périplo pelo cinema e pelas artes plásticas. Na entrevista já citada, observamos o entrelaçamento de tais processos:

Falando da multilinguagem, dos multimeios, esse projeto surgiu do texto, que era uma coisa nova até então. Das outras vezes, eu criei as imagens, ou seja, eu tinha feito os *stills* – vamos dizer assim – tinha produzido algumas imagens em movimento, e quando fui passar para o cinema, juntei [essas imagens] e fiz uma narração depois. A voz em *off* muito presente nos trabalhos, exatamente porque não existe a questão da encenação, não tem atores que estão dando texto, como é comum na ficção ou na reencenação de docudramas. Então eu tinha que criar uma narração, só que essa narração foi criada *a posteriori*, depois do processo de criação das imagens. Em *A água é uma máquina do tempo* foi diferente; eu estava fazendo um curso de escrita na época e comecei a criar fragmentos. A partir deles fui criando as imagens ao longo de muito tempo. Quando escrevi os fragmentos, escrevi para que fossem lidos em voz alta, então já existia um deslocamento em relação ao texto, ao papel, ao livro, porque ele ia ser performado, ia ter uma fala, cadência, ritmo, e eu já fui treinando um pouco isso. Ou seja, se algo não ia bem no texto, se o ritmo não estava indo bem, isso poderia ser

² “Archival artists seek to make historical information, often lost or displaced, physically present. To this end they elaborate on the found image, object, and text, and favor the installation format as they do so. (Frequently they use its nonhierarchical spatiality to advantage – which is rather rare in contemporary art.)”

alterado e trocado; eu estava experimentando o texto. Esse tipo de processo vem da tradição da poesia, desde o início em todas as culturas, a própria recitação de poesia como forma de memorização, como apresentação em praça pública, como habilidade de oradores. (Motta, 2024, p. 37.)

Tal formulação remete àquilo que Zumthor (2014) denomina “retorno forçado da voz” através dos meios auditivos e audiovisuais. Para o pesquisador, no entanto, por mais que a voz gravada recupere elementos da vocalidade primeira – a recepção auditiva, a ausência do processo de decodificação característico da leitura, a conservação de elementos não-verbais abstraídos pela escrita (grão-de-voz, entonação, intensidade sonora etc.) –, ela também compartilha características da palavra grafada – abolição da presença do corpo que traz a voz, reiterabilidade que foge ao puro presente cronológico. A gravação, assim como a escrita, mas também como a incorporação ritual nas religiões afrobrasileiras, faz falar os mortos. Voz dos mortos, que é um dos elementos fundamentais de *A água é uma máquina do tempo*. Como observado de maneira precisa por Carla Miguelote e Lúcia Ricotta (2023, p. 134),

Uma fantasmalidade se manifesta de modo performativo nesse livro, em que as ausências em tudo se fazem presentes. Com vistas a restituir a genealogia da família, a autora e artista parece abrir as “gavetas imaginárias” e testamentárias de um passado que insiste em viver na incompletude.

Perspectiva que se assemelha àquela da própria escritora. Pois, para ela,

linhagem é linguagem. A performance de uma avó é uma performance coletiva de todas as avós. É a performance de toda uma linhagem de mulheres, que se manifesta em multimeios e multidireções, atuando e enfrentando várias camadas afetivas, por vezes traumáticas. São plurivozes ancestrais. (Motta, 2021, p. 333.)

Cabe talvez insistir aqui na relação entre tais “plurivozes ancestrais” com o procedimento técnico da voz em *off*, recurso técnico que aproxima a versão em vídeo de *A água é uma máquina do tempo* (2023) dos vários trabalhos de vídeo-arte anteriores de Aline Motta: *Pontes sobre abismos* (2017), *Se o mar tivesse varandas* (2017), *Outros fundamentos* (2017-2019) e *Filha Natural* (2018-2019). Como som não diegético, a voz em *off* parece emergir de lugar nenhum, do além-quadro, que aqui se torna análogo àquilo que está além do mundo dos vivos. Na

versão em vídeo de *A água é uma máquina do tempo*, reencontramos também a heterogeneidade dos materiais presente na sua versão impressa. Temos ali animações a partir de fotografias e ilustrações antigas, que pelo seu caráter insólito parecem encenar de maneira quase literal a noção de historicidade enquanto *fabulação crítica*, que Motta (2024) reivindica a partir da formulação de Saidiya Hartman. Ao que se somam imagens aéreas de drones do centro histórico do Rio de Janeiro, que ecoam uma das construções visuais mais marcantes do livro: o mapa da mesma região no qual o traçado das ruas é composto por trechos do conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis. Temos, por fim, a performance de Mariana Silva, mulher negra fantasiada e, em certos momentos, vestindo máscara, que perambula e interage com os espaços da cidade, ecoando talvez um dos fragmentos mais lapidares do livro “as pessoas não sabem, mas os lugares sabem”. O que vemos apenas de relance, como sombra, em um dos momentos de sobreposição de imagens tão característicos da poética visual de Motta, é o próprio corpo da artista. Ainda que o trabalho tenha uma dimensão pessoal, autobiográfica, inegável – trata-se, afinal, da narrativa da linhagem ancestral feminina da artista, com ênfase na relação conflituosa dessa com a própria mãe –, a sua presença visível se dá apenas de maneira caracteristicamente espectral. Durante a maior parte do vídeo ela se faz presente apenas enquanto voz em *off*, tão desencarnada como suas ancestrais.

Nesse ponto convém passar à comparação com *Odisseia Vácuo*. Na versão em vídeo do trabalho de Renato Negrão, temos também o texto do livro recitado pelo autor em *off*, porém o seu corpo se faz presente, em primeiro plano, por quase toda a sua duração. No texto, temos, no entanto, uma dicção explicitamente não-literária, com uma marcada ausência tanto de um eu-lírico, quanto de personagens identificáveis. Mais ainda: não se destacam imagens e metáforas para além das já neutralizadas pela linguagem corrente. Nota-se também a supressão sistemática não apenas de todo nome próprio, mas quase de qualquer termo capaz de trazer algo de específico e/ou referencial ao texto – supressão essa que se dá por meio de cortes que enfatizam exatamente a falta, estruturando o

texto através do que temos denominado *rimas-vácuo*.³ Podemos observar tais características nos versos que ocupam a primeira página do poema:

o livro inicia uma série de trabalhos sobre
quando escreveu o trabalho referido sob o título de
em suma a parte que foi dedicada à exposição de
recebeu o nome de
em seu trabalho apresenta-nos os
de escrituração
as principais regras para
e como presidir os
e apurar os
para levantar o inventário (Negrão, 2017, p. 1.)

Se, por um lado, a linguagem utilizada não se assemelha à esperada no âmbito dos gêneros textuais considerados mais “estritamente literários” (lírica, conto, romance etc.), por outro, ela parece remeter aos gêneros que tão frequentemente os rodeiam: artigos, releases, histórias da literatura e textos teóricos. Divergindo da tradição moderna do metapoema – aquele poema que aborda a partir das próprias ferramentas poéticas as questões da poesia –, a linguagem da crítica é apropriada em *Odisseia Vácuo* enquanto uma textualidade específica, aparentemente mais pelo seu sabor do que pelo saber que deveria comunicar.

Temos ali uma espécie de *reductio ad absurdum* da proposta de uma “história da arte (ou da literatura) sem nomes”, tal como reivindicada originalmente pelo historiador da arte Heinrich Wölfflin e transposta para a literatura por Paul Valéry (2018). Único nome não omitido no poema-livro, ainda que presente apenas enquanto paratexto, Renato Negrão é efetivamente a criação de Renato Gomes Soares, a persona artística e literária desse. Como ele, diversos criadores negros têm optado por incluir em seu nome artístico um termo racialmente marcado. Cabe indagar se tal desejo de se renomear não implica de

³ Para uma análise mais aprofundada do livro-poema, ver Duarte (2021).

certa forma tomar para si o direito ao nome historicamente usurpado pela lógica escravista. Pois, dentre as inúmeras violências literais e simbólicas da escravidão, estava a atribuição de um “nome cristão” à pessoa escravizada. Falar de ancestralidades negras no Brasil e na diáspora africana nas Américas é, portanto, falar literalmente de uma “história sem nomes”, de um apagamento mais brutal e concreto das biografias individuais – e especialmente genealogias – do que Wölfflin e Valéry jamais poderiam conceber. Incidentalmente, em *Perder a mãe*, Saidiya Hartman (2021) também se vê às voltas com a questão da perda do nome, substituído, por vezes, por um espaço em branco (*blank space*). Para ela,

“Estrangeiro” é o x que substitui um nome próprio. É o espaço reservado para o desaparecido, a marca da passagem, a cicatriz entre nativo e cidadão. É tanto um fim quanto um começo. Ele anuncia o desaparecimento do mundo conhecido e a antipatia do novo mundo. E o anseio e a perda evocativa eram tanto minha herança como a do escravizado. (Hartman, 2021, p. 17.)

A substituição dos nomes dos “grandes autores” e das “obras grandiosas” pelas rimas-vácuo no poema-livro de Negrão talvez possa ser lida como o reverso irônico de tal apagamento das especificidades – a branquitude silenciosamente pressuposta nos quadros canônicos, com a sua “natural” ênfase em listar nomes próprios, se vê substituída, de maneira mallarmaica, pelo indiferenciado branco da página. Subtraem-se, ali, a especificidade e a individualidade de obras e autores como que em resposta às subtrações literais da situação colonial e da violência escravista.

Assim sendo, nada no texto pode ser efetivamente ilustrado, tornado visível na versão em vídeo do poema. O que temos ali é, pelo contrário, a justaposição de imagens sem correlato no texto, o corpo de Negrão dançando com uma enorme letra A, tendo por cenário a cidade de São Paulo. O jogo do corpo negro do poeta com um signo alfabético quase-antropomorfizado – seja pela sua tridimensionalidade, seja pelas suas dimensões hipertrofiadas – consiste em metáfora apropriada para a relação tensa ali produzida, dentro do enquadramento aqui proposto, entre subjetividade, palavra, escrita, voz, corpo e história.

Odisseia Vácuo parece interessado em representar o vácuo que resulta da vontade de apagamento de certas trajetórias, replicando ironicamente tal lógica

onde nunca costuma ser aplicada: em relação ao lugar da normatividade, da branquitude. Já em *A água é uma máquina do tempo*, a estratégia aparenta ser, frente à interdição da memória, a tentativa de reunir os fragmentos remanescentes, por mais tênues que sejam, sem, no entanto, escamotear o seu caráter necessariamente lacunar. Posto que a documentação oficial ostensivamente não registra o que de mais substancial é legado pelas trajetórias diaspóricas do Atlântico negro, é necessário, como Motta afirma em uma entrevista a partir da formulação de Tiganá Santana (e poderíamos talvez estender à obra de Negrão), “inventar a partir de um inventário”.

3 Invenção, inventário

Não se trata apenas de um sonoro e engenhoso jogo de palavras. Por mais que hoje se tenda a associar a invenção a formas de criação supostamente *ex nihilo* e, contrariamente, o ato de inventariar a formas de documentação estritamente factuais, ambos os termos têm uma raiz latina comum, a palavra *inventio*. Roland Barthes, tratando do uso do termo como uma das operações da retórica antiga, incidentalmente um território em que se cruzavam usos jurídicos com outros que atualmente denominaríamos literários, explica que

A *inventio* remete menos a uma invenção (dos argumentos) do que a uma descoberta: tudo já existe, basta reencontrá-lo: é uma noção mais “extrativa” do que “criativa”. Isso é corroborado pela designação de um “lugar” (a Tópica), de onde se pode extrair os argumentos e aonde se deve levá-los: a *inventio* é uma caminhada (*via argumentorum*). Essa ideia da *inventio* implica dois sentimentos: por um lado, uma confiança muito segura no poder de um método, de uma via: se se lançar a rede das formas argumentativas sobre o material com boa técnica, está-se seguro de apanhar o conteúdo de um excelente discurso; por outro, a convicção de que o espontâneo, o ametódico não apanham nada: ao poder da palavra final corresponde um nada de palavra original; o homem não pode falar sem ser parido por sua palavra, e para esse parto há uma *technè* particular, a *inventio*. (Barthes, 1975, p. 51.)

Temos, assim, uma transformação semântica considerável entre a *inventio* como descoberta ou busca do que já existe e o que denominamos hoje invenção, especialmente quando o termo é aplicado à arte. O termo “inventário”, do latim *inventarium*, manteve, por sua vez, uma estabilidade também impressionante, devida em grande parte ao seu uso jurídico. Cabe lembrar que a própria expansão

territorial do latim é devedora da expansão de um império escravista que, mesmo supostamente extinto há muitos séculos,⁴ continuava a ser o modelo de Estado e civilização da expansão colonialista europeia, no momento em que se instaura o tráfico atlântico de pessoas escravizadas.

Antes de nos voltarmos para as conexões entre inventário, arquivo, memória e história, cabe retomar àquelas entre invenção e arte/literatura. Como visto no trecho citado de Barthes, uma compreensão pela via da retórica do que hoje denominaríamos criação não coloca como central o gesto propriamente criativo, o que pode haver de inventivo ou mesmo inovador nesse ato. Supõe-se igualmente uma separação estanque entre forma e conteúdo, aquilo que se pretende dizer deve ser buscado de antemão e posteriormente submetido às operações normativas apropriadas. Não é o caso de aceitar o modelo pela realidade histórica. Pode-se especular que, provavelmente, tal modelo se ajustava tão mal à prática artística efetiva como aquele posterior – romântico – do criador impulsivo e inspirado. Mas cabe notar que participa, para utilizarmos a terminologia de Jacques Rancière (2009), de um regime da arte distinto do atual. Na classificação proposta pelo filósofo francês, o modelo retórico da arte participa do regime denominado poético (por causa da influência da *Poética*, de Aristóteles) ou representativo (devido à centralidade da categoria de *mimesis*). Teria por características a normatividade, a estrita separação do representável e irrepresentável, a distinção dos gêneros em função do que é representado e a adaptação das formas de expressão aos gêneros.

Nota-se imediatamente que cada um desses termos é quase antitético às características que temos enumerado de *A água é uma máquina do tempo* e *Odisseia Vácuo* – exemplos acabados, portanto, da longa trajetória do que Rancière denomina regime estético da arte. A possibilidade de inventar, transgredir, portanto, o já dito e o já visto, é fundamental para tal regime, que para o filósofo francês se insinua já no século XVIII e continua a se reformular

⁴ A ideia de que o Império Romano tenha desaparecido no século V é exatamente parte de uma construção mitológica que visa colocar a Europa Ocidental e a Igreja Romana como suas legítimas herdeiras. Como se sabe, a parte mais pujante do império seguiu existindo até a queda de Constantinopla em 1453, apenas algumas décadas antes das caravelas de Cristóvão Colombo chegarem às terras do suposto Novo Mundo. A denominação exógena Império Bizantino visa separar, assim, a fase supostamente “oriental” do império da “ocidental”.

ainda hoje. É oportuno sublinhar, porém, que a própria palavra “invenção” toma conotações próprias na trajetória das neovanguardas brasileiras. Apropriada pelo grupo Noigandres da poesia concreta paulista a partir da classificação de poetas proposta por Ezra Pound, “invenção” se torna o nome da revista associada a eles, publicada entre 1962 e 1967. Na década seguinte, se torna o núcleo da concepção artística de Hélio Oiticica, como descrito em seu manifesto “Experimentar o experimental”.

Nada mais distante, aparentemente, do gênero textual essencialmente burocrático que é o inventário: lista de pertences arrolados por ocasião da morte de alguém. Trata-se de uma categoria de documento profundamente enredada com a noção de propriedade privada hereditária que o ordenamento jurídico da primeira época moderna, inclusive aquele presente nos espaços invadidos pelos reinos europeus e constituídos como suas colônias, retoma do ordenamento jurídico da Roma antiga. Como se sabe, os fundos que reúnem tais inventários constituem arquivos fundamentais para a pesquisa histórica. Em especial, no caso brasileiro, para o estudo da sociedade escravista. Mas, como na lição já clássica de Jacques Le Goff (1992), é preciso lembrar que todo documento é também monumento, o mero ato de produzir e conservar documentos envolve intencionalidade e jogos de poder. A própria difusão de um ordenamento jurídico baseado em textos escritos é derivada da constituição daquilo que Michel de Certeau (1996) descreve como “economia escriturística”, ou seja, a imbricação entre as formas de poder e a escrita nos Estados ocidentais expansionistas e nos territórios por eles invadidos e ocupados. Ora, como propõe Angel Rama (1985), é a partir de tais funções burocráticas de controle das populações por meio da palavra escrita que se torna possível o mundo letrado das então colônias ibéricas na América Latina, aquilo que o crítico uruguaio chamou “cidade das letras”.

O inventário registra, assim, a pessoa escravizada. Mas, consequência direta da sua lógica de produção e conservação, não a registra como pessoa, e sim como propriedade. Como argumenta Saidiya Hartman (2020, p. 27), “o arquivo da escravidão repousa sobre uma violência fundadora. Essa violência determina, regula e organiza os tipos de afirmações que podem ser formuladas sobre a escravidão e também cria sujeitos e objetos de poder”.

Tal constatação se encontra no centro da prática historiográfica de Hartman (2021) em *Perder a mãe*. Temos ali uma tentativa de articular, sempre partindo da documentação, a dimensão humana no contexto do tráfico atlântico de escravizados, exatamente aquilo que é constitutivamente ausente dos arquivos. Para tanto, ela recorre a procedimentos de origem literária, inserindo os resultados do seu trabalho de historiadora na moldura quase-romanesca da narrativa em primeira pessoa de seu período de pesquisa em Gana. Realiza também a separação entre a sua narrativa principal e o material de erudição e discussão bibliográfica no qual se baseia seu texto, com finalidade de torná-lo mais legível para o público não especializado e aumentar as chances de que suas questões ressoem de maneira mais ampla (procedimento anteriormente utilizado por Carlo Ginzburg em *O queijo e os vermes*). Hartman (2020), no entanto, afirma que, mesmo que produzindo o que denomina uma *fabulação crítica*, era importante não chegar propriamente à invenção (aqui no sentido de irreal ou ainda propriamente ficcional) e se evitar produzir efetivamente um romance. Para ela,

A contenção narrativa, a recusa em preencher as lacunas e dar fechamento, é uma exigência desse método, assim como o imperativo de respeitar o ruído negro – os berros, os gemidos, o sem sentido e a opacidade, que sempre excedem a legibilidade e a lei, e que insinuam e encarnam aspirações que são desvairadamente utópicas, abandonadas pelo capitalismo e antitéticas ao seu concomitante discurso do Homem. (Hartman, 2020, p. 29.)

O paralelo entre os trabalhos de Saidiya Hartman e Aline Motta foi observado e discutido de maneira profunda por Carla Miguelote e Lúcia Ricotta (2023). Cabe, no entanto, ressaltar também a diferença entre os projetos e os resultados. *Perder a mãe* lança mão de recursos literários para um projeto que tensiona os limites do discurso historiográfico, sem romper, porém, o pacto do historiador com a não falsificação da documentação. Já *A água é uma máquina do tempo* opera amplamente dentro de um espaço (auto)ficcional, ainda que lançando mão de ampla documentação e, de maneira mais significativa, encenando as lacunas que caracterizam o trabalho propriamente documental. Mas o arquivo encontra-se ali assombrado, as vozes que de lá ecoam não são as vozes cuidadosamente reconstruídas do discurso historiográfico, mas sim a

manifestação coral de uma verdadeira encruzilhada entre tempos e pessoas. Como observam novamente Miguelote e Ricotta (2023, p. 140),

Em *A água é uma máquina do tempo* é uma voz coletiva que se faz ouvir, um coro de vozes de mulheres intimamente relacionadas. Na orelha do livro, o poeta Ricardo Aleixo se refere à artista como “dublê de ‘cavalo’ de sabe-se lá quais e quantas vozes”. Na umbanda, é chamado de cavalo o corpo daquele que incorpora os guias, que se transforma em um veículo para as entidades, para a comunicação entre dois mundos. Se Aline Motta pode ser chamada de dublê de cavalos é porque ela performa, em sua escrita, essa capacidade de falar por seus mortos, seus antepassados, reavivando e fantasmalizando, no presente, sua ancestralidade.

Curiosamente, o que poderíamos denominar a “voz” da documentação encontra-se também reencenada: os recortes de jornal, o diário, a agenda e a foto da mãe, o documento da censura e até mesmo o carimbo de falta da caderneta escolar se apresentam como fac-símile; documentos de cartório e até um texto de álbum de bebê se encontram fielmente transcritos. O livro nos convida a visitar seu corpus documental e a estabelecer entre cada elemento as possíveis conexões, em contraste com a voz narrativa única que nos conduz pela sua interpretação, sem dúvida nos trabalhos convencionais da historiografia, mas também em um projeto tão ousado como o de Hartman. As vozes espectrais da ancestralidade, somadas aos fios tênues da memória oral, se contrapõem à voz autorizada da documentação, ao mesmo tempo que estes exibem seus contornos exatos: sua materialidade, não a sua paráfrase.

Cabe, neste ponto, invocar aspectos da discussão historiográfica *stricto sensu*. Michel de Certeau, no seu texto clássico sobre a operação historiográfica, descreve da seguinte forma trabalho documental do historiador:

Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em produzir tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. Este gesto consiste em “isolar” um corpo, como se faz em física, e em “desfigurar” as coisas para constituí-las como peças que preencham lacunas de um conjunto, proposto *a priori*. Ele forma a “coleção”. Constitui as coisas em um “sistema marginal”, como diz Jean Baudrillard, ele as exila da prática para as estabelecer como objetos “abstratos” de um saber. Longe de aceitar os “dados”, ele os constitui. O material é criado por ações combinadas, que o recortam no universo do uso, que vão procurá-lo também fora das fronteiras do uso, e que o destinam a um reemprego coerente. E o

vestígio dos atos que modificam uma ordem recebida e uma visão social. Instauradora de signos, expostos a tratamentos específicos, esta ruptura não é, pois, nem apenas nem primordialmente, o efeito de um “olhar”. É necessário aí uma operação técnica. (Certeau, 1982, p. 80.)

Retraduzindo tal descrição em termos artísticos, todo documento histórico é por definição um *ready-made*, um objeto cujo sentido só pode ser construído pela via do deslocamento. Nas palavras de Certeau (1982, p. 87), “não há trabalho que não tenha que utilizar de outra maneira os recursos conhecidos e, por exemplo, mudar o funcionamento de arquivos definidos”. Isso não significa que a pesquisa histórica seja o jogo arbitrário que certo niilismo epistemológico, solidário sempre a todas as formas de negacionismo, poderia ingenuamente daí depreender, posição que estaria nos antípodas do tipo de trabalho histórico desenvolvido pelo historiador e teórico francês. É exatamente para resguardar epistemologicamente o que de objetivo a pesquisa documental produz que é preciso ressaltar, como faz novamente Certeau (1982, p. 87), que “cada verdadeiro historiador permanece um poeta do detalhe e brinca sem cessar, como o esteta, com as mil harmonias que uma peça rara desperta numa rede de conhecimentos”. Mas tal fase documental da operação historiográfica não é passível de ser retraduzida tal qual na sua fase narrativa, o que leva Certeau a se indagar se a escrita da história propriamente dita, a fase narrativa, não seria exatamente uma imagem invertida da prática de arquivo. Segundo ele,

A primeira imposição do discurso consiste em prescrever como início aquilo que na realidade é um ponto de chegada, ou mesmo um ponto de fuga da pesquisa. Enquanto esta dá os seus primeiros passos na atualidade do lugar social, e do aparelho institucional ou conceitual, determinados ambos, a exposição segue uma ordem cronológica, toma o mais anterior como ponto de partida. Tornando-se um texto, a história obedece a uma segunda imposição. A prioridade que a prática dá a uma tática de desvio, com relação à base fornecida pelos modelos, parece contradita pelo fechamento do livro ou do artigo. Enquanto a pesquisa é interminável, o texto deve ter um fim, e esta estrutura de parada chega até a introdução, já organizada pelo dever de terminar. Também o conjunto se apresenta como uma arquitetura estável de elementos, de regras e de conceitos históricos que constituem sistema entre si e cuja coerência vem de uma unidade designada pelo próprio nome do autor. Finalmente, para atar-se a alguns exemplos, a representação escriturária é “plena”; preenche ou oblitera as lacunas que constituem, ao contrário, o próprio princípio da pesquisa, sempre aguçada pela falta. (Certeau, 1982. p. 93.)

Voltando aos nossos objetos, podemos dizer que – ao serem dispostos em sua materialidade e distribuídos entre as suas inevitáveis lacunas – os documentos que integram *A água é uma máquina do tempo*, ao mesmo tempo que recusam constituírem discurso historiográfico, trazem à tona elementos da operação historiográfica que a narrativa histórica padrão inevitavelmente tende a apagar. Já em *Odisseia Vácuo*, a estratégia parece ser simétrica, porém oposta. Ali é a narrativa histórica estereotipada – no seu viés linear, progressivo, triunfante – que aparece destituída de qualquer referente, revelando talvez que o seu caráter mítico (ou melhor, ideológico) se estabelece a partir das suas próprias estruturas linguísticas.

Temos operado aqui partindo da premissa de que os trabalhos discutidos de Aline Motta e Renato Negrão se relacionam com a questão da interdição da memória dentro do universo do Atlântico negro, tema explícito, por sua vez, do trabalho de Saidiya Hartman. No entanto, é preciso observar que tematicamente a escravidão em si aparece apenas tangencialmente em *A água é uma máquina do tempo*, através da intertextualidade com o conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, e também da estrutura racista da sociedade brasileira que estrutura as vivências de todas as personagens ali arroladas. Já em *Odisseia Vácuo*, não há, no texto propriamente dito, qualquer referente que ligue o poema ao que temos discutido (nem a qualquer outro tema propriamente). Em certo sentido, é o trabalho propriamente de invenção – o jogo experimental com a textualidade – que, salvo engano, parece poder invocar toda uma trajetória de relações entre escrita, racialidade e poder no Brasil e nos demais espaços do universo afrodiaspórico.

Retomando as palavras de Amiri Baraka com as quais abrimos o presente artigo, talvez a técnica seja sempre a “capacidade de usar as ideias importantes que estão contidas no resíduo da história ou na maré cheia do viver”. Mas, no caso de *A água é uma máquina do tempo* e de *Odisseia Vácuo*, o “resíduo da história” e “a maré cheia do viver” se conjugam de forma explícita e, em cada caso, única.

Referências

- BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, Jean (Org.) . *Pesquisas de retórica*. Tradução: Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da história*. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 2. ed. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1996.
- DANTO, Arthur. O mundo da arte. *Artefilosofia*, n. 1. Tradução: Rodrigo Duarte, Ouro Preto, julho de 2006, p. 13-25.
- DUARTE, Miguel de Ávila. *Nocagions: relações entre escrita e notação em John Cage e Hélio Oiticica*. 2017. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, MG, 2017.
- DUARTE, Miguel de Ávila. A obra de...: cânone, apropriação, diáspora e a questão do nome na Odisseia vácuo, de Renato Negrão. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 30, n. 2, 2021, p. 26-53.
- DWORKIN, Craig. The fate of echo. In: DWORKIN, Craig; GOLDSMITH, Kenneth. *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press, 2011, p. xxiii-liv.
- FOSTER, Hal. An Archival Impulse. *October*, vol. 110, Autumn, 2004, pp. 3-22.
- GARRAMUÑO, Florencia. Formas da impertinência. In: GARRAMUÑO, Florencia; KIFFER, Ana (orgs.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p. 91-108.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. Nova York: Columbia University Press, 2011.
- HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, v. 23, n. 3. Tradução: Fernanda Silva e Sousa e Marcelo R. S. Ribeiro. Rio de Janeiro, 2020, p. 12-33.
- HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Tradução: José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

JONES, LeRoi [Amiri Baraka]. *Black Music: free jazz e consciência negra* (1959-1967). Tradução: André Capilé. São Paulo: Sobinfluencia, 2023.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 2. ed. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

MIGUELOTE, Carla; RICOTTA, Lúcia. Linhagem, linguagem: fabulações do arquivo em “A água é uma máquina do tempo”. *Texto Poético*, v. 19, n. 38, jan./abr. 2023, p. 133-155.

MOTTA, Aline. A água é uma máquina do tempo. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoeitics*, n. 18, 2021, p. 333-337.

MOTTA, Aline. *A água é uma máquina do tempo*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

MOTTA, Aline. Linhagem é linguagem: entrevista com Aline Motta. *Arte & Ensaios* vol. 30, n. 47, jan.-jun. 2024.

NEGRÃO, Renato. *Odisseia vácuo*. Belo Horizonte: Edição do autor, 2017.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução: Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Tradução: Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2ª ed. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Se o irrepresentável existe. In: RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SÜSSEKIND, Flora. *Coros, Contrários, Massa*. Recife: Cepe, 2022.

VALÉRY, Paul. *Lições de poética*. Tradução: Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

[Artigo recebido em 20 de fevereiro de 2026 e aceito em 23 de abril de 2026.]

DOI: 10.22456/2236-6385.153758

Cadernos do IL, Estudos Literários, n. 70, dez. 2025