



A obra de...: cânone, apropriação, diáspora e a questão do nome na *Odisseia vácuo*, de Renato Negrão

The Work By...: Canon, Appropriation, Diaspora and the Question of Naming in Renato Negrão's Odisseia Vácuo

Miguel de Ávila Duarte

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, Minas Gerais / Brasil

maviladuarte@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6366-2464>

Resumo: Tomando como ponto de partida o poema-livro *Odisseia Vácuo* do performer, artista plástico e poeta contemporâneo Renato Negrão, o presente artigo pretende discutir questões relativas ao cânone artístico-literário, as possíveis relações entre a apropriação como procedimento de escrita e de criação e a apropriação cultural no contexto da diáspora africana e, por fim, como tais questões interferem nos próprios atos de nomeação. Para tanto, são construídos uma série de diálogos: com a epopeia fundadora de Homero; com o modernismo antropofágico; com a literatura de apropriação contemporânea estadunidense; com as propostas de Wölfflin e Valéry de histórias da arte e da literatura “sem nomes”; com o enredamento do primitivismo vanguardista e da invenção da colagem no primeiro cubismo; com a crítica contemporânea da apropriação cultural.

Palavras-chave: escrita de apropriação; apropriação cultural; poesia brasileira contemporânea.

Abstract: Taking as a starting point the poem-book *Odisseia Vácuo* (Vacuum Odissey), by the performer, visual artist and contemporary poet Renato Negrão, this article intends to discuss questions related to the literary-artistic canon, the possible relations between appropriation as writing and creation process and cultural appropriation in the context of African diaspora, and lastly, the way in which those questions interfere in the very acts of naming. For this purpose, I build dialogues with Homer's founding epic, with Brazilian anthropophagic modernism, with American contemporary appropriative literature, also with Wölfflin's and Valéry's proposals of “nameless” art and literary histories and with the intertwining of avant-gardist primitivism and collage creation in early Cubism, as well as the contemporary criticism of cultural appropriation.

Keywords: appropriative writing; cultural appropriation; Brazilian contemporary poetry.

“No Brasil há fios soltos num campo de possibilidades:
por que não explorá-los?”
(Hélio Oiticica, *Experimentar o experimental*)

“Oja oja ni awon mejeji.”
A banca do mercado tem dois lados.
(Prof. Dr. Babalorixá Sidnei Barreto Nogueira)

“Quem és? De que cidade vens? Quais teus ancestrais?” (HOMERO, 2014): a fórmula composta de três indagações se repete cinco vezes na *Odisseia* atribuída a Homero, tal como a conhecemos hoje. Para respondê-la, encontramos ali sempre um nome, uma localidade e uma ascendência – ainda que mentirosa, dados os múltiplos ardis de Ulisses-Odisseu, o mil-truques. Aqui, no entanto, a fórmula servirá de guia para uma aproximação com um texto em tudo diverso, o poema-livro *Odisseia Vácuo*, de Renato Negrão (um nome), poeta contemporâneo radicado em Belo Horizonte (uma cidade). Focaremos, assim, sobretudo a relação complexa e – por que não? – astuciosa de tal texto com as próprias noções de identidade e ancestralidade.

1 Para levantar o inventário

A assimetria entre o poema milenar metacanônico e o mais recente – quase desconhecido ainda, apesar do reconhecimento crescente do seu autor nos meios literários brasileiros – é expressa também na dimensão quantitativa. Contra os 12.110 versos distribuídos em 24 cantos do texto homérico, a *Odisseia Vácuo* nos oferece 82 versos, distribuídos em 9 páginas, tendo sido editada tanto como um livro-objeto artesanal quanto como um zine. Tais dimensões, assim como a mancha gráfica diáfana (formada por versos de tamanhos significativamente variados que se alinham de maneira assimétrica sobre o branco do papel), colocam, por sua vez, o poema de Negrão em diálogo com outro monstro canônico da poesia, *Un Coup de Dés*, o poema divisor de águas de Stéphane Mallarmé. Mas, para além de tais conexões, a leitura do trabalho de Negrão parece frustrar tentativas de relacioná-lo tanto com a *Odisseia* homérica, quanto com o poema visual do simbolista francês. À primeira vista, os versos do poeta belorizontino se encontram tão distantes da narrativa épica metrificada dos feitos dos heróis

gregos arcaicos quanto das constelações sintáticas ambíguas e musicais de Mallarmé. O poema-livro se inicia com a série de versos a seguir:

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, 2016, p. 1).

Temos aí todo o texto da primeira página do poema e suas principais características já se fazem presentes. 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 poderíamos denominar *rimas-vácuo*.

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 na *Odisseia Vácuo* enquanto uma textualidade específica, aparentemente mais pelo seu sabor do que pelo saber que deveria comunicar. Para continuar nossa série de justaposições com obras extremamente canônicas, poderíamos pensar no texto clássico de Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor do Quixote* – um conto disfarçado de artigo de *scholar*. No entanto, se interpretarmos tal conto como propõe Gustavo Naves Borges (2017) – ou seja, como uma sátira ao comportamento de certos ciclos literários – estaríamos mais próximos de um poema anterior de Negrão, publicado no livro *Vicente Viciado* (2012):

JULIETA DE SOUZA faz filosofia pelo suporte música

astolfo andrade mostra escultura análoga ao teatro

epaminondas cerqueira diz cinema com a mão da literatura

mestra elza joga capoeira no suporte do design

tiago josé define a curadoria ao manejar parangolé

[...]

kátia suzy realiza poesia pela auto-ajuda

jean cardoso faz auto-ajuda na plataforma da poesia

jorge ramos pensando fazer poesia faz história

clara arantes faz poesia para afugentar o tédio
(NEGRÃO, 2012, p. 14-15).

Mais ainda que na *Odisseia Vácuo*, nos encontramos aí no território dos *releases*, das resenhas, dos projetos de lei de incentivo, de todo o trabalho pouco glamoroso envolvido atualmente na atuação artística profissional. Depois de um desfile de projetos intermediáticos que oscilam entre o ambicioso e o surreal,

encontramos nos versos finais uma potente encenação do não-lugar da literatura na cultura contemporânea, tal como descrito por Eneida Maria de Souza (2002): a poesia que não se encontra ali diferenciada, por definição, da autoajuda, da história ou mesmo do *hobby*. Tal desfile de personagens nomeados de maneira apropriadamente picaresca contrasta em seu espírito mais abertamente jocoso com o texto mais sóbrio e desconcertante da *Odisseia Vácuo*.

O texto do poema-livro de Negrão ser constituído inteiramente de frases apropriadas, recortadas de um texto não nomeado, não chega a surpreender. Processo com uma série de antecedentes nos momentos de maior interesse por formas experimentais de escrita – principalmente no âmbito das vanguardas históricas do começo do séc. XX e nas neovanguardas do período 1950-1970 – a composição literária a partir de *ready-mades* textuais e/ou verbais tem sido retomada com entusiasmo nestas primeiras décadas do séc. XXI. No âmbito estadunidense, Kenneth Goldsmith – poeta, pesquisador e fundador do arquivo online de trabalhos experimentais *Ubuweb* – tem sido um dos maiores proponentes dessa forma de escrita, denominada por ele *Poesia Conceitual* ou ainda *Escrita Não-Criativa*. Entre as suas publicações, podemos destacar *Traffic*, de 2007 – texto de (não)criação composto integralmente de transcrições de boletins de trânsito radiofônicos, traduzido, ou melhor “dublado”, para o português por Leonardo Gandolfi e Marília Garcia¹ –, *Against Expression*, de 2011 – antologia de trabalhos de poesia conceitual de quase seiscentas páginas, organizada por Goldsmith em parceria com Craig Dworkin – e *Uncreative Writing*, de 2011 – coletânea de artigos simultaneamente críticos e propositivos, uma espécie de manifesto da apropriação como forma de escrita. Nesse último título, o poeta estadunidense defende a ideia de que a apropriação – introduzida no âmbito das artes plásticas pelos já centenários *ready-mades* de Marcel Duchamp e transformada em procedimento artístico indispensável no contexto das

¹ Ao invés de traduzir o livro “original”, ou seja, o material coletado por Goldsmith em uma rádio de Nova York, Gandolfi e Garcia optaram por reaplicar parcialmente o procedimento a partir dos boletins de trânsito de uma rádio de São Paulo, resultando em uma versão descrita como “compacta e dublada”. Tal opção aparentemente radical, porém perfeitamente adaptada ao trabalho em questão, se baseia na ideia de que uma obra desse tipo consiste mais em um processo do que um objeto. Sobre a relação em processo e objeto, as formulações clássicas de John Cage (2011).

neovanguardas dos anos 1960-1970 – se torna uma forma fundamental de escrita com o advento da web. A internet seria, assim, concebida como um manancial infinito de textualidade a ser manejado com o mais difundido par de teclas de atalho, ctrl+c (copiar) e ctrl+v (colar). Pensada como análoga ao impacto da fotografia no campo das artes plásticas, tal situação implicaria a possibilidade de radicalizar a releitura pós-moderna da relação entre original e cópia e da própria noção de originalidade, ao mesmo tempo que retomaria a trajetória das múltiplas formas de escrita experimental, relegadas a segundo plano após o encerramento do ciclo das neovanguardas. Por fim, tal poesia conceitual estaria vinculada às discussões sobre propriedade intelectual em uma cultura conectada, propostas, por exemplo, pelos defensores do *copyleft* (Cf. BELISÁRIO; TARIN, 2012).

Como discute Leonardo Villa-Forte (2019), parte da produção brasileira contemporânea opera com parâmetros semelhantes, como podemos observar em certos trabalhos de Angélica Freitas (*3 poemas com o auxílio do Google*), Verônica Stigger (*Delírio de damasco*) e do próprio Villa-Forte (projeto *MixLit*). No contexto brasileiro (talvez generalizável para a América Latina e outras regiões periféricas no quadro do capitalismo globalizado) a reflexão sobre originalidade artística e cultural, assim como as relações valorativas entre original e cópia, possui, no entanto, toda uma outra trajetória, cheia de ressonâncias próprias. A ideia de que, de alguma forma, a cultura e as artes tomariam no Brasil sempre a forma de cópia pouco autêntica de um original situado alhures tem assombrado a intelectualidade brasileira desde 1822. A reação proposta pelo nacionalismo modernista, em especial pelo primitivismo antropofágico, ressoa ainda hoje na cultura e na arte brasileiras e já preconizava o recurso à apropriação como fator positivo e subversivo. Como reza o *Manifesto Antropófago*, de 1928: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” (ANDRADE, 1972, p. 13). De fato – mesmo considerando, como quer Marjorie Perloff (2013), o *Waste Land*, de T. S. Eliot e os *Cantos*, de Ezra Pound textos fundamentalmente apropriativos – temos em Oswald de Andrade um apropriador muito mais central no cânone literário brasileiro do que qualquer contraparte norte-americana ou europeia. Tal centralidade se amplia com a retomada dessa vertente apropriativa pelos tropicalistas, no final dos anos 1960. Será também defendida teoricamente, a partir dos anos 1970, por Silviano Santiago (2013) como sendo uma das

possibilidades características do entrelugar do discurso latino-americano, em polêmica aberta contra a noção de Roberto Schwarz de “ideias fora do lugar”. Argumentação na qual a postura do Menard borgiano tem papel fundamental². Apropriação textual – exemplificada pelos poemas que Oswald recorta a partir dos cronistas do descobrimento etc. – e apropriação cultural³ – pensada principalmente como a releitura subversiva dos valores eurocêtricos – estariam aí necessariamente associados.

Embora o trabalho de apropriação textual de Oswald tenha talvez como marco maior a poética documental da sua *História do Brasil*, cabe aqui retomar o poema *Biblioteca nacional*, publicado no mesmo livro, *Pau Brasil*, mas em outra seção, *Postes da Light*:

A Criança Abandonada
O Doutor Coppelius
Vamos Com Ele
Senhorita Primavera

Código Civil Brasileiro
A arte de ganhar no bicho
O Orador Popular
O Pólo em Chamas
(ANDRADE, 2000, p. 120).

O poema, que aparenta ser uma compilação de *best-sellers* brasileiros *circa* 1920, é quase perfeitamente simétrico à *Odisseia Vácuo*: enquanto um nos fornece apenas uma lista de títulos de livros, o outro fornece o

² Como não poderia deixar de ser, a poesia conceitual se filia igualmente às ficções borgeanas. Conexão levada ao paroxismo pelo artista britânico Simon Morris que redatilografou (ou redigitou) o clássico *On the road*, de Jack Kerouac letra por letra, literalizando através de tal performance o gesto ficcional de Menard. Ver Goldsmith (2011, p. 150-157).

³ Utilizamos tal termo em oposição a outros correlatos em parte pela simetria com a apropriação textual, em parte pela sua emergência nos diálogos contemporâneos sobre cultura, índice de uma topologia política mais complexa e contraditória, vazada por relações de poder, do que termos mais triunfalistas como a transculturação narrativa, proposta por Angel Rama (2008). Tal utilização diverge da conceituação de apropriação cultural desenvolvida por Rodney William (2019), centrada exatamente na violência simbólica racista e (neo)colonial. Seria o caso de falar então em contra-apropriação? Retornaremos a essa ideia mais adiante, mas cabe sublinhar que pretendemos abordar tais questões com a profundidade que merecem em trabalhos futuros.

discurso no qual estariam inseridos tais títulos, substituindo os nomes próprios pelas já referidas *rimas-vácuo*. Ambos podem ser concebidos como glosas conceituais em torno da noção de cânone. A heterogeneidade dos títulos listados por Oswald, que inclui folhetins estrangeiros traduzidos (*A senhorita Primavera*, de Paul Margueritte, *O Pólo em Chamas*, de Heitor Fleischmann), obras de não-ficção de sabor pedestre (*O orador popular*, *A arte de ganhar no bicho*) e até mesmo o *Código Civil Brasileiro*, tem por ausência gritante justamente a chamada “alta literatura”. Reunidos sob o título de uma instituição oficial e respeitável, podemos pensar que tais títulos sublinham de maneira irônica a diferença entre o quadro canônico nacional sendo formado então e os hábitos de leitura muito menos ortodoxos da maior parte dos leitores brasileiros.

2 A história da literatura sem nomes e os “primitivos”

Em *Odisseia Vácuo*, temos 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 ninguém menos que Paul Valéry, figura central para o pensamento sobre literatura na primeira metade do século XX transformada em personagem de ficção no conto já citado de Borges. Para Wölfflin e Valéry, a ideia de uma hipotética supressão de nomes nas histórias da arte e/ou da literatura implicava uma reivindicação da autonomia da arte, tal como concebida na passagem entre os séculos XIX e XX. Na visão do poeta francês,

Uma história aprofundada da literatura deveria [...] ser compreendida não tanto como uma história dos autores e dos acidentes de sua carreira ou de suas obras, mas como uma *história do intelecto enquanto produtor ou consumidor de “literatura”*, e essa história poderia até ser feita sem que nela se dissesse o nome de um único escritor. (VALÉRY, 2018, p. 9, grifos do autor).

Como podemos observar, tal concepção se opunha principalmente à explicação da obra de um artista a partir da sua biografia, a ser substituída pelo estudo minucioso da sua dimensão construtiva, do seu “ato criador”. Ao rejeitarem o que na criação podia existir de anedotal, de transitório e situado, Wölfflin e Valéry pretendiam compreendê-la de maneira mais universal.

O fato anedotal, transitório e situado de que tal suposta universalidade nada mais era do que uma concepção de cultura brutalmente eurocêntrica – capaz, como no caso do grande historiador da arte suíço, de distinguir as sutilezas da pintura holandesa daquelas da pintura flamenga, ao mesmo tempo que reduzia todo o mundo não-europeu à categoria não-diferenciada do “primitivo” – não se apresentava naquele contexto como um empecilho relevante para a validade de suas teses. Não é necessária muita imaginação para descobrirmos a cor da pele, o gênero e o continente de origem do suposto intelecto humano universal invocado pelo poeta francês...

No entanto, como nas cenas emblemáticas dos muitos filmes antigos caricaturalmente eurocêntricos e racistas de Hollywood, os “primitivos”, os “selvagens”, já estavam naquele mesmo contexto à espreita. No conjunto de palestras ministradas no Collège de France por Valéry, publicados sob o título *Lições de poética*, de onde temos recolhido as palavras do escritor, a imagem espectral desse “Outro” aparece repetidas vezes. A dificuldade de remeter um objeto ao ato intelectual que o produziu se vê ilustrada pelo hipotético “selvagem” que encontrasse uma máquina de escrever – objeto duplamente emblemático da “civilização ocidental” naquele momento, sintetizando o ato da escrita e a modernidade tecnológica⁴ (VALÉRY, 2018, p. 61). Em outra passagem, ainda mais significativa, a relatividade da valoração artística e a distinção entre o ato criador e o objeto dele decorrente é ilustrada da seguinte forma: “Transportem os senhores a estátua admirada por um povo suficientemente distinto do nosso: ela não passa de uma pedra insignificante. Um Partenon não passa de uma pedra de mármore” (VALÉRY, 2018, p. 32).

O que esses exemplos hipotéticos têm em comum é o fato de não serem de maneira alguma somente hipotéticos. No começo do séc. XIX, Lord Elgin efetivamente fez do Partenon, o edifício central do conjunto monumental da Acrópole em Atenas, algo como uma pedra: retirou dali os chamados mármore Elgin, contendo parte fundamental do trabalho escultórico de Fídias e de seus assistentes que originalmente ornava o templo. Expostos desde então no Museu Britânico, os fragmentos do Partenon têm sido o centro de uma controvérsia já multissecular. A legalidade dos atos de Elgin foi imediatamente questionada e a autenticidade da suposta documentação

⁴ Sobre os significados da máquina de escrever na virada dos séculos XIX e XX, ver Frederich Kittler (1999) e, no contexto brasileiro, Flora Sussekind (1987).

do sultão otomano Selim III permitindo a transação, colocada em dúvida. Mesmo o poeta Lord Byron denunciou seu conterrâneo e contemporâneo como um vândalo. Desde a sua independência do Império Otomano em 1832 até os dias de hoje, o estado nacional grego tem demandado a devolução dos mármore. Esses, no entanto, permanecem em terras inglesas, como ícones de uma “civilização ocidental” que aparentemente considera os gregos modernos “orientais” demais para merecerem a guarda dos monumentos produzidos em seu território.

Quanto aos “povos suficientemente distintos” de Valéry, os exemplos desse estranho transporte de estátuas se multiplicam. O palácio dos Obás (reis) na cidade de Benim, capital do reino de mesmo nome situada na atual Nigéria, foi inteiramente destruído pelas forças imperiais britânicas na chamada “excursão punitiva” de 1897, ofensiva militar que consolida o neocolonialismo inglês na África Ocidental. Mas não antes de ter suas milhares de placas em baixo-relevo, algumas datando do séc. XII, conhecidas atualmente como Bronzes do Benim, devidamente saqueadas e posteriormente transportadas para a Europa, onde adornam até hoje as salas de museus em Londres, Berlim, Viena – incluindo, como não poderia deixar de ser, o Museu Britânico⁵. Seriam mesmo as tais pedras, ou no caso, as tais placas fundidas insignificantes para o povo de Paul Valéry e outros não tão distintos desse?

Sem dúvida tiveram ao menos o valor de butim de guerra. Como lembra Carlo Ginzburg (2002), serviam também para uma justaposição com as obras da suposta “civilização”, que supostamente afirmaria uma “superioridade cultural” capaz de justificar para os próprios europeus a sua violência de potências neocoloniais: “um lugar-comum que a Alemanha nazista e a Itália fascista retomaram da antropologia do século XIX” (GINZBURG, 2002, p. 127). Mas para alguém familiar a Valéry, autor de um retrato seu que ornava a edição Gallimard de 1921 do livro *Le Jeune Parque*, poderiam ter um impacto de outra natureza. Pablo Picasso começou a colecionar obras de arte africanas por volta do ano de 1907 e chegou a ser dono de ao menos uma placa dos Bronzes de Benim saqueados pela marinha britânica em 1897 (cf. GINZBURG, 2002; MARSHALL, 2020). Tal

⁵ Para a história dos Bronzes de Benim e as discussões a respeito da sua restituição ao povo de Edo, ver o artigo de Alex Marshall (2020). Frank Willett (2017) tenta reconstituir, a partir de relatos históricos de períodos diversos, alguns aspectos do palácio dos Obás.

interesse foi despertado por uma visita ao *Musée du Trocadéro*, fundado em 1878 em Paris para abrigar coleções de peças “não-ocidentais” resultantes de viagens de exploradores, assim como butim das guerras neocoloniais. Para bem ou para mal, a modernidade artística europeia se construiu em diálogo com objetos e formas de “povos suficientemente distintos” dos de Valéry e de Picasso, ainda que rasurando suas origens e especificidades, ponto ao qual se voltará em breve⁶.

O termo chave para tal questão é “primitivo”. Como mostra Gill Perry (1998), ele se vincula principalmente ao neocolonialismo europeu do século XIX. Partindo de uma noção evolucionista de história, o termo carrega consigo a justificação “pedagógica” e “civilizadora” do neocolonialismo: os povos não-europeus seriam atrasados em relação a estes e, portanto, necessitavam da tutela das nações europeias. Por outro lado, a noção também se adaptava bem ao pensamento racista. Implicava, em suma, o “Outro” do Ocidente, a natureza à qual se oporiam tanto a civilização, quanto a cultura. Esse “Outro” seria concebido em termos incidentalmente femininos, ainda segundo Perry (1998, p. 8), como “animalesca, infantil, selvagem, primitiva e lasciva”.

As supostas características do “primitivo” eram, no entanto, extremamente atraentes para parte da vanguarda artística e literária europeia que, seguindo os passos das revoluções simbólicas operadas no campo francês por Flaubert, Baudelaire, Manet, os impressionistas, etc. (cf. BOURDIEU, 2005), se definiam como contrários ao *establishment* burguês. Radicalizando o culto romântico à autenticidade, alguns artistas começaram a buscar a “verdade” da experiência para além dos limites da nação. De uma maneira extremamente tensa e ambígua, o “autoexílio” de Gauguin no Taiti e a coleção de esculturas “negras” de Picasso – e, logicamente, a forma como tais referências se fazem presentes nas respectivas obras – implicam uma recusa muito profunda dos valores médios da sociedade europeia de então e, contraditoriamente, uma participação implícita na iniciativa

⁶ O comportamento de Picasso não era exatamente uma anomalia no quadro das vanguardas parisienses das primeiras décadas do séc. XX. Como descreve Anne Ganteführer-Frier (2009, p. 8-9, grifos do autor): “Também os *fauves* descobriram entre 1905 e 1906 as criações da arte tribal [sic]. [O pintor Maurice] De Vlaminck falou de uma ‘caça da arte negra’ praticada com regularidade pelos pintores vanguardistas. Capital da potência colonial que era a França, Paris constituía naqueles anos um bom terreno de caça.”

imperialista daqueles mesmos países. Como temos visto e como enfatizam Hal Foster (1985, p. 52) e Els Lagrou (2008, p. 218), os objetos de além-mar que a *avant-garde* europeia propunha então como obras de arte eram, antes de tudo, troféus de guerra do imperialismo, ainda que racionalizados enquanto evidência etnográfica do caráter “pouco evoluído” das populações submetidas. Ao associar – na obra que definiu a entrada das artes plásticas no século XX, *Les Femmes d’Alger* – a imagem das máscaras “negras” com uma cena de bordel, Picasso transgredia violentamente o gosto médio do público europeu e ao mesmo tempo reforçava o vínculo já profundamente assentado no imaginário ocidental entre África, selvageria e lascívia (cf. FOSTER, 1985, p. 45; GINZBURG, 2002, p. 122-123, 126).

3 Os nomes e os navios

Ao leitor que neste momento se indaga sobre as possíveis relações dos frisos do Partenon e dos bronzes do palácio dos Obás com a obra de Renato Negrão e com a constelação de textos quase caricaturalmente canônicos aqui proposta pedimos calma. Pois um dos exemplos elencados por Valéry no texto já citado para defender sua ideia de uma “história da literatura sem nomes” não poderia ser mais apropriado para a discussão aqui proposta: “Pouco sabemos de Homero (2018, p. 9): a beleza marinha da *Odisseia* não sofre por isso”. De fato, apesar de os personagens homéricos estarem repetidamente perguntando e respondendo “Quem és? De que cidade vens? Quais teus ancestrais?”, não possuímos, depois de discussões multisseculares a respeito, mais do que especulações sobre a identidade e a origem do(s) seu(s) autor(es). Homero é apenas e fundamentalmente um nome repassado pela tradição.

Temos aí novamente uma situação espelhada, agora entre as duas *Odisseias* em questão. A de Homero traz textualmente uma obsessão com identidade e origem, a saga do herói que busca voltar à sua terra natal e aos seus, mas nada sabemos acerca de seu autor. A de Negrão nos apresenta a narrativa grandiosa de uma sucessão de obras e autores cujos nomes e identidades são ostensivamente omitidos. A sua pessoa de escritor se encontra, no entanto, plenamente acessível – por exemplo, em uma série de oficinas ministradas recentemente em aparelhos culturais ligados à rede SESC por todo o país ou ainda retratado em um grafite de Warley Bombi na avenida Pedro I em Belo Horizonte. Nome não omitido no poema-livro,

Renato Negrão é efetivamente a criação de Renato Gomes Soares, a persona artística e literária desse. Segundo nos conta o escritor, o pseudônimo evoluiu a partir do apelido racialmente marcado de juventude, Renato Negão, com o qual ainda assina sua primeira publicação – *No calo*, poema-objeto de 1996. Sob a dupla inspiração do cantor e compositor Itamar Assumpção, que teria dito em uma entrevista que acrescentou um “p” ao seu sobrenome para torná-lo mais aristocrático, e do conselho que lhe deu um Exu incorporado em um terreiro do bairro belorizontino da Serra, o escritor passou a assinar Renato Negrão. Temos aí quase um pastiche da passagem homérica na qual Ulisses-Odisseu se apresenta ao ciclope Polifemo como *oudeis* (ninguém)...

“Quem és? De que cidade vens? Quais teus ancestrais? Chegaste em que nau?” – em duas das suas aparições, a fórmula homérica que nos tem acompanhado vem acrescentada da referência a um traslado náutico pressuposto. Apesar dos perigos, a navegação aparece na epopeia como heroica e positiva. Mas no quadro do que Paul Gilroy (2001) denomina o *Atlântico negro*, os navios remetem quase sempre à tragédia da escravidão. Como Negrão, diversos criadores negros têm optado por incluírem em seu nome artístico um termo racialmente marcado. Podemos pensar nos *rappers* Negra Li e Criolo, mas também no cantautor experimental Negro Leo, ou ainda, no poeta, artista plástico e *designer* Preto Matheus (autor do projeto gráfico da versão livro-objeto de *Odisseia Vácuo*). Cabe indagar se tal desejo de se renomear não implica de 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. E se antes de 1888 ainda se identificava a nação de origem⁷ de tais pessoas, no afã pós-abolição de eliminar o que se considerava a “mácula africana” na formação da nacionalidade, todas as múltiplas ancestralidades envolvidas na diáspora atlântica se viram reduzidas a uma só “raça” indiferenciada – postura da qual nem mesmo o modernismo antropológico escapa⁸.

⁷ Embora em certos casos a denominação se referisse ao porto escravista de saída. De toda forma, tais diferenciações se davam, obviamente, na chave desumanizante da rotulagem de mercadorias.

⁸ Sobre a relação entre pensamento racial, modernismo brasileiro e antropofagia, ver Duarte (2011).

Falar de ancestralidades negras no Brasil é, portanto, falar literalmente de uma “história sem nomes”, de um apagamento das biografias individuais – e especialmente genealogias – mais brutal e concreto do que Wölfflin e Valéry jamais poderiam conceber. 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. Subtrai-se ali a especificidade e a individualidade de obras e autores como que em resposta às subtrações literais da situação colonial, da violência escravista e de saques como o dos frisos do Partenon e o dos Bronzes do Benim.

4 Rimas-vácuo e a escrita de cortes

A ideia de um texto construído através de cortes, no caso enfatizados pelas tais *rimas-vácuo*, não é de forma alguma sem precedentes. A compulsão, a qual não escaparemos aqui, de construir para obras uma suposta genealogia, no caso *a posteriori* segundo o modelo proposto por Borges (1999) em *Kafka e seus precursores*, já se encontra parodiada por antecipação no próprio poema-livro:

a obra de

serviu de base a todas as outras que haveriam de surgir num período de mais de

durante mais de um
(NEGRÃO, 2016, p. 2)

Para o inventário cronológico do uso do corte como procedimento de escrita, cabe partir talvez da obra de Tristan Tzara conhecida como *Para fazer um poema dadaísta*, na verdade uma das seções do *Dada manifesto sobre o amor débil e o amor amargo* de 1920 (TZARA, 1987, p. 37-47). Trata-se ali de um conjunto de instruções⁹, proposição de um processo

⁹ Trata-se também de um precursor do tipo de trabalho artístico denominado texto-partitura ou instrução de performance, ver Duarte (2017).

que, mesmo se materializando parcialmente em certas colagens dadaístas e “pinturas de palavras” futuristas dos anos 1910-1920, será utilizado de forma mais sistemática nos *cut-ups* textuais que Brion Gysin e William S. Burroughs produziram a partir da virada dos anos 1960: trechos recortados de algum material escrito (um jornal, no caso de Tzara) são recombinados de maneira aleatória ou nem tanto para formarem um novo texto. Kenneth Goldsmith (2011, p. 6) enfatiza a relação entre tal procedimento e um paradigma tipográfico da escrita, expandido posteriormente pelo advento da xerografia, no qual se manipula o texto impresso por meio de um procedimento literal de recortes e colagens, em contraste com o caráter metafórico que o gesto de “recortar” e “colar” assume no meio digital.

Cabe considerar, no entanto, a impressionante variedade dos textos resultantes. Um primeiro ponto seria a distinção de gênero textual entre os poemas que resultariam do método de Tzara e a prosa narrativa dos *cut-ups* de Burroughs e Gysin, assim como daquela de uma série de autores subsequentes elencados por Edward S. Robinson (2011). Encontramos no trabalho de Negrão uma posição intermediária, um poema de óbvias características narrativas, ainda que, como já observado, de uma narrativa bastante distinta daquela mais típica da prosa ficcional. Cabe ainda distinguir a quantidade de aleatoriedade ou acaso envolvida em cada procedimento. Possivelmente total no caso de Tzara, deliberadamente parcial no caso de Burroughs – que, como mostra Robinson (2011), estava interessado tanto em certo grau de acaso, concebido como abandono da intencionalidade autoral, possibilitado pelos *cut-ups*, quanto na manutenção da legibilidade no texto resultante. Já em *Odisseia Vácuo*, a aparente homogeneidade do(s) texto(s)-base somada à consistência do procedimento de corte – no caso, a remoção cirúrgica de todo e qualquer nome e informação referencial, em muitos pontos deixando como cicatriz indelével preposições que nada conectam – abrem muito pouco espaço para a aleatoriedade.

A forma como o próprio corte se manifesta também distribui a família de trabalhos aqui invocada em diversas categorias. Observando os trabalhos de Burroughs e Gysin compilados por Graig Dworkin e Kenneth Goldsmith (2012, p. 123-124, 295-296), podemos perceber ali o esforço em resolver sintaticamente os fragmentos heterogêneos de escrita, em conectar os materiais colados para que a estranheza da sua justaposição se manifeste substancialmente no nível semântico. Já em alguns trabalhos mais recentes

analisados por Leonardo Villa-Forte (2019), temos uma ênfase maior no ato de separar que os aproxima do poema-livro de Negrão. Um primeiro exemplo seria o trabalho intitulado *Nets*, de 2004, da escritora contemporânea estadunidense Jen Bervin. Villa-Forte descreve a obra da seguinte forma:

um livro que cabe no bolso com 60 dos 154 sonetos de Shakespeare repropostos. Na sua própria imagem, cada texto descreve a sua estratégia, que é a de traçar itinerários. Bervin tece redes entre palavras presentes em sonetos de Shakespeare. O soneto original de Shakespeare aparece em cor cinza, enquanto as palavras que Bervin ressalta são impressas em cor preta. Assim, temos um jogo de figura e fundo. Dois textos em um: o soneto de Shakespeare e, por meio de coloração diferente, as palavras capturadas por Bervin da sua fonte, as quais formam um novo texto que se destaca – o texto trajeto de Bervin através de Shakespeare: Bervin invasora do corpo de Shakespeare. (VILLA-FORTE, 2019, p. 140).

O fato de o corpo (ou o *corpus*) que a escritora estadunidense escolhe invadir – cortar por dentro de – ser o arqui-canônico autor de *Rei Lear* nos interessa sobremaneira. Trata-se exatamente do outro exemplo que Valéry utiliza para defender a sua proposta de uma “história da literatura sem nomes”: “de Shakespeare [não sabemos] nem mesmo se seu nome é exatamente aquele que se deve apor a *Rei Lear*” (VALÉRY, 2018, p. 9-10). Nos defrontamos aqui com uma terceira proposta poética – depois das de Negrão e Oswald de Andrade – às voltas com a noção de cânone. Como tais textos, a invasão do corpo/*corpus* do “bardo” inglês pela escritora estadunidense também possui implicações subversivas: uma mulher do “novo mundo” rasgando com a sua escrita obras-primas atribuídas a um “gênio” paradigmaticamente masculino da “velha Europa”. O *pathos* de tal gesto pode ser percebido, por exemplo, na miniatura metalinguística que Bervin extrai do soneto 63 de Shakespeare (“Against my love shall be, as I am now”): *I am / vanishing or vanish'd / in these black lines* (apud DWORKIN; GOLDSMITH, 2012, p. 113). A manutenção do texto original justaposto ao novo poderia, no entanto, também ser interpretado como uma encenação do que Harold Bloom, incidentalmente um dos críticos recentes mais obtusamente apegado à concepção tradicional de cânone, denominava *angústia da influência* (2002). Pois, como coloca Bervin: “Quando escrevemos poemas, a história da poesia está conosco, pré-inscrita, no branco da página; quando lemos ou escrevemos poemas, o

fazemos com ou contra tal palimpsesto” (apud DWORKIN; GOLDSMITH, 2012, p. 110, tradução nossa)¹⁰.

Temos defendido que o branco da página tem na *Odisseia Vácuo* conotações mais carregadas do que a história da poesia invocada pela escritora estadunidense. Conotações essas sublinhadas pela ênfase naquilo que no texto foi removido. Um segundo trabalho analisado por Villa-Forte, *Tree of codes* (2010) de Jonathan Safran Foer, se relaciona especificamente com essa ênfase no que foi removido do texto-base:

Safran Foer pegou o livro *The street of crocodiles*, de Bruno Schulz, seu livro preferido de infância, e apagou algumas passagens, deixando apenas as que ele escolheu. Essas passagens escolhidas por Safran Foer formam ainda uma narrativa, uma outra narrativa que não é aquela de Bruno Schulz, mas a que Safran Foer desencavou a partir das palavras de Schulz. [...] Gráfica e materialmente, o apagamento das palavras se produz por meio de buracos no livro. É um livro esburacado. Onde antes havia algumas palavras, agora há um vazio, um recortado, um espaço – deixando o leitor entrever a página seguinte [...]. (VILLA-FORTE, 2019, p. 126).

Temos aí, ao invés do branco da página mallarmaico que permanece como referência para Negrão e Bervin, uma página literalmente recortada, traço material do trabalho cuja reprodução em tiragem exige obviamente certo grau de virtuosismo de produção editorial. Apesar do grau de agressividade para com o texto-base que o corte-que-deixa-buracos insinua, o contexto do trabalho parece evocar a ideia de uma leitura ativa que, como propôs Antoine Compagnon (1996), dilacera o seu objeto de desejo. O gesto de Safran Foer estaria assim próximo daquele do “homem da tesoura” de que fala Compagnon: um guarda-florestal que teria respondido à pesquisa de uma revista literária “Eu leio com a tesoura nas mãos, desculpem-me, e eu corto tudo o que me desagrade” (COMPAGNON, 1996, p. 31), compondo dessa forma a sua antologia pessoal da literatura francesa. Já o gesto de Negrão parece se aproximar mais daquele dos documentos secretos rasurados no ato da sua divulgação ou ainda das cartas feitas de letras recortadas enviadas

¹⁰ When we write poems, the history of poetry is with us, pre-inscribed, in the white of the page; when we read or write poems, we do it with or against this palimpsest.

pelos vilões hollywoodianos: uma ação deliberada para impedir o acesso respectivamente às pessoas envolvidas em uma atividade classificada ou à origem da mensagem em questão.

O que todas as obras mencionadas nesta seção têm em comum, no entanto, é a referência às artes plásticas. Justificando a proposição dos *cut-ups*, técnica que pode ser descrita como uma aplicação do método modernista da colagem na literatura, Brion Gysin afirmou em 1959 que a escrita se encontrava naquele momento cinquenta anos atrasada em relação à pintura (apud DWORKIN; GOLDSMITH, 2012, p. 295; GOLDSMITH, 2011, p. 13). Como Gysin, performer e artista plástico, além de poeta, Renato Negrão estabelece da seguinte forma relações entre suas múltiplas atividades:

Algumas vezes, as performances, as experimentações mais plásticas e visuais me levaram a um texto. Outras vezes, o texto me traz outras camadas de sentido que sinto necessárias, e aí vou experimentar aquilo vocalmente, corporalmente, plasticamente. (NEGRÃO apud FERREIRA, 2020)

Se obedecermos à sugestão de Gysin e retrocedermos cinquenta anos da proposição dos *cut-ups* reencontraremos, agora sob a égide da invenção da colagem, Picasso e os primeiros tempos do Cubismo. Como relata Marjorie Perloff (1993), as primeiras colagens do pintor espanhol e do seu parceiro de experimentação artística de então Georges Braque datam de 1912. Encontram-se, no entanto, prefiguradas em pinturas desde 1908, em especial na justaposição de detalhes *trompe-l'oeil* em obras de resto apenas residualmente figurativas. Como lembra igualmente a crítica estadunidense, o ato de realizar obras a partir de fragmentos colados não representava nenhuma novidade naquele contexto. O que a prática inventada pelos pioneiros cubistas – e rapidamente difundida por toda a rede de artistas vanguardistas do período imediatamente anterior à Primeira Guerra Mundial – teria de verdadeiramente novo, ainda segundo Perloff (1993), seria o fato de sempre envolver a transferência de materiais de um contexto para outro, ainda que sem completamente eliminar a referência ao contexto original. Como se vê, não estamos longe dos *ready-mades* de Duchamp. Nem do estranho transporte de estátuas de “povos suficientemente distintos” postulado por Valéry.

5 Encruzilhada

Inevitável na discussão das “máscaras” de *Les Femmes d'Alger*, o impacto das esculturas “negras” no processo de invenção da colagem tem sido explorado com menor intensidade pela crítica especializada. David Cottington, no entanto, enfatiza tal relação ao tratar da gênese da pequena maquete ou *assemblage* de um violão, na qual localiza um ponto fundamental no caminho da segunda grande revolução cubista, a invenção da colagem:

Picasso descobriu um caminho além [da] tensão entre signos simbólicos e icônicos [que caracterizava o cubismo analítico], rumo à profundidade espacial mediante um segundo encontro com a cultura africana, que foi tão importante para ele quanto o que contribuiu com *Les Femmes d'Alger*. No verão de 1912, comprou uma máscara grebo da África Ocidental. Como [Daniel-Henry] Kahnweiler [coleccionador de arte e naquele momento *marchand* de Picasso e Braque] se adiantou a observar, essa máscara “testemunhou em favor da concepção [...] de que a arte visa à criação de signos. A ‘aparência’, ou melhor, a ‘leitura’ do rosto humano não coincide de modo algum com os detalhes do signo [...]. A epiderme do rosto visto existe unicamente na consciência do observador, que ‘imagina’, que cria o volume desse rosto *à frente* da superfície do plano da máscara, nas extremidades dos cilindros dos olhos, que, desse modo, se transformam em olhos vistos como cavidades”. Reconhecendo, pois, nessa máscara os rudimentos de um sistema não-icônico de representação do espaço, Picasso o adotou em seu pequeno *Violão* de papelão de outubro de 1912, no qual [...] o orifício da caixa de ressonância se protrai e a superfície externa virtual do instrumento é engendrada de maneira não-mimética por uma série de oposições contextuais – em outras palavras, de signos simbólicos. (COTTINGTON, 1999, p. 58).

Como podemos observar, Cottington – e, antes dele, Kahnweiler – pensam o impacto da máscara no processo criativo do pintor espanhol em termos da relação entre visualidade e linguagem. O historiador da arte inglês enfatiza nesse trecho duas das categorias semióticas de signos propostas por Charles Peirce: Picasso estaria naquele momento abandonando o paradigma mimético dos signos icônicos (que representam algo ausente através da semelhança com o objeto em questão), em direção a uma arte que operava sobre bases simbólicas (que representa por meio de convenções arbitrárias

e contextuais). Cabe aqui retomar uma terceira categoria de signos, também proposta por Peirce, o indicial, a marca que um acontecimento deixa como sua consequência. Pois o fato de uma máscara grebo se encontrar em Marselha já é em si sinal de algo, no caso a integração neocolonial e imperialista de regiões totalmente distintas do mundo. Que suas características formais sejam absolutamente abstraídas do contexto que as produziu também nos traz informações relevantes. Por fim, como argumenta Kwame Appiah (1997), o fato de se falar de cultura africana no singular – e, no caso específico, de não se sentir a necessidade de explicar o que seria grebo – já representa uma redução brutal desses “povos suficientemente distintos” dos de Cottington e Kahnweiler a uma massa indistinta, logo anônima, sem nome. Tal indistinção se baseia obviamente em uma generalização de tipo racial, fato atestado pela reiterada referência das peças do continente africano colecionadas por Picasso como esculturas “negras”. A propósito, os grebos são um povo africano originário do território onde hoje é o sudeste da Libéria. Mais de dois mil quilômetros separam suas terras daquelas da cidade de Benim. Se quisermos produzir um vago equivalente quantitativo da enorme variedade cultural que tal distância implica, basta pensar que a distância em questão é apenas algumas centenas de quilômetros inferior àquela que separa Londres de Atenas.

Cabe aqui focar a forma como a colagem fratura a linearidade do discurso, exigindo sempre uma espécie de dupla leitura. Ou seja, cada fragmento se refere simultaneamente a um contexto original rasurado e a uma nova totalidade não-linear, sendo ao mesmo tempo uma parte real do mundo externo à composição e um elemento, ainda que em certa medida destoante, dessa. Logo, surpreende menos o desenvolvimento vertiginoso da colagem cubista (datada como vimos de 1912) aos *ready-mades* de Duchamp (o primeiro deles, o secador de garrafas, data de 1914) do que a inegável semelhança entre o procedimento duchampiano e o estranho transporte de estátuas de “povos suficientemente distintos” que antecede a ambos em algumas décadas e ao qual retornamos mais uma vez. Pois a máscara construída para ser utilizada de maneira culturalmente específica em determinado ritual é tão alheia ao espaço expositivo museográfico quando os objetos produzidos em série para uma cultura material de tipo industrial. Em suma, é preciso levar a sério a hipótese de um vínculo genealógico entre a apropriação enquanto procedimento artístico e a apropriação

cultural enquanto prática neocolonial. Tratando da relação entre racismo e apropriação cultural, Rodney William afirma:

Mudar sentidos, depurar, esvaziar, é a “lógica” da apropriação cultural. Ocorre que essa lógica só se aplica às culturas negra, indígena e outras que sejam de algum modo inferiorizadas. [...]

Sempre que se confunde apropriação com intercâmbio cultural desconsidera-se que no primeiro caso não existe reciprocidade, ou seja, não há uma troca de experiências, não há compartilhamento entre os grupos. O intercâmbio, por sua vez, não pressupõe a manutenção de um dominante. (WILLIAM, 2019, p. 48)

Temos aí uma concepção de apropriação cultural profundamente diversa do modelo antropofágico resumido no início da presente argumentação. Para William, apropriação cultural implica necessariamente em desigualdade estrutural de poder. Ou seja, salvo engano, o que configuraria apropriação, nesse sentido estrito, no âmbito do modernismo brasileiro de vertente primitivista não seria o gesto de deglutição do estrangeiro, mas a forma como uma intelectualidade brasileira de elite, na ampla maioria dos casos solidamente identificada com a branquitude, toma para si e transforma em “nossos”, de “todos os brasileiros”, múltiplas manifestações culturais construídas por culturas de resistência, em especial afro-brasileiras e indígenas.

A discussão a fundo que tais questões merecem obviamente transcende as possibilidades do presente trabalho. Mas voltando ao nosso objeto específico, o poema-livro de Renato Negrão, é inegável que os processos descritos por William – mudar sentidos, depurar, esvaziar – são exatamente aqueles empregados pelo poeta em relação ao(s) seu(s) texto(s)-base. No entanto, em *Odisseia Vácuo* tal lógica é aplicada onde nunca costuma ser, em relação ao lugar da normatividade, da branquitude. Ruth Frakenberg define esse último termo da seguinte forma:

Branquitude é um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê os outros e a si mesmo; uma posição de poder não nomeada, vivenciada em uma geografia social de raça como um lugar confortável e do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não se atribui a si mesmo. (FRAKENBERG apud WILLIAM, 2019, p. 58)

Seria o caso então de falar – não apenas no caso do poema-livro de Renato Negrão, mas também em projetos como a *Bienal do Bairro Veneza* do artista e performer Paulo Nazareth¹¹ - de contra-apropriação? Cabe no mínimo a cautela, sob o risco de embarcar em uma ilusão idealista, de não igualar gesto simbólicos e criativos a profundos mecanismos de opressão. Por outro lado, certa agressividade simbólica de tais projetos parece contraditória com a linguagem pacificada da troca, do intercâmbio. É preciso reconhecer que, no mínimo, trabalhos como esses aprofundam os procedimentos antropofagistas para além das contradições do modernismo de inícios do século passado.

Em uma das maiores polêmicas nas quais a poesia conceitual estadunidense se envolveu, a associação entre apropriação textual e apropriação cultural se configurou, porém, de maneira muito mais previsível. Em 2015, Kenneth Goldsmith foi duramente criticado e se viu obrigado a se retratar depois da leitura pública de seu poema *The body of Michael Brown*. O poema consistia em uma versão, traduzida do jargão médico para a linguagem corrente, da autópsia de Michel Brown – adolescente negro de 18 anos que foi morto por um policial branco em Ferguson (EUA) desencadeando uma onda de protestos sob o lema *black lives matter*. Apesar de, segundo o autor, o poema ter sido concebido como uma obra de protesto, o fato de que um escritor branco tenha se apropriado da descrição produzida pelo Estado do cadáver de um rapaz negro, vítima desse mesmo Estado, foi amplamente interpretado como um gesto de, no mínimo, extrema insensibilidade. Em um artigo sobre essa e outras controvérsias políticas, culturais e raciais da poesia conceitual norte-americana, Ken Chen (2015) argumenta que as estratégias de apropriação que caracterizam tal vertente literária tem sido sistematicamente utilizadas no quadro de uma apropriação

¹¹ Paulo Nazareth, respondeu a seu segundo convite de participação na extremamente prestigiosa Bienal de Veneza, realizando em 2015 sua própria bienal no bairro Veneza, localizado em uma pobre e violenta cidade dormitório da região metropolitana de Belo Horizonte, Ribeirão das Neves. Refletindo tanto o seu interesse pela ideia de nomeação – seu trabalho recente envolve por vezes colecionar embalagens de produtos onde as referências a indígenas e negros se tornam, de maneira muitas vezes caricaturalmente racistas, imagens e marcas do consumo – quanto sua resolução de não pisar em solo europeu antes de ter visitado todos os países africanos, o projeto-obra de Nazareth questiona a própria ideia de centralidade, traçando o meridiano artístico do mundo a partir da tríplice periferia (urbana, nacional, internacional).

mais ampla da cultura negra pelo *mainstream* branco norte-americano. Consideramos, porém, que – como demonstram os trabalhos de Negrão e Nazareth, entre outros – igualar um procedimento formal a um significado cultural e político único consiste em uma generalização arbitrária e, em última instância, extremamente formalista – por que os traços formais de um trabalho deveriam ser mais relevantes ou mesmo dissociados dos contextos políticos, sociais, culturais e artísticos nos quais estão envolvidos?

Contra o maniqueísmo – como se sabe, de base judaico-cristã – que veria nesse passo apenas a alternativa entre a exaltação acrítica da escrita apropriativa e a condenação inequívoca de uma prática cuja gênese se vê atrelada a uma série de violências, cabe voltar ao texto de Rodney William (2019). Pois o antropólogo e babalorixá paulista coloca a sua discussão da apropriação cultural sob a égide do mais literalmente (e criminosamente) demonizado dos Orixás cultuados pelos iorubás nigerianos e seus descendentes literais e espirituais no Brasil e no Caribe: Exu. No sentido de remover a discussão sobre a apropriação cultural do terreno infantilizante do pode/não pode e em direção do terreno da responsabilidade e da ética, William abre seu texto invocando assim o Orixá dos caminhos e da nomeação:

Exu Olojá é o dono do mercado. É quem preside as trocas, intercâmbios, escambos, transações, negociações, interações e a circulação de bens e produtos. Exu é o princípio dinâmico, a comunicação, o movimento. Senhor da reciprocidade e todas as relações. Mensageiro entre todos os mundos. Exu fala todas as línguas, come tudo que a boca come, bebe tudo que a boca bebe. Ordem e desordem do universo. Exu faz o erro virar acerto e o acerto virar erro. O mais humano dos Orixás vive nas encruzilhadas e mata um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje. Exu é memória, é história, é vida. Mas o que tem a ver Exu com o tema da apropriação cultural?

Enquanto princípio dinâmico que permite o estabelecimento de trocas entre os diversos aspectos do mundo, especialmente entre o coletivo e o individual, Exu institui a reciprocidade como um valor negro-africano. Como bem adverte Sidnei Barreto Nogueira, doutor em semiótica e babalorixá, se a banca do mercado tem dois lados, quem vem para trocar e nada deixa pratica uma extorsão, um roubo. Nas estruturas de opressão que caracterizaram o colonialismo, a apropriação cultural foi uma estratégia eficiente que continua sendo usada como instrumento de dominação. Na tradição Nagô, a lógica da circulação se contrapõe à acumulação. (WILLIAM, 2019, p. 20-21).

6 Ainda que tenuamente

Para encerrar, voltemos ao texto de Negrão, às astúcias do jogo irônico da *Odisseia Vácuo* no terreno aristocrático do alto cânone Ocidental. Ainda que o título do poema-livro, o seu contexto tácito de texto de (não) criação e até mesmo os carimbos que adornam os envelopes da versão zine (“Análise crítica” e “Verificado/analizado criticamente”) pareçam indicar um texto-base situado no campo da crítica e/ ou da história literária, certos momentos do texto parecem sugerir que tal desleitura se dê em um território ainda mais prosaico. Os termos mais específicos que encontramos ali – “escrituração”, “inventário”, uma obra que “conta com duas partes / uma prática / e outra / teórica” etc. – poderiam se referir tão bem ou talvez mesmo melhor a outras áreas. Mas quais? A peculiar epígrafe do poema-livro, de autoria do poeta e performer português Alberto Pimenta, parece nos encaminhar para um território bastante distinto do âmbito humanista da literatura, o que demonstraria talvez a natureza formulaica e não específica do cânone enquanto forma narrativa:

lembre-se até que
pedidos
quantitativamente exorbitantes
chegam a poder
ser satisfeitos
(PIMENTA apud NEGRÃO, 2016).

Sabemos de que cidade *Odisseia Vácuo* vem, seria possível discutir ainda mais longamente do que temos feito sobre seus ancestrais. Mas o que o poema-livro efetivamente é se encontra deliberadamente fora do alcance, graças, em parte, às intervenções experimentais que Negrão faz incidir sobre seu texto-base. Poderíamos descrever esse efeito parafraseando as palavras com que Kahnweiler descreve a máscara grebo: a epiderme do poema-livro existe unicamente na consciência do observador, que ‘imagina’, que cria os referentes das *rimas-vácuo*. O leitor atento há ter percebido que o presente texto se caracteriza pela sucessão vertiginosa e quase carnavalesca de nomes próprios (Ulisses-Odisseu, Mallarmé, Menard, Oswald, Valéry, Picasso, Shakespeare, Exu, etc.) e lugares (a Biblioteca Nacional, o Partenon, o Palácio dos Obas, o Museu Britânico, a Avenida Pedro I, etc.) – constituindo aquilo que em inglês se denomina por vezes *name dropping*. Trata-se, em certo sentido, de

um *topos* característico da linguagem da crítica literária: sua “natural” ênfase em listar nomes próprios. Em um texto como este, que usa a linguagem da crítica para se aproximar de um texto que parodia tal linguagem, o caráter arbitrário de tais convenções vem à tona. Às investidas ciclópicas da crítica, as *rima-vácuos* irão sempre responder que “ninguém” se encontra ali...

Em matéria da Revista Cupim, Renato Negrão fala sob o impacto da leitura da correspondência de Lygia Clark e Hélio Oiticica: “aquilo deu outra mudada na minha vida. Quis entender como eram esses processos mais plásticos, visuais, e entender como era o comportamento da matéria, o funcionamento dos gestos e dos conceitos” (FERREIRA, 2020). Para encerrarmos o presente diálogo com a *Odisseia Vácuo*, caberia ressaltar que o gosto do poeta belorizontino por – como dizia Oiticica – experimentar o experimental possibilita inclusive uma leitura menos irônica da página final do poema, talvez uma leve evocação ao “nada ou quase uma arte” com qual Mallarmé especula, no prefácio de *Un Coup de Dés*, sobre as consequências de seus experimentos:

faz-se a primeira tentativa

do processo de

ainda que tenuamente

Referências

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. p. 11-19.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 5. ed. São Paulo: Editora Globo, 2000.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BELISÁRIO, Adriano; TARIN, Bruno. *Copyright: pirataria e cultura livre*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012.

BORGES, Gustavo Naves. Guerra e Paz em “Pierre Menard, autor do Quixote”, de Jorge Luis Borges. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 30, n. 62, p. 643-660, set./dez. 2017.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. São Paulo: Editora Globo, 1999. v. 2. p. 126-130.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAGE, John. *Silence*. Londres; Nova York: Marion Boyars, 2011.

CHEN, Ken. Authenticity obsession, or conceptualism as minstrel show. *Asian American writers' workshop*, New York, 11 June 2015. Disponível em: <http://aaww.org/authenticity-obsession/>. Acesso em: 15 jun. 2021.

COHN, Sérgio; OITICICA FILHO, César; VIEIRA, Ingrid. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COTTINGTON, David. *Cubismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

DUARTE, Miguel de Ávila. *Leite crioulo: da rede modernista nacional à memória monumental do modernismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUARTE, Miguel de Ávila. Texto-partitura: a arqueologia musical de certas práticas artísticas contemporâneas. *Revista ArteContexto*, Porto Alegre, v. 5, n. 13, jul. 2017. Disponível em <https://artcontexto.com.br/portfolio/miguel-de-avila-duarte/>. Acesso em: 15 jun. 2021. ISSN 2318-5538.

DWORKIN, Graig; GOLDSMITH, Kenneth. *Against expression: an anthology of conceptual writing*. Evanston: Northwestern University Press, 2012.

FERREIRA, Douglas. Ligações perigosas, com Renato Negrão. *Revista Cupim*, [S. l.], [2020?]. Disponível em: <https://www.revistacupim.com.br/post/liga%C3%A7%C3%B5es-perigosas-com-renato-negr%C3%A3o>. Acesso em: 15 jun. 2021.

FOSTER, Hal. The “primitive” unconscious of Modern Art. *October*, Cambridge, v. 34, p. 45-70, Autumn 1985. DOI: <https://doi.org/10.2307/778488>.

- GANTEFÜHRER-FRIER, Anne. *Cubismo*. Barcelona: Taschen, 2009.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2001.
- GINZBURG, Carlo. Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-136.
- GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative writing: managing language in the digital age*. Nova York: Columbia University Press, 2011.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução: Christian Werner. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- KITTLER, Frederich. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- LAGROU, Els. A arte do Outro no surrealismo e hoje. *Horizontes antropológicos*, [S. l.], v. 14, n. 29, p. 217-230, 01 jul. 2008. ISSN 1806-9983. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832008000100009>.
- MARSHALL, Alex. This art was looted 123 years ago. Will it ever be returned?. *The New York Times*, Nova York, 23 Jan. 2020. Arts. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/01/23/arts/design/benin-bronzes.html>. Acesso em: 15 jun. 2021.
- NEGRÃO, Renato. *Odisseia vácuo*. Belo Horizonte: Palavra Imagem: Editora 4:25, 2016.
- NEGRÃO, Renato. *Vicente viciado*. Belo Horizonte: Rótula, 2012.
- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- PERRY, Gill. O primitivismo e o “moderno”. In: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 3-85.
- RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2008.
- ROBINSON, Edward S. *Shift linguals: cut-up narratives from William S. Burroughs to the Present*. Nova York: Rodopi, 2011.

SANTIAGO, Silviano. Entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. Edição de Renato Cordeiro Gomes. *Ensaaios antológicos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematografo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TZARA, Tristan. *Sete manifestos dada*. Lisboa: Hiena, 1987.

VALÉRY, Paul. *Lições de poética*. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

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

WILLETT, Frank. *Arte africana*. São Paulo: Edições SESC: Imprensa Oficial, 2017.

WILLIAM, Rodney. *Apropriação cultural*. São Paulo: Pólen, 2019.

Recebido em: 1º de agosto de 2020.

Aprovado em: 29 de abril de 2021.