



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**  
**MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES**

**ANTONIO MENDES BEZERRA JÚNIOR**

**POÉTICAS DO CORPO INTEMPESTIVO: COMPOSSIBILIDADES**

**FORTALEZA**

**2024**

ANTONIO MENDES BEZERRA JUNIOR

POÉTICAS DO CORPO INTEMPESTIVO: COMPOSSIBILIDADES

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Jo A-mi Rodrigues da Silva Maia.

Co-orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Thereza Cristina Rocha Cardoso.

FORTALEZA

2024

ANTONIO MENDES BEZERRA JUNIOR

POÉTICAS DO CORPO INTEMPESTIVO: COMPOSSIBILIDADES

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Aprovada em 26/02/2024.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Jo A-mi Rodrigues da Silva Maia (orientadora)  
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Thereza Cristina Rocha Cardoso (co-orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Deisimer Goczevski  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Luciano Bedin da Costa  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

## RESUMO

A proposta deste trabalho dissertativo é apresentar uma cartografia (Rolnik, 2016) que dispõe de um conceito de multiplicidade (Deleuze; Guattari, 2010), que inventa-se (Kastrup, 2012) por diferentes camadas de escrituras (Derrida, 1995), compondo uma espécie de catálogo: uma coleção de peças, zonas, estados (Nancy, 2012). *Corpo intempestivo* é designado e desenvolvido por contra-histórias, desdobrado por diferentes problemas. É disposto em poéticas, cuja performance torna-se possível pela intercessão de José Gil (2013), Friedrich Nietzsche (1999), Peter Pál Pelbart (2015), Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010), a partir do conceito de intempestivo. As escrituras, enquanto poéticas do corpo intempestivo, são compossibilidades (Pelbart, 2015). Compostas por séries de práticas estéticas e culturais oriundas da história da pintura ocidental, dos costumes dos povos indígenas brasileiros de diferentes etnias, dos atos performáticos decoloniais, da dinâmica visual e casual da poesia concreta, assim como as memórias da infância e dos percursos formativos e de produção do autor. Este, que também se inscreve em ato, faz-se escritura que estrutura e desestrutura a linguagem.

**Palavras-chave:** cartografia; corpo; escritura; intempestivo; poéticas

## ABSTRACT

The proposal of this dissertation is to present a cartography (Rolnik, 2016) grounded in a concept of multiplicity (Deleuze and Guattari, 2010), which is invented (Kastrup, 2012) through different layers of writing (Derrida, 1995), composing a kind of catalogue: a collection of pieces, zones, and states (Nancy, 2012). The untimely body is designated and developed through counter-histories, unfolding across different problematics. It is articulated in poetics whose performance becomes possible through the intercession of José Gil (2013), Friedrich Nietzsche (1999), Peter Pál Pelbart (2015), and Gilles Deleuze and Félix Guattari (2010), drawing on the concept of the untimely. Writing, understood as poetics of the untimely body, takes the form of compossibilities (Pelbart, 2015). These are composed of a series of aesthetic and cultural practices drawn from the history of Western painting, from the customs of Brazilian Indigenous peoples of different ethnicities, from decolonial performative acts, from the visual and contingent dynamics of concrete poetry, as well as from childhood memories and from the author's formative and productive trajectories. The author, who also inscribes themselves in the act, becomes writing, structuring and de-structuring language.

**Keywords:** cartography; body; writing; untimely; poetics.

## LISTA DE FIGURAS

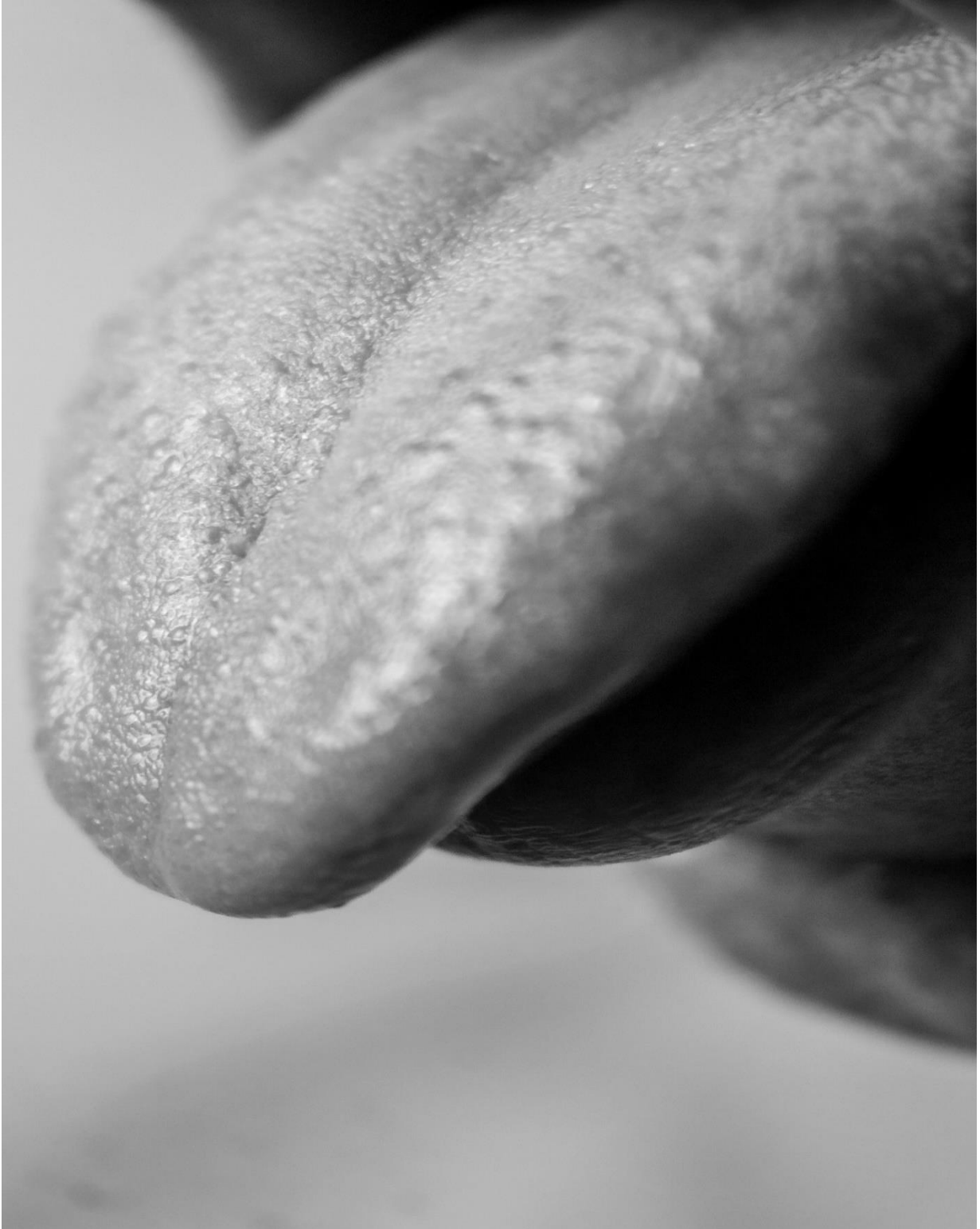
Figura 1 -	Da série camadas, feita por Thiago Barbosa, do corpo do autor .....	7
Figura 2 -	Da série camadas, feita por Thiago Barbosa, do corpo do autor .....	15
Figura 3 -	Jackson Pollock trabalhando em seu estúdio em Long Island .....	25
Figura 4 -	Jackson Pollock trabalhando em seu estúdio em Long Island .....	26
Figura 5 -	Fotografias autorais feitas de uma visita a Galeria Claudia Andujar, em Inhotim .....	28
Figura 6 -	Da série A Floresta, Galeria Vermelho .....	31
Figura 7 -	Plumas de gavião, Hwaia u, afluente do rio Lobo de Almada, afluente do Catrimani, Roraima .....	32
Figura 8 -	Da série Casa, gelatina de prata sobre papel Ilford Multigrade. Galeria Claudia Andujar .....	38
Figura 9 -	Homenagem a Sara Baartman .....	56
Figura 10 -	Da série camadas, feita por Thiago Barbosa, do corpo do autor .....	61
Figura 11 -	Da série camadas, feita por Thiago Barbosa, do corpo do autor .....	68
Figura 12 -	Da série camadas, feita por Thiago Barbosa, do corpo do autor .....	76

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INDÍCIOS</b> .....	7
1.1	<b>Chaves para entrar: poéticas a seguir</b> .....	8
1.2	<b>Método de composição do corpo intempestivo em camadas: cartografia</b>	10
1.3	<b>Gesto de escrever: notas sobre a relevância de uma escritura de/com corpo</b> .....	12
<b>2</b>	<b>COMPOSSIBILIDADES</b> .....	15
2.1	<b>Corpo intempestivo: desenhos verbais de uma cartografia do desejo</b> .....	16
2.1.1	<i>Corpo que pilota, escreve e inventa conceito, em trânsito</i> .....	16
2.1.2	<i>O intempestivo no corpo de Pollock e no corpo da escrita</i> .....	20
2.2	<b>A natureza intempestiva do corpo da terra</b> .....	27
2.3	<b>O homem que escreve torto com o relógio no bolso</b> .....	39
2.4	<b>Afinal, que corpo é esse intempestivo do ponto de vista da estética decolonial?</b> .....	51
2.4.1	<i>Corpo vestido de corpo</i> .....	51
2.4.2	<i>Corpo em estado de violência e violação colonial</i> .....	52
2.4.3	<i>Corpo intempestivo e estética decolonial</i> .....	55
2.5	<b>Antônio contra o tempo: uma escritura de intensidades</b> .....	58
2.5.1	<i>Corpo de tempo apolíneo: o silêncio de Dionísio</i> .....	62
2.5.2	<i>Corpo aforístico: experimentação nômade em nuvens suspensas</i> .....	65
2.5.3	<i>Corpo que esgarça tempo: estética do desfazer e do refazer na diferença</i>	69
2.5.4	<i>Antônio contra o tempo</i> .....	77
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	83

## 1 INDÍCIOS

Figura 1 – Da série camadas, feita por Thiago Barbosa, do corpo do autor



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2024).

## 1.1 Chaves para entrar: poéticas a seguir

Antes de começar, é necessário acessar algumas chaves conceituais que abrem a experiência e a circulação entre as camadas textuais que constituem esse compilado dissertativo. “Poéticas do corpo intempestivos: compossibilidades” é o título dessa cartografia em espécie de catálogo de variadas *escrituras* (Derrida, 1995), e, em conformidade com Derrida (1995, p. 55), “A escritura escreve-se mas estraga-se também na sua própria representação”, isto porque na obra do autor, o sujeito, no livro, quebra-se e abre-se ao representar-se. Nessa proposta cartográfica, o sujeito que escreve também se inscreve, por partes, mistura-se, conceitua e performa.

Aqui, agora, escrever tem a ver com expressão de vida. Os textos, “[...] Os livros são sempre livros de vida” (Derrida, 1995, p. 73). E é com a minha vida/corpo, no encontro com outras(os), que me disponho nesse processo literário de escrituras que “dizem a liberdade e a vacância concedida” (Derrida, 1995, p. 63-64). Deste modo, “letra vive” (Derrida, 1995, p. 64). O que está em via de apresentar-se é uma coleção de textos (vivos), em camadas de desejos (intempestivos). O intempestivo é a linha temática que costura as escrituras “[...] Tenaz também e parasitário amando e aspirando por mil bocas que deixam mil marcas na nossa pele [...]” (Derrida, 1995, p. 79). *Corpo intempestivo* é o conceito em processo de designação e performance. É com ele que se joga, “[...] É de natureza desdobrável. decomponível, extensível. Nos seus múltiplos desdobramentos [...] Escapa, não está bem seguro, deixa-se suspeitar [...] Traços, pegadas, vestígios [...]” (Nancy, 2012, p. 43). O objetivo é *performar corpo intempestivo por diferentes poéticas*, de natureza distintas, entendidas como camadas de um conceito volátil em busca de incorporação.

O conceito de corpo intempestivo ganha força de efetivação no encontro com José Gil (2013), Friedrich Nietzsche (1999), Peter Pál Pelbart (2015) e em Deleuze e Guattari, (2010). Referências de saber acerca do intempestivo, conceito que me cruza e move-me em conversações, problematizações e desdobramentos com diferentes autores e artistas, tensionando-os intencionalmente para designação de corpo intempestivo. Para tanto, faz-se necessário distensionar a musculatura. Antes de começar, respire. “O escritor, construtor e sentinela do livro, permanece à entrada da casa. O escritor é um passante [...]” (Derrida, 1995, p. 69). Estamos de passagem, tanto o que escreve, quanto o que ler, iniciando os movimentos, considerando indícios, dispondo de chaves para abertura das escrituras. “A abertura ao texto era a aventura [...]” (Derrida, 1995, p. 73).

A primeira chave para dispor é entender o que seria um conceito. O *conceito*, como uma prática da filosofia, é apresentado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010, p. 23) como aquele que tem componentes, que se define por eles, é uma multiplicidade. O conceito não seria, portanto, apenas uma palavra, porque “Não há conceito de um só componente [...] É um todo, porque totaliza seus componentes, mas um todo fragmentário” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 23). O corpo intempestivo seria um exemplo desse conceito de multiplicidade. Cada texto, escritura que compõe essa dissertação, é um componente, um membro desse corpo conceitual em prática inventiva e poética.

As poéticas a seguir, ao fim do acolhimento das chaves presentes nos três textos iniciais que constituem os indícios, primeira camada dessa dissertação, são compreendidas enquanto *compossibilidades* (Pelbart, 2015). As compossibilidades significam, para Peter Pál Pelbart (2015, p. 96), a partir de uma leitura que Deleuze faz de Leibniz, uma convergência das séries que formam as singularidades dos acontecimentos. Cada escritura poética, nessa prática descritiva, é um acontecimento de singularidade específica que tem o conceito de corpo intempestivo como força de atração de outros conceitos que se dispõem uns aos outros, “Superpõem-se uns aos outros, coordenam seus contornos, compõem seus respectivos problemas [...] Mesmo se têm histórias diferentes” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 26).

Para Deleuze e Guattari (2010, p. 25-26), qualquer conceito sempre tem uma história, embora a história de um conceito qualquer se desdobre em zigue-zague, cruze outros problemas, outros planos diferentes, há sempre pedaços ou componentes vindo de outros conceitos. Corpo intempestivo, no entre as poéticas a seguir, não se fixa em uma única história, movimenta-se em contra-histórias, contratempos deslocados das lógicas temporais das narrativas ocidentais. Apresenta contrariedades que se evidenciam pelas distintas conotações que este conceito vai ganhando nos seus encontros e nos seus desdobramentos com outros conceitos em compossibilidades.

As compossibilidades são compostas por séries de práticas estéticas e culturais oriundas da história da pintura ocidental, dos costumes dos povos indígenas brasileiros de diferentes etnias, dos atos performáticos decoloniais, da dinâmica visual e casual da poesia concreta (entendida aqui como intempestiva), assim como as memórias da minha infância e dos meus percursos formativos e de produção. Trata-se de coleções que estruturam e desestruturam a linguagem, os espaços, os tempos, na composição de imagens e conceitos.

Ainda sobre a noção de conceito, a partir de Deleuze e Guattari (2010, p. 24), ele sempre remete a um problema, “[...] A problemas sem os quais não teria sentido, e que só pode ser isolados ou compreendidos na medida de sua solução [...]”. *Que corpo se inventa na*

*arte/vida movido pelo desejo do real?* Esse é o problema-chave, em exercício de solução, por meio do qual torna-se possível a invenção e a designação de corpo intempestivo. Mas o que seria o real, que movimentaria o desejo na invenção de um corpo?

O real para José Gil (2013, p. 158) é, por um lado, o intempestivo. Ele “[...] Quebra violentamente o curso dos hábitos (Gil, 2013, p. 145). É, portanto, o contrário da realidade habitual, cotidiana. Aquilo que nela faz problema, contraria. A realidade social ocidental, em sentido amplo, tem a ver com os processos históricos, costumes arbitrários que sujeitam os fluxos de vida na sua diferença<sup>1</sup>. O corpo movido pelo desejo do real, do intempestivo (força de revolução a-histórica), em um primeiro indício, torna-se o próprio intempestivo a atualizar essa força, contrapondo-se às realidades e seus conceitos preestabelecidos.

Contudo, por ora, esclarecer algumas chaves conceituais foi/é necessário para abrir espaço de circulação, de respiração. Respiremos. Finalmente, pode-se começar? Ainda se faz importante dar margem de compreensão ao método por meio do qual toda essa materialidade transcreve-se. O processo composicional aconteceu em diferentes espaços pelos quais passei durante o tempo da prática dissertativa. Essas letras são os efeitos desse fluxo de passagem em vida. Portanto, linhas de um vivido artista-pesquisador-educador-gestor-escritor que aqui conversa, confessa: a arte tem com a vida atravessamentos e diálogos. Compor em conversação com os circuitos que a vida faz atravessando a existência que se inscreve no corpo é cartografia. Tornei-me cartógrafo.

## **1.2 Método de composição do corpo intempestivo em camadas: cartografia**

Propus-me a descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favoreceriam a passagem das intensidades que percorriam o corpo no encontro com outros corpos que pretendia entender. Descobrir e entender são critérios de escolhas de um cartógrafo, segundo Suely Rolnik (2016). E, entender, não tem a ver com explicação e/ou revelação. Até porque “Não há nada em cima - céus de transcendência -, nem embaixo - brumas de essência. O que há [...] Por todos os lados são intensidades buscando expressão” (Rolnik, 2016, p. 66). O que o cartógrafo quer, para Rolnik (2016), é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer suas travessias, pontes de linguagem. Ele aceita a vida e se entrega de corpo e língua.

---

<sup>1</sup>Releitura resumida de Considerações Extemporâneas, de Friedrich Nietzsche (1999). O referido livro será mais referenciado em alguns dos textos que constituem esse compilado de poéticas intempestivas.

A linguagem é uma questão. Quais os modos de dizer? Entendo-os como uma poética do corpo. Mas que corpo? Como ele diz? De que lugar fala, escreve? Escrevi durante as aulas do Mestrado em Artes, nos corredores do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Revisei os textos em processo e elaborei novos, numa espécie de *panóptico: olho do poder* (Foucault, 1987), que é a minha sala de coordenação pedagógica, espaço que fica no entre duas salas de aula de 8º ano. Cada sala tem uma grande janela transparente, para que o gestor fique de olho, exerça o *vigiar e o punir* (Foucault, 1987) em prática disciplinar. Muito do processo de corporificação dos textos deu-se nesse lugar, em meio à demasia sonora dos corpos juvenis.

Escrevi no Café Santa Clara<sup>2</sup>, na BECE<sup>3</sup>, em casa, muitas vezes, acompanhado por uma garrafa de vinho, do lado da minha janela esquerda, de onde vejo o mar. Escrevi na consciência: desenhando imagens no pensamento e fazendo do pensamento imagem, enquanto pilotava a minha Honda NXR Bros 160. Finalizei o processo no Lola bar, na casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre. Cada lugar/espaço uma dinâmica de tempo, um modo de dizer diferente, atravessado pelas forças, pelos afetos do ecossistema. Cada processo de criação tem um tempo, um lugar, um modo. Meu processo foi/é de natureza nômade. De circulação por distintas sensações e experiência de estados, por meio dos quais o corpo deixou-se mover, em exercício de discorrer acerca do intempestivo que movimentou/movimenta o desejo em cartografia.

“É muito simples o que o cartógrafo leva no bolso: um critério, um princípio, uma regra e um breve roteiro de preocupações - este, cada cartógrafo vai definir para si, constantemente” (Rolnik, 2016, p. 67). O roteiro a seguir apresenta o conceito de corpo intempestivo transitando, indo e vindo, cruzando as letras, os espaços e os tempos, tal como foi e é o seu processo de escritura. A estrutura é de camadas: possibilidades de um conceito que, ao mesmo tempo que se designa, busca-se performar “Uma coleção de peças [...] de zonas, de estados, de funções” (Nancy, 2012, p. 51). Em Nancy (2012), não existe uma totalidade do corpo, uma unidade sintética. Tanto lá, quanto aqui, existem fragmentos, longos, curtos. Há “Um estômago, um supercílio, uma unha de polegar, um ombro, um seio, um nariz, um intestino delgado, um canal colédoco, um pâncreas: a anatomia é interminável” (Nancy, 2012, p. 54).

Esse catálogo dissertativo foi composto por partes, feito em pedaços. Sua apresentação, no tempo presente dessa leitura, já é, vem sendo, desde o primeiro indício, o

---

<sup>2</sup>Localizado no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza, um complexo cultural da Secretaria da Cultura do Ceará.

<sup>3</sup>Biblioteca Estadual do Ceará, também em Fortaleza.

reflexo do seu passo a passo composicional. O todo é um mapa, um convite ao movimento: percorrer um conceito de corpo em designação, experimentar passagem por entre suas camadas, por entre seus órgãos. “É certamente pelos órgãos que o desejo passa, mas não pelo organismo” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 432). Mas qual a relevância de tudo isso, em partes, até aqui e a seguir? *O gesto de escrever*.

### 1.3 Gesto de escrever: notas sobre a relevância de uma escritura de/com corpo

“Escrever não acerca do corpo, mas o próprio corpo. Não a corporeidade, mas o corpo. Não os signos, as imagens, as cifras do corpo, mas ainda o corpo. Foi este – e sem dúvida que já não o é mais – um programa da modernidade” (Nancy, 2000, p. 10). Esse recorte de Jean-Luc Nancy (2000) é indicador de desvio. Sigo nessa linha de atalho, torta, para defender a relevância desse trabalho dissertativo dentro e fora da curva acadêmica. Sua especificidade está na organização, em coleção de escrituras que não diz, apenas, acerca de uma proposta conceitual de corpo em camadas, mas esforça-se (imagina-se suor), a escrever o próprio corpo daquele que escreve e resiste a *ciência normal* (Kuhn, 2013).

A ciência normal, em Kuhn (2013, p. 54), significa a pesquisa firmemente baseada em uma ou mais realizações científicas passadas. O autor esclarece que essas realizações são relatadas pelos manuais científicos elementares e avançados. Livros que expõem o corpo da teoria. Esses livros se tornaram populares no começo do século XIX. Para o autor, eles serviram para definir implicitamente os problemas e os métodos legítimos de um campo de pesquisa. A ciência normal estaria estritamente relacionada com o termo de paradigmas. Esses paradigmas incluem, ao mesmo tempo, nas palavras de Kuhn (2013, p. 54), lei, teoria, aplicação e instrumentação: “O estudo dos paradigmas [...] É o que prepara basicamente o estudante para ser membro de determinada comunidade científica na qual atuará mais tarde”. Contudo, quais os paradigmas das Artes enquanto comunidade científica? Como tais paradigmas influenciam o modo como o artista escreve na Universidade?

A relevância dessa dissertação está no seu teor experimental, que coloca em questão o próprio modo como se faz pesquisa. E nesse caso, evidencia-se o *gesto de escrever* (Flusser, 2014). Para Vilém Flusser (2014, p. 99), todo texto escrito é in-scrição: “O gesto de escrever não é construtivo, mas penetrante. Não cobre a superfície, entra nela”. Neste trabalho, o corpo do artista que escreve é matéria de escritura. A pele é linha de costura que se faz por dentro. O fora é expressão/performance dessa prática. Por consequência, não faz dos signos da língua e das regras da gramática ferramentas para servir a uma pesquisa acadêmica, como se espera ao

modo da ciência normal. O desejo é por liberdade, já que se trata de corpo, de movimento. E “Liberdade não é ignorância ou desprezo de regras (como acreditavam alguns românticos), mas é assumir regras para alterá-las” (Flusser, 2014, p. 102). Portanto, cumpre a demanda de um trabalho acadêmico, mas também resiste às expectativas neoliberais vigentes nas Universidades, mencionas por Bedin da Costa (2017).

Segundo Costa (2014, p. 21), as universidades estão diante de investidas neoliberais em prol do desmonte das instituições públicas, em geral. Tal contexto, nas palavras do autor, está engajado em nome das proferidas “concessões”, “parcerias público-privadas”, “privatizações” “desestatizações”. O cenário faz com que acabemos encurralados por discursos de fácil digestão, discursos mais ou menos convincentes que colocam a universidade, como os demais dispositivos públicos, na condição de maquinarias do engodo, engenhocas supostamente pesadas demais e incapazes de lidar com as demandas por *flexibilidade* e *dinamicidade*, dois significantes que, para Costa (2014), nos chegam como verdadeiros mantras do liberalismo contemporâneo.

A realidade da qual fala Costa (2017) é descrita no seu texto “Aos que *ainda escrevem*: a escrita acadêmica nos designs do neoliberalismo”. Nesse texto, há uma questão importante que acho necessária incluir como elemento de composição efetiva dessas notas sobre a relevância de uma escritura de/com corpo. Luciano Bedin da Costa (2017, p. 22) pergunta: como nos mantermos resistentes através do que escrevemos, quando nossa escrita já está, ela mesma, mimetizada a um design do qual deveríamos justamente escapar?

Para escapar, Costa (2017, p. 25) propõe que fabriquemos condições para uma política do Texto, uma tentativa de experimentarmos modos de escrita e de leitura que se ensejem enquanto combate. Ainda em Costa (2017, p. 21), há uma suspeita que estamos indo muito rapidamente para frente, o que nos torna incapazes de perceber a sutileza de nossa própria resistência e das coletividades, que, segundo o autor, resistem nos cantos, nas dobras, nas arestas e lateralidades. É em coletividade, no encontro com a diferença, que a dinâmica dessa experimentação dissertativa se estabelece. Sobretudo porque é na diferença que podemos nos desviar da “Mira dos tiros” (Costa, 2017, p. 21).

O coletivo que se organiza para designar e performar corpo intempestivo por diferentes poéticas de naturezas distintas, entendidas como camadas de um conceito volátil em busca de incorporação, é composto por Jackson Pollock, artista branco, hétero, americano da década de 1940. É composto por corpos Yanomamis e Yawalapítis, de etnias indígenas brasileiras. Por Teresa Maria Díaz Nerio, artista preta dominicana, e por Júnior Mendes, pesquisador e artista gay cisgênero nascido na periferia de Caucaia, Ceará, em 1990. Trata-se

de um compilado de forças que se movimentam dos cantos, das dobras, das arestas e lateralidades, para resistir à suspeita de um tempo, do qual fala Costa (2017, p. 21), deste que nos força rapidamente para frente, e com isso, conluo, atropela a vida. Que tempo é esse?

As compossibilidades, a seguir, compõe-se em revolução, em combate das forças do tempo ligado a *pré-história* (Pelbart, 2015, p. 104-105). Imposição de hábitos aos homens, leis que produzem neles uma memória do futuro. Seria dessa espécie de pré-história que a história propriamente dita estabelece-se, adentra-se. O corpo intempestivo, por meio da arte, com a cultura, com a filosofia e com a literatura, em coletivo, estabelece-se em contra-tempos, contra-espacos e contra-histórias na diferença de possibilidades conceituais e composicionais.

## 2 COMPOSSIBILIDADES

Figura 2 - Da série camadas, feita por Thiago Barbosa, do corpo do autor



Fonte: Acervo pessoal do autor (2024).

## 2.1 Corpo intempestivo: desenhos verbais de uma cartografia do desejo

De súbito, caí da motocicleta às 4 h da manhã. Perdi a noção do tempo da realidade caída.

Em confabulação, encontro Jackson Pollock e, a partir de seu corpo de pintar, faço *desenhos verbais* (Barros, 2010), em duas diferentes estruturas dissertativas. O objetivo é efetivar o desejo do *real* (Gil, 2013), tanto o meu, quanto o de Pollock, e conceituar corpo intempestivo.

### 2.1.1 Corpo que pilota, escreve e inventa conceito, em trânsito

Ao dar início a esse texto, sinto-me como nos primeiros dias de pilotagem da minha motocicleta: entre breicar, seguir e, de novo, quebrar o fluxo. Disposto sobre a moto, com a cabeça na mão, pergunto-me: que corpo se inventa na arte movido pelo desejo do real? Cambaleio, saio do eixo central de equilíbrio, respiro e, de novo, insisto em pilotar, escrever; fazer pesquisa em arte – na vida – com o vivido. Encontro Jackson Pollock nesse processo, e, juntos, seguiremos nessa aventura, na tentativa de, com ele, coletar algumas pistas para responder à questão que, sobre a minha motocicleta, disparei a 60 km por hora, cerca de 16.667 metros por segundo, experienciando desequilíbrios, me arriscando a quedas: consequências para as quais me propõem a prática de pilotar/escrever.

Em prática de pilotagem, numa noite habitual, na motocicleta, caí. Entrei em um buraco sem perceber. Quando me dei conta, já estava no chão: meu cotovelo sangrava, e eu, um pouco confuso, tentava levantar. Ergui a moto com dificuldade, todavia, consegui montar e seguir em frente. Entendi que pilotar é lidar com a possibilidade de sangrar. Escrever é antecipar a morte. Já dizia Kuniichi Uno (2014, p. 24), citando a prática da escrita do bailarino russo Vaslav Nijinsky em seu diário: “[...] Dá câimbra nas pernas, o braço fica duro. A visão enfraquece, respira-se mal [...] Esse tipo de vida deve antecipar a morte”. Pilotar é uma cartografia que se inscreve com o corpo em trânsito, em movimento de curvas, de desvios e de encontros com o acaso. Escrever é semelhante. É uma prática corpórea que exige do escritor, além de tudo, uma sensibilidade para agenciar os desejos.

Escrever é compor com fluxos desejantes, movimentos de forças distintas que se alinham, desalinham, atravessam o corpo e forçam composições de paisagens literárias. Entendo a literatura enquanto prática de escrever, segundo Roland Barthes (1977). Para Barthes (1997, p. 21), a literatura é categoricamente realista por ter o real por objeto de desejo, “[...] Ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível”. O

impossível e o possível em diálogo com o real, aqui, busca-se estabelecer. Com as letras faz-se crônica e ao mesmo tempo fabulação com o vivido. Contudo, a força motriz dessa prática é saber que corpo se inventa na arte movido pelo desejo do real.

Para José Gil (2013, p. 158), o real é o que quebra as convenções, as rotinas, os conformismos, a passividade, é o que chega no momento exato, singular, único, do presente que define de uma maneira nova “Quando o curso dos hábitos se quebra violentamente, e os gestos exploram novos movimentos: um outro corpo emerge então” (Gil, 2013, p. 145). Foi o que fez Jackson Pollock, entre o final da década de 1940 e o início da de 1950, momento de fricção de fronteiras, no campo das artes, nos Estados Unidos. Em meio a movimentos de ruptura e de entropia, aumento de desordem e também de maior grau de liberdade para a criação, Pollock importunou as regras comuns da pintura. Ele moveu, literalmente, o suporte de expressão da arte pictórica: transferiu o quadro do cavalete para o chão. Telas de grandes dimensões, com as quais atualizou suas *exigências subterrâneas invisíveis* que, para Gil (2013, p. 157), o artista tem, muitas vezes, o poder de antecipar: “Abre assim fraturas na realidade, de tal modo que a sua obra modifica o curso da história”.

Considerando a história e o tempo como primeiro aspecto do real, este último opera, segundo Gil (2013, p. 146), numa espécie de reapropriação da duração subjetiva num acontecimento brusco:

De súbito o presente surge. De súbito, eu existo agora. Enquanto esse presente, outrora disperso e doravante vivo, se inventa a cada instante irradiando em múltiplas direções sobre o futuro [...] O tempo objetivo, o tempo da realidade das coisas e dos outros, o tempo das instituições e do trabalho deixam de se impor [...] Agora, é a ação que constrói o presente.

No caso de Jackson Pollock, essa ação refere-se a sua poética, a sua *action painting* que, para Allan Kaprow (2006, p. 3), tratava-se de uma espécie de dança do *dripping*. O golpear, espremer os tubos de tinta e fazer borrões, características da sua arte expressionista abstrata. Com a tela de grande escala estendida no chão, “[...] Pollock podia verdadeiramente dizer que estava ‘dentro’ de sua obra [...] Ele criou algumas pinturas magníficas. Mas também destruiu a pintura” (Kaprow, 2006, p. 3).

Os procedimentos de criação de Jackson Pollock, “O ato de pintar, o novo espaço, a marca pessoal que gera a sua própria forma e sentido, o entrelaçamento infinito, a grande escala, os novos materiais” (Kaprow, 2006, p. 2), atualizaram o novo na história das artes visuais, escrevendo-se na contramão do saber outrora estabelecido. Pollock produziu um acontecimento intempestivo, movimento contrário à história das instituições, dos saberes e

dos poderes. Seria o movimento de uma outra história que, para José Gil (2013), está ligada aos esforços tenazes, por vezes desesperados, visando romper com as construções da realidade e atingir o real.

O real é, pois, por um lado, o intempestivo, esclarece Gil (2013, p. 158). E tendo isso em vista, atualizo a questão apresentada por Peter Pál Pelbart (2000, p. 70), que interroga, porém, de onde viria o intempestivo, se não do presente mesmo que ele combate, ou do passado que ele recusa? O conceito de intempestivo emerge na filosofia nietzschiana, sobretudo referente a um movimento a-histórico, de oposição ao campo do saber histórico enquanto ciência pura, tornada soberana, que, nas palavras de Friedrich Nietzsche (1999, p. 275), esse modo de entender história, seria uma espécie de encerramento e balanço da vida para a humanidade: “[...] Nós modernos não temos nada; e somente por enchermos e abarrotarmos com tempos, costumes, artes, filosofias e religiões alheias que nos tornamos algo digno de atenção” (Nietzsche, 1999, p. 278).

Nietzsche (1999), nas suas considerações intempestivas, questiona até que grau a vida precisa em geral do serviço da história. O interesse do filósofo é pensar o cultivo da história em função dos fins da vida e não ao contrário. “A história, na medida em que está a serviço da vida, está a serviço de uma potência a-histórica e por isso nunca, nessa subordinação [...]” (Nietzsche, 1999, p. 275). É preciso denunciar, afirma Pelbart (2000, p. 67), os tipos de história que abortam o que é novo e está em vias de nascer: “As coisas acontecem na paixão, na crença desmedida, na sombra, no gosto pela ilusão, na parcialidade, segunda uma perspectiva interessada, amante, instintiva”. Ou seja, intempestiva.

Pelbart (2000) apresenta Gilles Deleuze como um pensador intempestivo. Pois o ato de pensar ativamente, para esse filósofo, é agir de maneira intempestiva contra o tempo e, por isso mesmo, sobre o tempo, em favor de um tempo que virá. O que virá não está no futuro, nem na eternidade, mas no próprio presente, que estaria rodeado por uma *poeira virtual*, em via de atualização, “[...] Mais do que apenas rodear cada coisa, essa poeira virtual contém as forças de atualização nestas coisas” (Pelbart, 2000, p. 71). Pelbart (2000) esboça, assim, o conceito deleuziano (1998) de *névoa de imagens virtual*, e questiona como atentar para as forças que estão em vias de atualização, se elas ainda são imperceptíveis? Penso que estar sensível às forças, e às intensidades de seu tempo, é um estado propício para dar lugar aos movimentos dos afetos que pedem passagem. Porque a única pergunta que caberia, segundo Suely Rolnik (1989), é se os afetos estão ou não podendo passar. E como.

O estar sensível aos efeitos dos encontros dos corpos e suas reações: atração e repulsa, afetos, simulação em matérias de expressão, como propõe Rolnik (1989, p. 26), e

também às intensidades de seu tempo - como movimentos do desejo -, são processos de elaboração de um plano de consistência no qual a invenção de um novo corpo faz-se possível. “Afetos só ganham espessura de real quando se efetuem” (Rolnik, 1989, p. 26). Efetuar é pôr em funcionamento as práticas de uma outra ordem que vai se tornando necessária. Uma outra lógica corpórea de movimentos “[...] Não dirigidos, ainda não codificados, selvagens, caóticos. ‘Escutar a própria época’ é receber esses signos subterrâneos, imperceptíveis, livres para construir com eles [...]” (Gil, 2013, p. 159). Jackson Pollock *inventou*<sup>4</sup> esse corpo em si. Atualizou suas forças inventivas.

Um corpo que se inventa na arte, movido pelo desejo do real, é um corpo intempestivo. Afirmo Jackson Pollock como um exemplo desse movimento a-histórico que acontece no presente no qual se vive em crise, atualiza o novo de modo revolucionário no amor.

[...] Somente no amor, porém, somente envolto em sombras pela ilusão do amor, o homem cria, ou seja, somente na crença incondicional na perfeição e na justiça. A todo aquele que obrigaram a não mais amar incondicionalmente, cortaram as raízes de sua força: ele tem de se tornar árido, ou seja, desonesto. Nesses efeitos, a história é o oposto da arte: e somente quando a história suporta ser transformada em obra de arte e, portanto, tornar-se pura forma artística, ela pode, talvez, conservar instintos ou mesmo despertá-los (Nietzsche, 1999, p. 281).

Pollock despertou, atualizou suas exigências subterrâneas invisíveis, fez mover o seu desejo extemporâneo, inventou outra linha estética, uma espécie de cartografia abstrata de cores distintas. Um mapa ético de expressividade singular que abre espaço não só de liberdade da pintura, dos seus materiais e dos seus procedimentos comuns, mas também abre caminho para a *body art* e a *performance art* que, segundo Renato Cohen (2013, p. 44), é consequência do *approach* das artes plásticas nas artes cênicas. Pollock moveu-se pelo amor, segundo Nietzsche (1999, p. 281), pelo desejo de transformar tanto a história como a si mesmo dentro dela. E é por dentro desse texto em processo, no presente, a seguir, que experimento intempestividade na letra. Compondo outro *desenho verbal* (Barros, 2010), diferente deste, que segue em curso na vista de quem lê.

---

<sup>4</sup>Os artistas, de um modo geral, por meio de suas expressões, intervêm na conjuntura histórica, sobretudo por suas práticas estarem intencionadas à invenção de espaços/tempos, entendendo invenção como colocação de problema, de acordo com Virgínia Kastrup (2012). Os artistas, quando inventam suas obras, inventam a si, inventam mundos. A chave do conceito de invenção, diz Kastrup (2012, p. 140), é o mecanismo de coengendramento. Para a autora, inventar um objeto é, ao mesmo tempo, um processo de autoinvenção.

Os desenhos verbais são um movimento de construção de imagem na vista do leitor, como diz fazer o poeta Manoel de Barros<sup>5</sup>. Kamila Reginna Silva Oliveira (2016, p. 3) esclarece que se trata de um processo de criação que provoca o envolvimento do escritor e do leitor, de modo que o resultado seria completo apenas com o ato de leitura, direcionando a construção imagética das palavras; em suas palavras: “O poeta, como um mágico que guarda seus segredos, esconde seu propósito nas entrelinhas”. Para a autora, Manoel de Barros deixa pequenas pistas e sinais que, se captados, revelam a magia de sua poesia.

Esse desenho verbal apresentou pistas conceituais acerca do corpo intempestivo, e está prestes a dispor, efetivamente, da poesia como expressão livre da prática com as palavras sem via de regra, sem via de estrutura. A composição do primeiro desenho já foi elaborada, e está em processo de desalinhar-se. O que se faz a partir do próximo é uma experimentação de inversões, deslocamentos, que dialogam com a poesia de Manoel de Barros “Feita de restos, de sombras, de desejo [...] quando as palavras ainda se confundem com as imagens” (Castello, 2015, p. 10). Nesse segundo desenho, as imagens são elaboradas pela própria reestruturação das palavras que, em versos livres, experimentam intempestividade, na qual insiro-me mais diretamente, misturando-me, aglutinando-me, embaralhando-me, confundindo-me nesse processo de/com as palavras-imagens; dizer, compor não mais sobre, mas *com* o intempestivo.

***2.1.2 O intempestivo no corpo  
de Pollock  
e  
no corpo  
da  
escrita***

Minha letra parece tremer.

**Depois de tremer, escorre.**

*Percebo que o grafite do meu lápis, mineral feito basicamente de carbono, se dilui, assemelhando-se a uma substância ao mesmo tempo que aquosa, pastosa, como uma tinta; material de trabalho de Jackson Pollock, artista que, para apreender devidamente o seu impacto...*

---

<sup>5</sup> Essa referência é retirada de uma fala do documentário *Só Dez Por Cento É Mentira*, de 2010, dirigido por Pedro Cezar, quando o poeta Manoel de Barros fala brevemente acerca dos desenhos verbais.

Allan Kaprow sussurrou no meu ouvido:

*temos de ser acrobatas,*

*constantemente dando saltos entre uma identificação com as mãos e o corpo que lançavam a tinta e ficavam "dentro" da tela e a submissão às marcas objetivas, permitindo a elas que nos confundam e nos tomem de **assalto**.*

A ação de Pollock era de **golpear**, hora velozmente, hora numa espécie de **gotejar** a tinta mais lentamente na tela. Em invenção, respingava em si a própria materialidade da sua expressividade *abstrata*.

As roupas e os sapatos de Pollock apresentavam marcas da sua poética. Seu corpo se tornava extensão de suas telas lambuzadas de si mesmo.

Com cigarro entre os lábios traçava suas linhas de nuances variadas sem determinação.

Tinta, pincel, me apetece escrever de lápis. Gosto do modo artesanal da prática **escritiva**.

*Escrevo de lápis depois digito. Esse texto é uma outra camada da prática de escrever. Nesse suporte **processador de texto** chamado word.*

## *Escrevo de pé.*

Vejo o meu suporte de expressão por meio de um ângulo *plongée*. Movo minha região da coluna vertical para frente guiando minha cabeça e olhar. O texto parece me ver, me interpelar em *contra-plongée*.

Questiona-me em silêncio no entre seus espaços vazios sobre os modos de relação com os materiais de trabalho. André Lepecki pensou

uma política do  
chão, acho  
necessário  
pensar  
politicamente o  
uso dos suportes  
de escrita-  
expressão com os  
quais o corpo  
trabalha. **Mas**

**que  
corpo?**

Jackson Pollock *jamais foi moderno*,  
ouço Bruno Latour.

texto escrita corpo pollock existiu dentro e fora da bidimensionalidade do suporte comum da pintura eu estou dentro e  
fora do texto vida vivido tinta , letra movimento temperamento o meu não é  
nada fácil o de pollock também não foi ele era aquariano eu geminiano abro o pfd e leio que talvez pollock fosse a  
encarnação de nossa ambição por uma libertação absoluta e um desejo secretamente compartilhado de virar as  
velhas mesas cobertas de quinquilharia e champanhe choco  
Kaprow interpela-me

Você  
me  
ouve?  
Quem fala?

Quem diz? Quem escreve? Que corpo?

## Que corpo se inventa na arte movido pelo desejo do real?

FOI O  
DESEJO DO  
REAL QUE  
DETERMINOU  
A RECUSA DA  
DANÇA  
MODERNA,  
EM  
PARTICULAR  
DA DE  
CUNNINGHA  
MPELO  
GRUPO DA  
JUDSON  
CHURCH, JOSÉ

GIL ESCREVE  
NA PÁGINA 145

**real É  
Diferente de  
realidade**

Em que ano estou? Que tempo é esse?

Preciso de água.

Copo de água, não feito de água, mas com água dentro, para hidratar o corpo que experiencia a

**prática escrita. Essa palavra não existe.**

Jackson Pollock nasceu em 28 de janeiro de 1912.

Em 21 de maio de 2022 fiz 32 anos.

À noite, penso em coisas JAMAIS vistas antes, inoportunas, *intempestivas*: que se produzem, acontecem ou chegam numa ocasião não prevista.

A imprevisibilidade **é da ordem da  
vida. A partir do  
dadaísmo a arte  
começa a se misturar  
mais diretamente com  
a vida. Mesclar-se,  
fazer colagem,  
assemblagem.**

**Vida e arte.**

É com a vida essas letras. **É ESCRITA DE AÇÃO.** Não é sobre A pintura fora da vida é **COM A** poética do vivido, tanto com a de Pollock quanto **COM AS** minhas e **COM** as suas: *voce* que me lê, que cria conceito sobre mim enquanto te vejo ao reverso desse lugar que escrevo, desse suporte que está na sua frente, atravessa seu corpo e fala na sua nuca, sussurra no seu ouvido: te desejo. *É desejo!*

**É com isso que se trampa, trama, trapaceia, transita, tateia e muito titubea e tão pouco tira de letra essa prática truculenta.**

**Estou cansado!**

A demanda do tempo das coisas, no contexto social, está tomando as minhas forças, como um gigante com cede.

Estou como água, fios límpidos e incolores, que subitamente, de modo brusco é engolida pelo gigante do **tempo.**

*Deitei o meu corpo. Estou em decúbito dorsal. A minha máquina de escrever está sobre o meu quadril. Para dizer com os dedos sobre o teclado preciso acionar o reto abdominal e inclinar a cabeça, queixo e coluna cervical para a frente da tela luminosa que aos poucos está me cegando. Tudo o que vejo, nessa paisagem verbal que crio, são manchas, marcas e um pouco de suor do trabalho do corpo.*

**Caótica, esparramada é a poética de Pollock.**

**Como Pollock, movimento-me em busca de liberdade nesse suporte, na investigação de outra gestualidade, como fez o pintor nas suas telas.**

**Ele nasceu na cidade de** Cody, localizada no estado norte-americano de Wyoming, no Condado de Park.

**Elevação: 1.523 m**

**Área: 27,01 km<sup>2</sup>**

**Tempo: 23 °C, vento SO a 16 km/h, umidade de 51%**

**População: 9.810 (2020)**

**Hora local: quinta-feira, 09:47**

**Prefeito: Matt Hall**

**Código de área: Area code 307**

Tais informações são do tempo atual, acabei de um google.

Pollock não está no passado, como uma reminiscência abstrata e intangível. Todas as vezes que evoco seu nome, ele torna-se presente sem começo e sem fim, sem forma definida, característica da sua pintura.

**Allan Kaprow** não cessa de soprar coisas no vento e encaminhá-las para mim.

Ele fala, eu escuto e transcrevo que

Não penetramos numa pintura de Pollock por qual quer lugar (ou por cem lugares).

Parte alguma é toda parte, e nos imergimos e emergimos quando e onde podemos.

Essa descoberta levou às observações de que a sua arte dá a impressão de desdobrar-se eternamente - uma intuição verdadeira, que sugere o quanto Pollock ignorou o confinamento do campo retangular em favor de um contínuo,

**seguindo**

em todas as direções simultaneamente, para além das dimensões literais de qualquer trabalho.

Alguém bateu na porta.

**O homem veio entregar a água**

**RIO, DEVIR, HERÁCLITO - aforismos - NIETSCHE...**

**Drip painting (GOTEJAMENTO) Max Ernst,**

**Janet Sobel, Jackson Pollock**

Vejo Lavender Mist: Number 1, de 1950, e as leves bordas que demarcam o fim da pintura no suporte, parecem não frear as suas linhas de forças, intempestividade que toma o espaço e devora aquele que observa a imagem se transformar em paisagem, espacialidade.

**PauSA, RESpiro...** Ouço Maysa, Felicidade infeliz, de 1958. Caminho pela casa e escrevo enquanto ando. Maysa conduz o tempo dessa dança de escrever, sofrer, ser feliz e infeliz.

Atualizo imagens e me transporto para os celeiros da casa de Pollock na cidade de East Hampton. Escrevo essas últimas linhas de cócoras.

Figura 3 – Jackson Pollock trabalhando em seu estúdio em Long Island



Fonte: Marta Holmes (1949).

Figura 4 – Jackson Pollock trabalhando em seu estúdio em Long Island



Fonte: Marta Holmes (1949).

## 2.2 A natureza intempestiva do corpo da terra

O que de intempestivo (Pelbart, 2015), a partir de Nietzsche (1999), tem na natureza dos corpos que experienciam a terra, na diferença de uma civilidade eurocêntrica? O que esses corpos podem nos ensinar, em contraposição às práticas da humanidade do tempo do antropoceno (Danowski; Viveiros de Castro, 2017)?

Em julho de 2023, estive no instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais. Sede de um dos mais importantes acervos de arte contemporânea do Brasil e considerado o maior museu a céu aberto do mundo. Perdi-me. Abri mão das coordenadas do mapa dividido em zonas: amarela, rosa e laranja. Deixei-me envolver pelo verde da flora e da composição paisagística meticulosamente projetada. Entre uma escultura e outra livre pelos jardins, uma galeria e outra localizada em algum dos espaços de Inhotim, que geograficamente não me recordo onde, pois os encontros deram-se no acaso, nos entre-caminhos; conheci a galeria Claudia Andajur.

A Galeria Claudia Andujar, conhecida também como *Maxita Yano* (casa de terra), como consta no site do Instituto Inhotim, foi inaugurada em 2015. O espaço reúne mais de 400 obras da fotógrafa suíça radicada no Brasil que, de 1950 a 2010, fez registros do universo *Yanomami*, povos indígenas que vivem no norte da floresta amazônica. A galeria é dividida em três módulos expositivos: a terra, o homem e o conflito. Aprendi, na exposição do eixo 2: o homem, intitulado *Yanomami – O Ser Humano*, que *Yanomami* é um etnônimo, nome dado a um povo, adotado por antropólogos, que quer dizer ser humano em oposição a *napëpë* (estrangeiro). Este eixo dispõe de imagens da vida na casa comunitária (*shabono*) e na terra-floresta (*urihi*). Há fotografias do *reahu*, grande cerimônia que envolve várias comunidades, rituais fúnebres, preparo cerimonial de alimentos, ingestão de alucinógeno (*yãkoana*), danças, abraços, transes. Que vida humana é essa? Pergunto-me. *Somos mesmo uma Humanidade?* Questiona Ailton Krenak (2020, p. 12).

A partir da experiência com obras de Claudia Andujar, algumas questões suscitaram, mas uma, em específico, movimentou o corpo até aqui, no traçar deste registro de memórias, que abre o desejo de exploração de outros modos de vida do corpo com a terra. O que de intempestivo (Pelbart, 2015), a partir de Nietzsche (1999), tem na natureza dos corpos que experienciam a terra na diferença de uma civilidade eurocêntrica. E o que esses corpos podem nos ensinar em contraposição às práticas da humanidade do tempo do *antropoceno* (Danowski; Viveiros de Castro, 2017).

Figura 5 – Fotografias autorais feitas de uma visita a Galeria Claudia Andujar, em Inhotim



Fonte: Acervo pessoal do autor (2023).

Em *“Ideias Para Adiar o Fim do Mundo”*, Ailton Krenak (2020) apresenta o conceito de humanidade como difundido pelo processo branco europeu de colonização. Esse processo “Sustentava na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida [...] Chamada para o seio da civilização [...] Jeito certo de estar aqui na Terra” (Krenak, 2020, p. 11). Entendo esse “jeito certo” de estar na Terra, de viver nela, associado diretamente ao *“Processo Civilizador”*, título do livro de Norbert Elias (1994), no qual o autor apresenta dados históricos do desenvolvimento da cultura eurocêntrica civilizada, *a história dos seus costumes*. Para Elias (1994, p. 23), o conceito de civilização expressa a consciência que o ocidente tem de si mesmo. Tal conceito faz com que a sociedade ocidental procure descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de sua tecnologia, a natureza de suas maneiras, o desenvolvimento de sua cultura científica ou visão do mundo.

A visão de mundo civilizado, de corpo tecnicamente treinado para os bons costumes<sup>6</sup>, mira no conceito de humanidade. Humanidade, portanto, só aquela de costumes eurocêntricos. Todavia, Krenak (2020, p. 14) questiona como se justifica que somos mesmo uma humanidade, se mais de 70% de nós estão totalmente alienados do exercício de ser. Para o autor, a modernização jogou o povo do campo e da floresta para viver em favelas e em periferias, para virar mão de obra em centros urbanos. “Essas pessoas foram arrancadas de seus

<sup>6</sup>Essa referência tem diálogo com o ensaio “As técnicas corporais”, de Marcel Mauss (1934). As técnicas corporais são entendidas, pelo autor, como estando relacionadas a como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, aprendem servir-se de seus corpos.

coletivos, de seus lugares de origem, e jogadas nesse liquidificador chamado humanidade” (Krenak, 2020, p. 14).

Krenak (2020, p. 22) chega a dizer que a ideia de nós, humanos, nos decolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. É realmente absurdo como o corpo tecnicamente civilizado, na maioria dos casos, desenvolveu uma repulsa pelas coisas da terra, da natureza, a favor de um desenvolvimento tecnológico sem sentido. Pois o avanço tecnológico, as mídias sociais, ao invés de nos aproximar, nos distancia, em termos físicos (relação corpo-a-corpo/corpo-terra). “É importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção” (Krenak, 2020, p. 27). Lembro-me do “*Menino do Mato*”, livro de Manoel de Barros (2015, p. 29).

Eu queria ser banhado por um rio como um sítio é.  
 Como as árvores são.  
 Como as pedras são.  
 Eu fosse inventado de ter uma garça e outros  
 pássaros em minhas árvores.  
 Eu fosse inventado como as pedrinhas e as rãs  
 em minhas areias.  
 Eu escorresse desembestado sobre as grotas  
 e pelos cerrados como os rios.  
 Sem conhecer nem os rumos como os  
 andarilhos.  
 Livre, livre é quem não tem rumo.

A humanidade é um clube, para Krenak (2020, p. 13), “Porque insistimos tanto durante tanto tempo em participar desse clube, que na maioria das vezes só limita a nossa capacidade de invenção, criação, existência e liberdade?”. Penso que a vida, na sua diferença e nas suas potências: inúmeras possibilidades de criação, de existência e de liberdade, que só faz sentido na relação direta do corpo com a terra, com a natureza. “Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmo é natureza. Tudo em que consigo pensar é natureza” (Krenak, 2020, p. 17).

Contudo, é necessário aprender outras práticas relacionais com a vida na terra. O caminho da humanidade civilizada, de corpos vestidos para o futuro, não liga o homem ao espaço no qual vive no presente com potência. Suas vestimentas futurísticas insensibilizam sua pele ao contato direto com o seu ecossistema. É preciso desnudar-se para encontrar outras camadas na experiência das dobras do próprio corpo. “Tem uma camada mais bruta, rústica, orgânica, uma sub-humanidade, uma gente que fica agarrada na terra. [...] Querem comer terra, mamar na terra, dormir deitados sobre a terra, envoltos na terra” (Krenak, 2020, p. 22). O que

essa sub-humanidade, corpo da/com a terra, com seu saber, pode nos instruir sobre outros modos de viver, no tempo atual, do qual Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2017) vão chamar de *antropoceno*?

Antes de emergir com mais profundidade na cultura dos povos da terra, estes indígenas, que estavam ali antes dos outros, é crucial entendermos o nosso tempo, no sentido da realidade/atualidade que conduzimos nossa existência humana. Há problemas vigentes que podem nos levar para o *fim do mundo*. Este mundo da vida do aqui agora, o antropoceno, “Um novo tempo, ou antes, um novo tempo do tempo - um novo conceito e uma nova experiência da história” (Danowski; Viveiros de Castro, 2017, p. 111).

Segundo Débora Danowski e Eduardo Viveiro de Castro (2017, p. 18-19), o antropoceno é uma designação proposta por Paul Crutzen (químico) e Eugene Stoermer (limnologista) para o que eles entendem ser a nova época geológica que se seguiu ao Holoceno, a qual teria se iniciado com a Revolução Industrial e se intensificado após a Segunda Guerra. O antropoceno sinaliza uma época, no sentido geológico do termo. Fim de uma espécie, por consequência da ação dessa própria espécie, da interferência e da extração dos recursos da terra. “O ambiente muda mais depressa que a sociedade, e o futuro próximo se torna, com isso, não só cada vez mais imprevisível, como, talvez, cada vez mais impossível” (Danowski; Viveiros de Castro, 2017, p. 111).

O nosso tempo é especialista em criar ausências, acredita Krenak (2020, p. 26). Certamente, e parece-me, que se trata de um dos efeitos do sistema econômico vigente desde a revolução industrial, que passa por modulações e que produz – em nós – a sensação de falta, e, portanto, a necessidade de supri-la. O que nos move, suponho, na direção do consumo, tendo em vista que seguimos movidos por uma dinâmica de trabalho e de consumo, que nos extrai e força-nos a extrair. Sinto que essa dinâmica segue desfazendo o espaço do fora e do dentro do corpo. Lugares onde a vida circula. É urgente *suspender o céu* da crise humana e do clima que a atravessa. “Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte [...] existencial [...] Enriquecer as nossas próprias subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir” (Krenak, 2020, p. 32).

Como voltar-se contra o nosso próprio tempo, em um movimento de atualização dos seus regimes de existência, para uma vida que resiste hoje, apesar das incertezas do amanhã? “Nosso mundo, a Terra, tornado, de um lado, subitamente exíguo e frágil, e, de outro lado, suscetível e implacável, assumiu a aparência de uma potência ameaçadora [...]” (Danowski; Viveiros de Castro, 2017, p. 111). Considerações do tempo do antropoceno que, para Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2017, p. 20), vai se revelando um presente sem

porvir, um presente passivo, portador de uma karma geofísico que está inteiramente fora do nosso alcance anular, o que torna, mais urgente e imperativa, a tarefa de sua mitigação.

Para suavização dos efeitos dos danos feitos à terra, penso que se deve olhar para aqueles que, com a terra, tem uma relação de parentesco. “O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso” (Krenak, 2020, p. 40). Que outras temporalidades e outras possíveis histórias escrevem os corpos indígenas, nas suas múltiplas etnias? Para Peter Pál Pelbart (2015, p. 108), em “*O Tempo Não-Reconciliado*”, Nietzsche deu à filosofia um tempo a partir do qual pode ela contrapor-se ao presente da cidade. Esse tempo seria o intempestivo, que viria do presente que ele mesmo combate. O que de intempestivo há na natureza dos corpos da floresta? Como suas práticas culturais podem afirmar uma intempestividade, cujos efeitos sugerem outras dinâmicas de tempo contrárias aos das cidades movidas pela lógica do antropoceno?

Figura 6 - Da série A Floresta, Galeria Vermelho



Fonte: Claudia Anduja (1976).

Figura 7 – Plumas de gavião, Hwaia u, afluente do rio Lobo de Almada, afluente do Catrimani, Roraima



Fonte: Claudia Andujar (1976).

Indo direto ao ponto, ouçamos o que Bruce Albert e Davi Kopenawa (2015, p. 194-199) têm a dizer acerca dos Yanomami: “[...] Ouvimos vários estalos no peito do céu [...] Pênis do ser da chuva [...] Os *xapiri* vão à casa deles, nas costas do céu [...] O céu se move, é sempre instável [...] Os brancos não conhecem as imagens do ser da chuva e de seus filhos. Com certeza acham que a chuva cai do céu à toa”.

A relação dos povos *Yanomami* com seu espaço de existência é uma relação harmônica que compreende todo e qualquer elemento do seu ecossistema, como uma força viva, um ser, um espírito, “[...] Trovão era então um animal [...] Os seres raios, por sua vez, parecem araras cobertas de faíscas [...] O ser vendaval, *Yariporari*, é também muito perigoso” (Albert; Kopenawa, 2015, p. 200). Trata-se de todo um sistema, um organismo em constante movimento. Tudo influencia tudo. “Os animais também são humanos” (Albert; Kopenawa, 2015, p. 206).

Os seres humanos da cidade, que correm no ritmo do tempo que os regula, não encontram tempo, dentro do próprio tempo, para perceber/sentir as nuances do seu habitat, lugar de ressonância. “Quem nunca bebeu *yãkoana* não se dá conta disso” (Albert; Kopenawa, 2015, p. 206). Para Albert e Kopenawa (2015, p. 612), embora se use a expressão “beber (koai) o pó de *yãkoana*”, ele é inalado. Contendo diversos ingredientes que intensificam seus efeitos, como folhas secas e pulverizaas de *maxara hana* e cinzas de cascas das árvores *ama hi e amat<sup>h</sup> a hi*.

Seus efeitos psíquicos são semelhantes aos do LSD<sup>7</sup>. “[...] Ao soprar o pó de *yãkoana* nas narinas de um noviço, o xamã que o inicia lhe transmite seus espíritos *xapiri* com seu 'sopro vital' (*wixia ou wixi aka*) [...] 'força, riqueza' [...] 'vida ou energia' [...] imagem do corpo/essência vital da pessoa (*utupë*)” (Albert; Kopenawa, 2015, p. 612).

O pó de *yãkoana* é um dos principais rudimentos da iniciação xamânica, de sensibilidade e de conhecimento do próprio corpo indivíduo yanomami dentro de sua coletividade. Chamarei esse processo de *atualização da natureza intempestiva*. Atualizada pelo xamã que “Responde o canto dos espíritos da floresta” (Albert e Kopenawa, 2015, p. 47). A natureza intempestiva, num primeiro esboço, seria a habilidade de, a partir do seu próprio corpo, conectar-se com o seu entorno, em relação sensível e dialética, em prática de potencialização dessa relação, que também é de oposição, daquilo que não fomenta o que é salutar e prospero.

Bruce Albert (2015, p. 51) escreve as palavras de Davi Kopenawa: “[...] Pediu-me que as pusesse por escrito para que encontrassem um caminho e um público longe da floresta” (Albert; Kopenawa, 2015, p. 51). O que quer ensinar o Xamã Yanomami, Davi Kopenawa, por meio de Bruce Albert (2015, p. 51), é que as árvores da floresta não crescem sozinhas, têm seu valor de fertilidade que a fazem assim. É o que se chama de *në rope*, “[...] Alimenta os humanos e a caça. É ele que faz sair da terra todas as plantas e frutos que comemos. Seu nome é o de tudo o que prospera [...] Não precisamos ficar regando a terra, como os brancos [...]” (Albert; Kopenawa, 2015, p. 207, 213).

Se há valor de fome na floresta, escrevem Albert e Kopenawa (2015, p. 214), basta bebermos *yãkoana* para fazer sua imagem dançar. Fazer dançar as imagens é fazer circular os seres e os espíritos mantenedores da floresta, em prática harmônica à favor da vida em sua potência e multiplicidade. Como fazer dançar a imagem do antropoceno? Como fazer dançar as cidades em contracultura? Entende-se por cidade todo o espaço modernizado no qual corre o fluxo do tempo da economia. Conjunto de atividades que visam a produção, a distribuição e o consumo de bens e serviços para manutenção da vida. Mas que vida? Para quem viver? A que custo? “[...] Os xamãs yanomami não trabalham por dinheiro [...] Trabalham unicamente para o céu ficar no lugar, para podermos caçar, plantar [...] Viver com saúde” (Albert; Kopenawa, 2015, p. 216). Como está o céu das cidades? “O ser sol tinha descido o peito do céu e tinha realmente baixado os pés [...]” (Albert; Kopenawa, 2015, p. 202).

---

<sup>7</sup>Dietilamida do ácido lisérgico. É uma das mais fortes substâncias alucinógenas conhecidas. Acredita-se que o inconsciente se torna intensamente acessível por meio do LSD. Novas percepções acerca das questões que envolvem o universo psicoafetivo.

Há uma crise climática vigente e latente, que surge como efeito do descuido com a vida na/da terra. Por falta de ciência do seu valor de fertilidade e da sua dinâmica relacional. O que houve, e ainda há, é uma supervalorização da humanidade em detrimento dos outros elementos que compõem a vida na/da terra. “O trabalho dos xamãs é proteger a terra” (Albert; Kopenawa, 2015, p. 217). Sobretudo, dos *urihi wapo pë*. Foi assim que os povos *Yanomami* chamavam os garimpeiros que invadiram suas terras (comedores de terra). “O pensamento desses brancos está obscurecido por seu desejo de ouro” (Albert; Kopenawa, 2015, p. 336). O desejo pelo ouro, pelo dinheiro e pela riqueza, fez, faz “[...] Os brancos rasgarem o chão da floresta” (Albert; Kopenawa, 2015, p. 335). A terra está ferida. É preciso, hoje, mover-se na diferença de um corpo que come a terra, ao invés de, com ela, viver em manutenção e equilíbrio.

Por um instante, ouçamos o relato de Davi Kopenawa, acerca do seu investimento junto com a polícia, para expulsar os garimpeiros de suas terras.

[...] Os brancos não sabem andar na floresta. São muito lentos e se queixam constantemente [...] O chefe dos federais reclamava de dor no joelho e tínhamos de ficar à sua espera muitas vezes. E ainda por cima tínhamos de transportar uma grande quantidade de alimentos para eles [...] Pesava quatrocentos quilos [...] Nós carregávamos tudo, mas era eles que não avançavam (Albert; Kopenawa, 2015, p. 340).

Na floresta, os humanos da polícia federal encontraram entraves para sua mobilidade. Suas estruturas corpóreas pareciam pesar. O corpo do tempo presente pesa. O homem branco não está avançando, como parece imaginar, para o futuro. O futuro já é efeito de um presente “[...] Que a humanidade, agindo com um impiedoso invasor alienígena, havia transformado em um deserto de concreto, asfalto, plástico e plutônio” (Danowski; Viveiro de Castro, 2017, p. 43). Se há, ainda, alguma esperança, essa está na fabricação de um corpo mais leve, flexível, místico e empático. Sobre a fabricação do corpo, os povos *Yawalapíti*, podem ensinar.

Segundo esboço da natureza intempestiva: fabricar o próprio corpo, entendendo-o como uma *natureza informe ao desígnio da cultura*, assim como os povos *Yawalapíti*, elucidada Viveiros de Castro (1987, p. 32): “O social não se deposita sobre o corpo [...] Como sobre um suporte inerte: ele cria esse corpo [...] A natureza humana é literalmente fabricada, modelada pela cultura”. Para fazer passar outro tempo, que corte o fluxo do tempo do Antropoceno, outras culturas fazem-se necessário imitar. E, conseqüentemente, outros estilos de vida corporal, cuja natureza, no sentido figurado, é volátil.

Há dois processos fundamentais na fabricação do corpo *Yawalapíti*. A fabricação propriamente dita. Que seria, nas palavras de Viveiros de Castro (1987, p. 32), fazer, produzir enquanto atividade humana, uma espécie consciente de intervenção sobre a matéria, e a metamorfose. Ambas “[...] Permitem pensar o estatuto da pessoa humana em sua raiz, isto é, em sua diferença dentro da ordem das coisas; eles envolvem passagem e mediações” (Viveiros de Castro, 1987, p. 33).

A primeira fase da fabricação refere-se ao ciclo vital dos povos *Yawalapíti*. O acesso à vida, a capacidade de reproduzi-la (maturidade sexual) e o fim da vida (morte/passagem). Viveiros de Castro (1987, p. 33) ajuda a entender especificamente que o acesso a vida está associado ao período em que o homem constrói, por relações sexuais repedidas, o corpo da criança no corpo da mãe. A capacidade de reprodução liga-se à reclusão pubertária. Momento em que os pais devem-se abster de sexo. O fim da vida seria, na verdade, um momento cerimonial de relação entre um morto e seus pais. “A iniciação xamanística pode ser, aqui, pensada como capacidade de restaurar ou proteger a vida (cura)” (Viveiros de Castro, 1987, p. 33).

O processo de reclusão pubertária merece uma atenção porque, como diz Viveiros de Castro (1987, p. 36), toda reclusão é sempre concebida como uma mudança substantiva do corpo: “Fica-se recluso, dizem, *para ‘trocar o corpo’, ‘mudar o corpo’*. Não apenas para isso, é certo: para formar também, ou reformar” a *personalidade* ideal-adulta”. Nesse caso, a “[...] Reclusão é [...] Um aparelho de construção da pessoa xingwana [...] O idioma da reclusão [...] Um idioma da corporalidade” (Viveiros de Castro, 1987, p. 36).

A fabricação do corpo, no tempo da reclusão pubertária, passa por todo um processo de dieta específica para a organização da sua materialidade orgânica. Entendendo que “[...] O corpo, para os *Yawalapíti*, é algo diverso do aqui assim chamamos de corpo” (Viveiros de Castro, 1987, p. 36). Há todo um mecanismo de elaboração da corporalidade *Yawalapíti*.

A tecnologia de elaboração do corpo em reclusão se exerce por meio de intervenções sobre os canais de contato entre o corpo e o mundo. Trata-se da manipulação de algumas substâncias que, devendo ou não entrar/sair do corpo, colaboram para o seu crescimento e fortalecimento: sangue, sêmen, alimentos, eméticos vegetais, tabaco (Viveiros de Castro, 1987, p. 37).

O tabaco, diz Viveiros de Castro (1987, p. 38), é a substância xamanística por excelência. Substância mediadora entre o mundo atual e o mundo dos espíritos. Abre e/ou fecha as portas dos dois mundos. Tais informações dão margem para adentrar o outro polo da fabricação do corpo *Yawalapíti*, o da metamorfose (Yaká). Este processo está ligado

diretamente ao xamanismo xinguano que, para Viveiros de Castro (1987, p. 32), está associada a desordem, a regressão, a transgressão, “[...] Mas não se trata de uma volta, de uma recuperação pela Natureza daquilo que lhe foi roubado pela Cultura. Ela também é criação [...] Permite a reprodução da Cultural como transcendência” (Viveiros de Castro, 1987, p. 37). Ou seja, a natureza intempestiva do corpo *Yawalapiti* engendra-se numa dinâmica que não separa natural e sobrenatural. O corpo é cruzamento de distintas forças que se inscreve na sua matéria plástica e flexível. “A metamorfose reintroduz o excesso e a imprevisibilidade na ordem humana; transforma os homens em animais ou espírito” (Viveiros de Castro, 1987, p. 37).

Na cultura *Yawalapiti* há toda uma dinâmica de incorporação, excorporação. O dentro e o fora estão em constante movimento retroalimentar, afeta e é afetado em constante mutação. O corpo aparece, desaparece, entra e sai, joga com o visível e o invisível. “Fabricação/reclusão opõe-se, assim, à decoração/exibição; os seres em reclusão não se pintam nem se adornam, estão ‘nus’. Tal oposição marca a vida xinguana” (Viveiros de Castro, 1987, p. 38). No desenrolar entre presença e a ausência do corpo em manutenção/fabricação da sua vitalidade.

O que se aprende com os *Yawalapiti* é que é preciso, antes, preparar o dentro do corpo, para o fora dele a vida suportar. A intempestividade está na habilidade de perceber a plasticidade da natureza humana que se metamorfoseia e fortalece-se em diferentes momentos. Cada momento constitui um ciclo temporal específico. O dentro e o fora estão em constante movimento de ir e vir, de passagem. Instaurar a natureza intempestiva, a partir dos saberes dos povos originários, seria uma proposição de um corpo volátil da terra, (que há também em nós), de/com a terra (ecossistema), dispor-se a experimentar outras culturas de contato, outros estilos de vida. Como tornar isso possível? Cortando os fluxos das práticas da humanidade inflexível no *realismo capitalista* (Fisher, 2020). “Fluxos, cortado pelas esquizas” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 460).

Peter Pál Pelbart (2015, p. 109) diz que Deleuze e Guattari, no “*Anti-Édipo*”, nomeiam o intempestivo como *esquiza*. Na Edição de 2010, do mesmo livro, Deleuze e Guattari dizem que a esquiza só *deve real* por algo que é de outra ordem: o desejo. “O investimento de desejo revolucionário. Seria isso, seguramente, que mina o capitalismo” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 501). Para Mark Fisher (2020, p. 33), o realismo capitalista é uma atmosfera penetrante, fluida, espécie de barreira invisível, que condiciona não apenas a produção da cultura, mas regula o trabalho e a educação, limitando o pensamento e a ação.

“[...] A mudança climática e a ameaça de esgotamento dos recursos estão sendo incorporadas à publicidade e à propaganda ao invés de serem reprimidas” (Fisher, 2020, p. 35,

36). Fisher (2020, p. 36) diz que a importância da crítica verde<sup>8</sup> é que ela sugere que, longe de ser o único sistema político-econômico viável, o capitalismo está destinado a destruir as condições ecológicas das quais dependem o ser humano. O antropoceno evidencia tais efeitos. “A relação entre o capitalismo e o desastre ecológico não é acidental [...] Mercado em expansão [...] ‘Fetiche por crescimento’, mostra que o capitalismo, por sua própria natureza, se opõe a qualquer noção de sustentabilidade” (Fisher, 2020, p. 36).

De onde virá a revolução, e sob que forma nas massas exploradas, ela virá? Pergunta Deleuze e Guattari (2010, p. 501). Eles mesmos respondem que virá de um fluxo descodificado, desterritorializado, que corre demasiado longe, que corta fino demais que escapa à axiomática do capitalismo “[...] Estabelecer as esquizas [...] Bem abaixo das condições de identidade” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 481). Cortar pela raiz as identidades humanas cujas práticas de ser e de existir afirmam-se na linha de uma história de prática de *urihi wapo pë* (comedores de terra).

Os povos indígenas, com suas naturezas intempestivas: *Yanomami*; habilidade de, a partir do seu próprio corpo, conectar-se com o seu entorno, em relação sensível e dialética, em prática de potencialização dessa relação. *Yawalapítia*; fabricação do próprio corpo de natureza informe, atravessado por uma cultura técnica e mítica. São distintos exemplos, abordagens, dinâmicas outras possíveis de relação terrena. A valorização e a atualização da natureza intempestiva desses corpos da terra, também em nós, “[...] Segundo esquizas que se voltam para o capitalismo, e nele se entalham” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 498). Parece-me um vislumbre de esperança para retardar “*A queda do céu*” (Albert; Kopenawa, 2015) e “*Adiar fim do mundo*” (Krenak, 2020).

---

<sup>8</sup>A crítica verde está refere-se à Economia Verde, modelo de economia que resulta em melhoria do bem-estar da humanidade e igualdade social, ao mesmo tempo em que reduz os riscos ambientais e a escassez ecológica.

Figura 8 – Da série Casa, gelatina de prata sobre papel Ilford Multigrade. Galeria Claudia Andujar



Fonte: Claudia Andujar (1974).

### 2.3 O homem que escreve torto com o relógio no bolso

# 5

1

3

*Conte comigo... 7, <sup>4</sup>, 6...*

Apresento-vos, logo após esse enunciado, a mostra de **Camadas em Experimentação Intempestiva no Corpo da Linguagem** [a partir e com] **um homem que se perdeu por esquecer o relógio no bolso. Cambaleia entre** “[...] Ritmo linear ao ritmo espaciotemporal: novas condições para novas estruturações da linguagem...” (Pignatari, 1975, p. 39).

*Ok!*

*Agora podemos começar.*

PORÉM

Antes

de se perder efetivamente,  
depois  
de guardar  
o relógio

no bolso e

esquecer, o homem ouviu as

*palavras* de Villem Flusser, 2014,

em duas diferentes colunas  
complementares e dissonantes.

## 1º

Para podermos escrever, necessitamos,  
entre outros fatores [...] de superfície vazia (folha),  
de instrumentos (caneta), de determinados signos (letras),  
de convênio estabelecendo o significado dos signos  
(do conhecimento que letras significam som),  
de regras que ordenem os signos (ortografia),  
de um conjunto de sons significados pelos signos (de língua),  
de regras que ordenam tal conjunto (gramática),  
de convenção estabelecendo o significado dos sons significados por letras  
(do conhecimento da semântica da língua), de uma mensagem a ser escrita (de ideias)  
*O gesto de escrever* tem linearidade específica.  
Tipicamente começa pelo canto superior esquerdo da superfície,  
traça linha até alcançar o canto superior direito  
[...] Traça outra linha por baixo da primeira, e repete  
[...] Tal estrutura linear é produto de acidente históricos  
[...] De acordos mais ou menos deliberados

[...] **Não é necessário  
que se escreva dessa forma.**

p. 100, 101.

## 2º

[...] Há culturas que escrevem diferentemente. Mas  
A linearidade específica da nossa escrita,  
por casual e convencional que seja, penetrou tão profundamente  
a nossa maneira de ser, estrutura tão profundamente o nosso ser histórico

[...] lógico, científico, que **a menor modificação**

**da nossa escrita**

**seria verdadeira revolução**

**na maneira pela qual estamos no mundo**

[...] **Implicaria em reversibilidade de processos, em  
anti-historicismo.**

p. 101.

# Límiar

## da efetiva revolução estrutural

### no gesto de escrever

Para Ana Helena Amarante (2009, p. 11), quando Nietzsche cria o conceito de intempestivo, retira o tempo da condição de prisioneiro da eternidade, para liberá-lo como força própria “[...] O intempestivo [...] Se dirige [...] Ao nosso tempo” (AMARANTE, 2009, p. 11).

**Como se organiza o escrever no nosso tempo?** Villem Flusser já respondeu na primeira coluna supracitada na página acima (supracitado, acima: redundância). É de propósito! A propósito “[...] Com a noção de intempestivo, o tempo recusa qualquer domesticação, saltando como que sobre o tempo cronológico, mesmo que a ele enlaçado” (AMARANTE, 2009, p. 12).

– Estamos enlaçados,  
presos nas linhas lineares do tempo cronológico que regula o gesto de escrever.

*O intempestivo, como um veado saltitante, graciosamente, por meio de saltos, nessa camada, efetivamente; como força de tempo próprio que recusa qualquer domesticação, joga com os elementos de composição do gesto de escrever, e o faz, por intermédio da poesia concreta.*

### O QUE TEM DE INTEMPESTIVO NA poesia concreta?

As palavras NA ~~POESICA~~ *concreta*,

para Augusto de Campos (1975, p. 34), atuam como objeto autônomo. Autonomia nessa camada do corpo intempestivo, *em palavras*,

*é prática de liberdade de outras dinâmicas narrativas/temporais: não lineares, mas também, não cíclicas, mas também, não cronológicas e estacionária, mas também. Não está nada bem*

***porque o coelho filho do gato  
da vizinha comeu abacaxi com***



Era uma vez

limitando  
seu movimento.

um  
homem que percebeu que o tempo do relógio  
está preso no espaço que o cerca,

O tempo  
quer mover-se,  
remover-  
se. Para tanto,  
tempo regulador precisa *deixar de ser.*

O homem guarda o relógio no bolso e escreve no ar, como quem

voa!

O espaço é aberto e as temporalidades: possibilidades poéticas. *A letra dança!*

O homem fez 2  
anos ao completar

33. Quando tinha

60, fez 30 anos.

Ele come salada de repolho com *milk shake*. Cala a boca.  
**Beija minha nádega esquerda.**

Os OLHOS do Homem tinha cor de terra molhada pela chuva

Ontem à noite, o homem acordou  
quando era claro. O sol estava frio, a  
sua pele quente. O telefone toca. É da  
**Padaria** informando que os meus  
brioches chegaram.

O homem escuta Matt Maltese e Girl in red, sons de influência da década de 1960 e de 1970.  
2023 é o ano que ele volta para trás. Três passos para frente, cinco passos para trás. Vai e vem.  
Não sabe se fica. Não sabe ficar.

*“Confiar é mais difícil do que ir embora”.*

Os pensamentos gritam na cabeça como trovões noturnos em noite de inverno no sul. Os lábios beijam o vento do litoral. Quem diz amar, mente.

Eu te amo.



# Veio

me dizer que eu desestruturo a linguagem. Vejamos: eu estou bem sentado num lugar. vem uma palavra e tira o lugar de debaixo de mim.

**TIRA O  
LUGAR EM QUE EU  
ESTAVA SENTADO.**

Ao retirar de debaixo de mim o lugar, eu desaprumei. Foram as palavras pois que desestruturaram a linguagem. E eu não. *Disse-me Manoel em MEU QUINTAL É MAIOR QUE O MUNDO, 2015, p.120.*

Escreve

O HOMEM NÃO SABE AMAR  
O HOMEM NÃO SABE AMAR  
Escreve  
Escreve  
O HOMEM NÃO SABE AMAR

“[...] *A palavra* deveria ser mais que mera expressão verbal, precisava ser dinâmica, viva, explorar uma estética, por meio de elementos visuais e estruturais, ou seja, por meio da tipográfica escolhida.

LIMA, Marcia Antunes Santos Gama de

Tenho fome.

O almoço se demora. Estou no meio do mato. Que horas são?

Não sei do tempo. O que suponho acerca dele é que ele rouba. Leva embora pedaços de mim.

Mas que natureza de tempo? Olho para o céu. Está claro.

O branco das nuvens superpõe-se ao azul.

As nuvens são como gigantes algodões doces que

vão se movendo e se desfazendo pela ação do vento. O vento varia sua dinâmica.

Entre o lento, o rápido e o meio termo dessa dicotomia,

Doisegue...

O movimento do vento é espiralado e como um cavalo alado produz saltos no espaço sem fim. Sempre desejei ter um cavalo.

Acho que a hora do almoço se aproxima.

**O poeta realiza, como os poetas concretos, um aproveitamento do espaço em branco da folha de papel como elemento estruturador do poema. Mas isso é feito num contexto que não evita o verso, pelo contrário, num contexto que o** *elege para base da composição poemática.* COSTA, Édison José da. 1995, p. 13. –

A poesia, como invenção de formas, sente as mesmas premências que as outras artes afins: música e pintura. A melodia na música, a figura na pintura, o discursivo-conteudístico-sentimental na poesia são fósseis gustativos que nada mais dizem à mente criativa contemporânea.

**CAMPOS, Haroldo. 1975, p. 49.**

O poeta examina as palavras, deixa-se conduzir por elas, por sua realidade fónico-semântico-visual, de forma que o poema possível, o poema a ser construído, é por elas realmente determinado.

**COSTA, Édison José da. 1995, p. 13.**

Um poema concreto comunica a sua

**ES**

**TRU**

**TU**

**RA**, vale dizer:

Comunica a si mesmo

**COSTA, Édison José da. 1995, p.**

**12**

## **A intempesividade na linguagem é martelo de quebra do fluxo narrativo linear e cronológica.**



Aos 18 anos o homem. Calma. Onde está o meu protetor solar?

~~Não aguento mais esse trabalho com gente, de gente. Quero ser uma vaca.~~ **Pastar**

**O Homem corre, deita, dorme, levanta, corre, corre**

**O Homem corre, deita, dorme, levanta, corre, corre**

**O Homem corre, deita, dorme, levanta, corre, corre**

~~O Homem corre, deita, dorme, levanta, corre, corre~~

**O Homem corre, deita, dorme, levanta, corre, corre**

~~O Homem corre, deita, dorme, levanta, corre, corre~~

CORRE!

CORRE!

CORRE?

O TREM ATRASOU,

O carro, a moto, A bicicleta em ciclo vicioso cai da cachoeira do interior do estômago da criança preta de olhos vermelhos.

O HOMEM SOBRE O TRILHO DEITOU. **Limão e alecrim.**

**“Posso, portanto, dizer que o amor era para Franz a espera contínua do golpe”.**

## 2.4 Afinal, que corpo é esse intempestivo do ponto de vista da estética decolonial?

Três cortes de uma história de um corpo em contra-história

### 2.4.1 *Corpo vestido de corpo*

Em estado de pesquisa, no catálogo *The Skin Thing* do *Black Europe Body Politics* (2012), uma obra afeta-me, interpela-me e convida-me à investigação. O *Black Europe Body Politics* é um programa internacional de triagem e de mesa redonda transdisciplinar centrado na cidadania negra europeia, em conexão com a imagem em movimento recente e práticas performativas. A obra, performance que mantém os meus olhos fixos, focados e o corpo atento, é a Homenagem a Sarah Baartman, de Teresa María Díaz Nerio (2007), que compõe o catálogo de 2012, cuja evento aconteceu em Ballhaus Naunynstrasse, teatro independente em Berlin, na Alemanha.

Teresa Maria Diaz Nerio, artista e performer dominicana, numa imagem em uma das páginas do catálogo, veste um traje de látex preto. A silhueta é uma atualização do corpo de Sarah Baartman. O corpo de Diaz veste o corpo Baartman: preto, imóvel sobre um pedestal, em silêncio, como uma escultura viva. A linguagem é de ordem corpórea: medidas não convencionais, peso, cor da pele, dobras, seios e nádegas protuberantes. Representação fisionômica de Baartman, do povo *khoisan*, designação unificadora de dois grupos étnicos que partilham algumas características físicas e linguísticas distintas da maioria dos outros povos do sudoeste da África.

A imagem do corpo preto, de grandes proporções, produz crise no meu imaginário, de ordem simbólica. A imagem-corpo não transita na dinâmica social do meu cotidiano. As dimensões do corpo, que veste Diaz Nerio, não se adequam à realidade normativa dos corpos de influências e medidas eurocêntricas. Talvez, por isso, Diaz atualiza Baartman. Para não mais deixá-la no passado sob a narrativa colonialista da história. Insurge em contra-história, no tempo em que a vejo. Tereza e Baartman, no presente, performam.

Homenagem a Sarah Baartman, performance de Teresa Maria Diaz Nerio, circulou por diferentes eventos e espaços, como o da Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam, em 2007. Em 2012, em antevisão durante a Feira Arco de Madrid, foi apresentada enquanto vídeo, como

parte da seleção de artistas que comporiam o BE.BOP<sup>9</sup>. Em 2013, a *Art Labor Archives*<sup>10</sup> e a *Ballhaus Naunynstrasse*, em cooperação com *Heinrich Böll Stiftung*<sup>11</sup>, convida para a exibição presencial da performance e da obra de vídeo de Teresa María Diaz Nerio. Contudo, foi em um vídeo de 2min43s da performance no *Freies Museum*, em Berlim, em 2009, visto no *Youtube*, que identifiquei o *intempestivo* (Gil, 2013) da poética de Diaz e/com a memória/corpo de Baartman. Quem foi Sarah Baartman?

#### **2.4.2 Corpo em estado de violência e violação colonial**

Escrever em diálogo com a narrativa colonial da história de Sarah Baartman é reescrever a violência sofrida pela negritude. No caso específico de Baartman, a sua violação tornou-se entretenimento. Meu desafio é não só recontar, por meio da escrita, as dores já tanto descritas da história do povo preto em diáspora. Desejo produzir linguagem de liberdade e de vida, não só de escravidão e de morte. Assim como Saidiya Hartman (2020, p. 15), preocupo-me em não cometer mais violência em meu próprio ato de narração, tendo em vista que, para a autora, o próprio arquivo da escravidão repousa sobre uma violência fundadora. Hartman (2020, p. 19) pergunta: por que sujeitar os mortos a novos perigos e a uma segunda ordem de violência? Essa textualidade não é uma narrativa de morte, como fim, é um exercício que objetiva ressignificar Sarah Baartman - suas potências decoloniais - na composição de uma contra-história que visa a vida e a liberdade dos corpos na sua diferença.

Para instaurar uma linguagem de liberdade faz-se necessário passar pelo escravagismo. A pele preta de Sarah Baartman é marcada pelo colonialismo e pelos códigos da estética colonial, cuja ideia civilizadora, no ocidente, implicou uma concepção específica de corpo, negando, marginalizando e escravizando seu contrário. A colonização é, para Aimé Césaire (1978, p. 21), testa de ponte numa civilização de barbárie que pode, em qualquer momento, desembocar na negação pura e simples da civilização. A civilização, em termos multiculturais, tendo em vista a diferença ética civil, cidadã - seus costumes e suas crenças -, é, para Césaire (1978), pura e simples. Já o colonialismo, efeito do poder e da dominação da Europa,

---

<sup>9</sup>Black Europe Body Politics.

<sup>10</sup>Agência sediada em Berlim que atua na indústria cultural internacional, desde 1996. Presta consultoria para bienais e festivais internacionais, cria eventos de arte específicos para situações e organiza reuniões teóricas de alto impacto, entre outros serviços. É uma plataforma excepcional que gira em torno da fusão de teoria, ativismo político e estética.

<sup>11</sup>Organização política alemã sem fins lucrativos. A instituição foi criada no contexto da corrente política verde, que se desenvolveu em várias partes do mundo, nos anos 1970, como uma resposta às tradicionais políticas socialista, liberal e conservadora. Os princípios fundamentais que a Fundação defende são: a ecologia, sustentabilidade, democracia, direitos humanos, autodeterminação e justiça social.

do branco civilizado, contra o outro, o seu oposto, “[...] Desumaniza [...] Se habitua a ver no outro o animal, se exercita a tratá-lo como animal” (Césaire, 1978, p. 23-24). Foi o que fizeram com Baartman. “Entre o colonizador e o colonizado, só há lugar para o trabalho forçado, a pressão [...] A violação, as culturas obrigatórias, o desprezo [...]” (Césaire, 1978, p. 25).

Baartman foi exibida como objeto vivo e também morto, sob fetiche, sexualizado, selvagem, sem civilidade e anormal. Em espécies de circos e museus, na Europa do início do século XIX. Ficou conhecida como *Vênus Hotentote*. Para Jonas Ferreira e Cynthia Hamlin (2010, p. 822), a junção dessas duas palavras referem-se a dois estereótipos. Por um lado, a imagem da Vênus, a deusa do amor e da beleza; por outro, o povo mais selvagem, mais animalesco, mais aparentado com os orangotangos que povoavam a imaginação dos europeus do final do século XVIII. Ferreira e Hamlin (2010) apresentam três olhares que são pontos chaves para entender o recorte histórico da vida e da morte de Sarah Baartman: a sua chega na Inglaterra, em 1810; o período em que passou em Paris; e a sua elevação como ícone das lutas anticolonialistas, pelos movimentos sociais contemporâneos.

Para a Inglaterra, do início do século XIX, Baartman foi trazida juntamente com um couro de girafa, por Alexander Dunlop, médico de um navio inglês que exportava espécies de fauna, de flora e de nativos das colônias inglesas, como esclarece Ferreira e Hamlin (2010). “Os shows que Sarah Baartman fazia, estabeleciam uma relação [...] entre as noções da fêmea selvagem e de uma sexualidade perigosa e incontrolável” (Ferreira; Hamlin, 2010, p. 825). Era mantida em jaula no início da apresentação. A imagem do selvagem, não civilizado, acendia a curiosidade do público. Mulher preta, grande, estranha.

Para Ferreira e Hamlin (2010, p. 825), a popularidade de Sarah Baartman como Vênus Hotentote se deve, por suas características distintas, com ênfase na sua esteatopigia: hipertrofia das nádegas, ocasionada pelo acúmulo natural de gordura, e também pela forma de sua genitália, que imprimia uma saliência peculiar, objeto de muita especulação. Essas especificidades não eram comuns nos outros pretos outrora escravizados que habitam as cidades inglesas. Na Inglaterra, a experiência de Baartman foi após o abolicionismo inglês. O Parlamento aprovou o *Abolition act*, que proibia o tráfico de escravos na Inglaterra, em 1807. O movimento antiescravagista, do país, estava reunindo forças para estender a abolição para as colônias e “[...] Uma de suas estratégias políticas consistia em criar uma imagem unitária do negro que apagava as diferenças entre os diversos povos” (Ferreira; Hamlin, 2010, p. 825).

Em 1814, Baartman inicia suas apresentações em Paris, na reafirmação de uma mulher fora da norma civil europeia. Sua estrutura e seu *esquema corporal* (Fanon, 2008), eram contrários às regras de convivência, por mais que, após os shows, Baartman se vestisse de dama,

como a *Portrait of Madame Gaudibert*, de Claude Monet, de 1868: com traje típico da moda e da civilidade eurocêntrica do século XIX. Mesmo na tentativa de inserção, de adaptação, “[...] No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação [...] Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incerteza” (Fanon, 2008, p. 104).

O esquema corporal do preto, no sentido da sua dinâmica de gestos, da sua relação espacial e social, é, para Frantz Fanon (2008, p. 105), determinado pelo branco. Para o autor, os elementos que o preto utiliza, para se conhecer e se entender enquanto ser corpóreo, foram fornecidos pelos resíduos de sensações e percepções de ordem sobretudo tátil, espacial, cinestésica e visual; pelo branco, que os teceu através de mil detalhes, anedotas, relatos. “Eu acreditava estar construindo um eu fisiológico, equilibrando o espaço, localizando as sensações [...]” (Fanon, 2008, p. 105).

As sensações de Baartman, em sua vida/corpo, na Inglaterra e na França, elaboraram-se em paradoxo, enquanto adequava sua estrutura corpórea *khoisan*, nos termos sociais do esquema corporal da mulher branca, afirmava sua diferença toda às vezes em que se apresentava ao público, enquanto Vênus Hotentote. Minha negrura era densa e indiscutível, diz Frantz Fanon (2008 p. 109). A de Baartman também. E, por consequência, o riso e o escárnio que sofreu, segundo Ferreira e Hamlin (2010, p. 833), são indicadores da construção de um objeto que, ao encarnar tudo o que se considera negativo, monstruoso, aberrante, assegura a positividade, a normalidade de seu oposto. E mais do que isso, “Assegura a própria humanidade dos europeus, que passam a se constituir como o Homem universal” (Ferreira; Hamlin, 2010, p. 834).

As normativas para a constituição de um corpo civilizado, cuja proporções, adequadas, definem os modos de expressão: de ser, de existir, são efeitos de um processo colonizador, de uma história que exclui, sufoca e apaga a potência da diferença. E mesmo no escuro, fazem da diferença entretenimento. Baartman, em morte, foi dissecada pelos cientistas naturalistas parisienses. Seu cérebro e sua genitália foram extraídos e o seu corpo passou por uma moldagem em gesso. Tanto o cérebro quanto a genitália foram preservados em formol e exibidos no *Musée de L’Homme*, até 1974, juntamente com seu esqueleto.

Todavia, o movimento feminista francês, dos anos de 1970, conforme esclarece Ferreira e Hamlin (2010, p. 831), alegou que a exibição consistia em uma representação degradante das mulheres. Para os autores, os descendentes dos Khoisan, organizados num movimento chamado “conferência nacional Griqua”, deram início a uma campanha pública de repatriação dos restos mortais de Baartman. Pouco depois da eleição de Nelson Mandela, em 1994, o presidente recém-eleito transmite ao presidente francês, François Mitterrand, o desejo do povo sul-africano de

reaver essas relíquias. “A posição do governo sul-africano era a de que o retorno da “Vênus Hotentote” era nada menos que um símbolo de descolonização psicológica [...]” (Ferreira; Hamlin, 2010, p. 834). E, foi assim, que Baartman, identificada como subumana pela ciência europeia do século XIX, tornou-se heroína nacional da África do Sul.

#### ***2.4.3 Corpo intempestivo e estética decolonial***

Conforme eu a entendo, uma História do presente luta para iluminar a intimidade da nossa experiência com as vidas dos mortos, para escrever nosso agora enquanto ele é interrompido por esse passado e para imaginar um estado livre, não como o tempo antes do cativo ou da escravidão, mas como o antecipado futuro dessa escrita (Hartman, 2020 p. 17).

O futuro dessa escrita que, no presente, busca um estado livre, afirma: Sarah Baartman não está no passado, segue no limiar de uma outra história, daquela que não foi difundida pelo colonialismo. Essa contra-história ganha força narrativa na homenagem em que Teresa Maria Dias Nerio (2007) fez/faz. Sua performance interrompe o fluxo narrativo do ponto de vista do colonizador. Invento um novo corpo que surge da junção de Diaz e Baartman. Duas memórias, duas mulheres, um corpo em performance, cuja força artística, contratemporal e política, passa pelo desejo do real em agenciamento intempestivo. “O agenciamento do desejo abre o desejo e prolonga-o” (Gil, 2013, p. 55).

Figura 9 - Homenagem a Sara Baartman



Fonte: Teresa María Díaz Nerio (2007).

O desejo pelo real, em José Gil (2013, p. 145), transforma o pensamento e a existência, revoluciona, muda a percepção do espaço e do tempo: “[...] Os corpos que até aí se mantinham separados das coisas e dos outros corpos entram de súbito em contato, se não em contágio [...] O campo do possível imediatamente alarga-se”. O campo do possível só é efetivo no movimento de uma escrita outra, que se faz como reverso da história, aqui do colonialismo. Teresa Maria Dias Nerio abre caminho para uma outra narrativa da realidade habitual, “[...] Escapando ao tempo. É o intempestivo [...] Que vem sempre a contra-tempo da realidade” (Gil, 2013, p. 158).

Quando Diaz funde sua pele a história-pele de Baartman, instaura uma lógica outra de tempo (intempestivo), que cruza o presente reescrevendo o passado em linhas não civilizatórias, adestradoras, modeladoras e definidoras de padrões corporais e culturais. Não apaga a história descrita pela branquitude, mas muda o ponto de vista. Resiste e ressignifica as normativas estabelecidas pelo eurocentrismo e seus processos colonizadores. Uma outra estética: contornos, formas, dimensões, cor, ganha força e potencialização. O corpo de Baartman, outrora negado pelo colonialismo, é pura potência do ponto de vista da *estética decolonial* (Moreno; Mignolo, 2012).

Pedro Pablo Gómez Moreno e Walter Mignolo (2012) lançam mão de três possibilidades para classificar a estética decolonial. A primeira é *para deixar as coisas como estão*, a história dita universal como foi narrada e disseminada pelo colonialismo; a segunda é *pedir permissão para entrar e encontrar o caminho de interação*, ou seja, em diálogo com o exercício de poder e de opressão da Europa sobre os continentes africanos e das américas. A terceira é a *desvinculação*.

A desvinculação seria o caminho da estética decolonial, de subversão e de desobediência epistêmica. Essa desobediência, nas palavras de Gómez Moreno e Mignolo (2012, p. 9), é referente às regras do fazer artístico eurocêntrico e às regras da busca de sentido no próprio universo, em que tanto as obras como a filosofia respondem aos mesmos princípios. A estética decolonial busca escrever uma outra história da arte e, conseqüentemente, uma outra noção de estética.

“A Estética Decolonial é uma amostra de ‘operações’ com elementos simbólicos” que procuram, por um lado, dismantlar o mito ocidental da arte e da estética [...] para liberar subjetividades” (Moreno; Mignolo, 2012, p. 9). É um movimento ético de descolonização, ou seja, de retirada de elementos ditos belos da história da arte ocidental. Produz-se, compõe-se, outros sons, cores, linhas e corpos; a fim de apresentar e possibilitar outras experiências,

sensações e sentidos estéticos que não seja a partir dos elementos da arte que a história europeia escreveu.

O que Tereza Maria Diaz fez/faz, na performance em Homenagem a Sarah Baartman, é liberar a subjetividade. Subjetividade que estaria sob preconceitos estruturais, negando a força do corpo preto, grande e desproporcional de Baartman. Espetacularizada e ao mesmo tempo ridicularizada, por sua forma, aparência, cor, gênero e etnia. A atuação de Diaz com o real, agencia o intempestivo em performance, “[...] Quebra as barreiras entre arte e vida” (Gil, 2013, p. 145). Não é mais sobre arte, apenas, que Diaz trata, mas sobre vida. Ela produz uma espécie de abertura do corpo ao espaço, do qual fala Gil (2013, p. 146): “Intensificação das suas capacidades receptivas das vibrações do mundo. Acréscimo das potências ativas do corpo. Dilatação do espaço do corpo. A palavra liberta-se”.

Baartman está livre incorporada à Tereza. Em ato de oposição a uma estrutura de organização e gestão de povos e recurso da terra, do mar e do céu. Definição do colonialismo em Gómez Moreno e Mignolo (2012, p. 8). O ato performático de Tereza é “[...] Um processo pelo qual aqueles que não aceitam ser dominados e controlados buscam elaborar projetos por meio de outras matrizes” (Moreno; Mignolo, 2012, p. 8). O que Tereza procurou, ao homenagear Baartman, foram zonas de turbulência, zonas de caos: “[...] Procurar penetrar nessas zonas de risco [...] E devir, e criar” (Gil, 2013, p. 160). Criou um corpo intempestivo do ponto de vista decolonial, que não nega o colonialismo, mas produz processos de desvinculação para liberar a subjetividade dos códigos e dos estratos coloniais, sobretudo, ligados à história ocidental e seus regimes de tempo.

## 2.5 Antônio contra o tempo: uma escritura de intensidades

O abandono do lugar me abraçou de com força. E atingiu meu olhar para toda a vida. Tudo que conheci depois veio carregado de abandono. Não havia no lugar nenhum caminho de fugir. A gente se inventava de caminhos com as novas palavras (Barros, 2015, p. 83).

Por que preciso escrever um texto de memórias? Presentificar histórias em suporte bidimensional de estruturas paragrafais cuja *escritura* (Derrida, 1995) desdobra-se e problematiza o vivido como tema? Por que tornar legível a historicidade de um homem cisgênero – com crise de sexualidade – que escreve poesia, faz arte com o corpo e joga com a escritura? A quem importa?

Essa primeira tríade de questões é como o vento do outono que sacode as folhas das árvores, forçando-as ao movimento, ao deslocamento e ao descolamento do ponto de

permanência que elas experienciaram, ao longo das estações do ano. É tempo de soltar a bainha, o pecíolo e lançar o limbo a uma deriva, a uma aventura, a uma queda. Sempre tive medo de cair. Entretanto, nunca me neguei as experimentações.

A queda, nesse contexto de texto, é movimento de resgate de memórias, que, no corpo, produz refrigério no estômago e intermitentes ausências de ar. Não se trata da queda como fim, mas como processo: instante de suspensão no qual as reminiscências atualizam-se e reescrevem os movimentos de um artista que traçou percursos específicos na sua trajetória de formação, de pesquisa e de produção. Quais caminhos percorreu? Por que no campo das artes? Qual a relação da sua vida com a arte? A quem importa saber? Ainda não há resposta.

Como ponto de partida, um afeto força o movimento da escritura, orienta-a, referencia-a. “O estado vivido não é algo subjetivo [...] É o fluxo, e a interrupção do fluxo, já que cada intensidade está necessariamente em relação com uma outra de tal modo que alguma coisa passe” (Deleuze, 1985, p. 63). Considerar os estados vividos, segundo Gilles Deleuze, a partir de seu texto acerca dos aforismos de Nietzsche (1985), exige uma ampliação do sensível para mediar fluxos e cartografar intensidades. É sobre e com intensidades que essa escritura pretende-se ocupar, desenhar nuvens suspensas, corpos aforísticos e marcas de tempos.

Deleuze (1985, p. 63) diz que as intensidades têm algo a ver com os nomes próprios. Apresento-me como Antônio. Homônimo de meu pai, nome que recebi para começar a movimentar-me no plano social que é cultural, e também no plano de imanência, no qual o nome não me define. O que é a imanência? Pergunta (Deleuze, 2002, p. 12). E ele mesmo responde que é uma vida. Vida imanente que transporta os acontecimentos ou singularidades que não fazem mais do que se atualizar nos sujeitos e nos objetos. Essa vida indefinida não tem, ela própria, momentos, por mais próximos que estejam uns dos outros, mas apenas entretempos, entre-momentos. É no plano de imanência que os fluxos, as intensidades e as singularidades pedem passagem.

Antônio pede para passar, mas o tempo não é favorável, não ainda. Apropriar-me desse nome como diferença e intensidade que, em mim, faz corpo (maduro) é, sobretudo, o movimento que me traz aqui. Antônio não é uma identidade, nem um significado e ou uma individualidade; é uma designação. Distinta da de Júnior, que carreguei durante anos. Antônio movimenta-se para inscrever-se sobre, sob e no meio da minha existência corpórea atual. “A intensidade só pode ser vivida em relação com sua inscrição móvel sobre um corpo, e com a exterioridade movente de um nome próprio [...]” (Deleuze, 1985, p. 63).

A proposta deste memorial é experimentar uma escritura de intensidades, como fez Nietzsche, segundo Deleuze (1985, p. 63), tendo o aforismo como meio de expressão. Para

Miguel Angel de Barrenechea (2000, p. 108), Nietzsche tratou de fragmentos de vida, de uma vida singular, que convoca outros singulares. Foi em “*Ecce homo*”, sobretudo, que Nietzsche transcreveu sua vida, suas vicissitudes. Barrenechea (2000, p. 108-109) afirma que Nietzsche pronuncia o *singular indeclinável*, provocando, instigando, com sua escrita, outras singularidades, a partir do vivido, do dito em primeira pessoa, do intenso.

Meu desafio com essa escritura é tornar legível as intensidades, as forças que me cruzaram em vida, os fluxos livres e as interrupções de fluxos. Esses últimos, forçaram-me a um modo de vida reduzido de potência que – só na arte – encontrei possibilidades de reinvenções e atualizações de outros modos de viver. Necessitei inventar outros corpos nos meus movimentos de pesquisa, enquanto conceitos, agenciamentos, inscrições que me ajudassem a aliviar a crise da minha própria existência que, sempre se deu, em oposição de forças, de contrários: corpo e alma, carne e espírito, bem e mal, gay e heterossexual, entre outras dicotomias.

Nessa organização de palavras, de letras que flutuam e suspendem-se no tempo dessa escritura, apresentarei quatro acontecimentos. O primeiro, é o **corpo de tempo apolíneo: o silêncio de Dionísio**; momento da minha trajetória de vida na qual entendo as forças que me constituíram e, ao mesmo tempo, reduziram-me. Tendo as intensidades apolíneas da doutrina cristã como principal vetor de opressão dos meus *impulsos dionisiacos* dos quais fala Nietzsche (1992). No meu caso, tais impulsos estão ligados às linhas desviantes, artísticas e libidinosas, contrarias a moralidade. O segundo é o **corpo aforístico: experimentação nômade em nuvens suspensas**, que dispõe de uma atualização de memórias, frases que produziram em mim vida e morte. A estrutura é em espécie de nuvens flutuantes de tempos, que jogam com a espacialidade do suporte do texto. O terceiro é o **corpo que esgarça tempo: estética do desfazer e do refazer na diferença**, que narra as minhas experiências de formação, de pesquisa e de produção nas artes. O quarto e último acontecimento apresenta **Antônio contra o tempo**, conclusão em aberto desse movimento de composição com intensidades e tempos, prática de *invenção* (Kastrup, 2012) desse artista que vos escreve em ato de escritura, com a qual se mistura para se tornar aquilo que se é: intempestivo.

Figura 10 – Da série camadas, feita por Thiago Barbosa, do corpo do autor



Fonte: Acervo pessoal do autor (2024).

### 2.5.1 *Corpo de tempo apolíneo: o silêncio de Dionísio*

Sempre me percebi dançando. No entanto, não tenho memória de quando começou o movimento dançado em mim. A sensação que tenho é que sempre fui um corpo em estado de embriaguez<sup>12</sup>. Na infância, a caminho da escola, com a mochila nas costas e o caderno acolhido pelo braço direito, saltitava solto ao som de melodias criadas na cabeça e cantaroladas por entre os lábios. A escola tornara-se lugar de encontro com as artes. Nos contraturnos, fazia pintura em tecido, artes plásticas, artesanato, teatro, dança. Foi no contexto escolar que o corpo foi abrindo-se, experimentando-se, explorando-se.

Todavia, ainda na infância, senti uma quebra de fluxo e uma alteração na minha dinâmica cinética quando cruzei o espaço da igreja cristã protestante. Forças atuavam no meu estado comportamental, psicológico e afetivo. Percebi no corpo um outro regime de tempo: mecânico, direto, metrificado e silencioso condicionando os meus gestos. O tempo das aparências iniciava-se. O menino saltitante, livre, sem medida, foi apresentado ao resplandecente Apolo.

Apolo, segundo Nietzsche (1992, p. 28), é o deus da beleza, da aparência e do sonho. Simbolismo por meio do qual a vontade helênica criou para espelhar-se. “Ao mesmo tempo divinatório [...] Divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia” (Nietzsche, 1992, p. 29). Apolo tornou-se o exemplo de ordem a seguir, constituindo-se enquanto a medida da *práxis* grega: “[...] Apolo, engendrou todo o mundo olímpico e, neste sentido, Apolo deve ser reputado por nós como um pai desse mundo” (Nietzsche, 1992, p. 35). Tais referências aproximam-se na noção cristã monoteísta: de um único deus que reina sobre tudo e todos instaurando ordem e controle. Entretanto, Nietzsche (1992, p. 37) esclarece que foi para poderem viver que os gregos criaram tais deuses. Foi para suportar a existência que conduziram um certo impulso de chamar a arte à vida, no caso dos helênicos.

Para Nietzsche (1992, p. 27), o desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco. Dois distintos impulsos da natureza. “[...] Cada um desses impulsos manifesta-se na vida humana por meio de dois estados fisiológicos, o sonho e a embriaguez, que se opõem, como apolíneo e dionisíaco” (Dias, 2000, p. 10). Antes de me deter em Dionísio, deixo claro que tomarei as características de Apolo como comparáveis às forças e às

---

<sup>12</sup>Estado fisiológico associado ao impulso artístico dionisíaco, segundo Rosa Maria Dias (2000, p. 10). Referente à filosofia nietzscheana.

intensidades da religião cristã que cruzaram significativamente o meu modo de ser na infância. Sobrepondo-se aos outros impulsos que, no corpo, moviam-se sem medida. A desmedida refere-se a Dionísio. Associa-se ao caos, a desmesura, a disformidade

[...] O desmesurado da natureza em prazer, dor e conhecimento, até o grito estridente [...] O desmedido revelava-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. E foi assim que, em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado (Nietzsche, 1992, p. 41).

No meu caso, foi Apolo que silenciou Dionísio, inicialmente. Tanto Apolo como Dionísio “[...] São como poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta” (Nietzsche, 1992, p. 32). Independente da ação humana, do agenciamento dessas distintas forças, ambas circulam, são como estados livres, nômades, sem corpo *a priori*. Quando incorporadas, produzem estados de sonho (Apolo) ou de embriaguez (Dionísio). Produzem formas e/ou de deformações. Os impulsos apolíneos tendem a ser mais formativos e dogmáticos.

Tais considerações, em diálogo com as memórias da minha infância, fazem-me compreender que o estado de embriaguez, de alegria e de liberdade, no corpo, que experienciou a minha meninez, em uma lógica de tempo mais flexível e ondulante, associava-se às intensidades dionisíacas. Tais intensidades passaram por um processo de recalque religioso e patriarcal – de medidas apolíneas –, ao longo da minha historicidade. A espontaneidade do corpo do tempo da infância foi cerceada. O menino precisava mostrar-se homem e, para tanto, educou o gesto, firmou a estrutura corporal, tornou-se apática. Vivendo o mundo das aparências, das formas, da beleza, da justa medida, longe do “[...] Espaço de Dionísio – O nome grego para êxtase” (Dias, 2020, p. 10).

As experiências de exageros e de desmedidas não se naturalizaram e/ou se normatizaram na cultura ocidental, pelo menos não até agora, por mais que Nietzsche, segundo Dias (2000, p. 11), tenha visto apolíneo e dionisíaco, lado a lado, na arte grega, e, a partir disso, pensado a arte não apenas como atividade humana, que se encarna nas obras, mas que se encontra na esfera da natureza. Ou seja, medida e desmedida, êxtase e comedimento, ambos se cruzam e compõem-se. Dionísio diz das intensidades desviantes, dos fluxos livres. Inebriado, seja por álcool, substâncias narcóticas e/ou pela perda da consciência do senso comum. O homem, em relação direta com as forças dionisíacas, vivencia “[...] O processo pelo qual a

vontade satisfaz seus impulsos artísticos [...] o inverso do movimento de produção das aparências” (Dias, 2000, p. 11).

A aparência apolínea, ordenada, domadora das forças selvagens da natureza, mentora das regras do corpo, dos poderes morais e dos dogmas religiosos; silenciaram, interromperam os fluxos criativos das intensidades desviantes da minha infância. Um *corpo dionisíaco*, intensivo e expressivo, de um menino do sexo masculino, não foi bem visto pela sociedade pobre da periferia da cidade de Caucaia<sup>13</sup>, da década de 1990. Era o menino veado. Assumir isso, hoje, é flertar com a liberdade. Esse corpo-menino-veado era livre sem saber. Era puro em experimentação. Só queria viver e fazer, dos seus gestos delicados – de peso leve –, seu estilo de vida e de sua arte de mover. No período da criancice, não associava o ser veado a sexualidade, tudo era muito confuso. A veadagem, no tempo dessa experiência, era estado de coração e espírito livres. “Amo o que tem o espírito e o coração livres, porque assim a sua cabeça apenas serve de entranhas ao seu coração, mas seu coração o leva ao acaso” (Nietzsche, 2008, p. 16).

O menino veado não estava associado apenas ao desejo pelo mesmo sexo. Ligava-se aos gestos largos e sem limites espaciais. Era o desejo de explorar de modo vigente e latente os entremeios sem razão preestabelecida e sem limites predefinidos. Não! Veadado, não. Corpo mole, afeminado e desejante, não. Censuraram a minha desmesura, a minha disformidade. Silenciaram os impulsos dionisíacos que anunciam a “[...] aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria [...] cuja intensificação o subjetivo se esvanece [...]” (Nietzsche, 1992, p. 30).

O processo de tornar-se quem se é, no meu caso, passou, na infância, por um desalento, uma descontinuidade: falta de manutenção das intensidades dionisíacas. Falta que foi reforçada, mais diretamente, na maioridade, quando me converti literalmente ao Cristianismo. Tudo já estava no corpo. Só era preciso aceitar, sem relutar. Precisei crescer rápido, tornar-me responsável e sob uma doutrina, abandonar, silenciar de vez Dionísio. Como efeito, “sustento com palavras o silêncio do meu abandono” (Barros, 2015, p. 55).

Abandonei a espontaneidade do corpo veado, a fim de apresentar uma imagem de um corpo normativamente aceito pela moral que me formava, controlava-me e exigia-me um comportamento de gestos de polidez. Contudo, por mais que as forças e a lógica apolínea conduzissem as minhas intensidades, algo ainda passava no entre, por baixo, escapava aos costumes. Para sair da sonolência e acordar do mundo onírico de Apolo, no qual o corpo

---

<sup>13</sup>Município brasileiro do estado do Ceará, que integra a Região Metropolitana de Fortaleza.

repousava, aos 18 anos, disparei um movimento, como uma flecha, em busca, talvez, do encontro daquilo que, em mim, foi silenciado, cerceado, escondido. Entretanto, não se tratava da origem, da identidade do eu real que a flecha mirava, mas na diferença, nas possibilidades e nas multiplicidades de vidas que as minhas intensidades poderiam gerar e girar em linhas ao vento. Emancipação.

Foi no reencontro com as Artes, dessa vez, de modo mais formativo, não apenas experimental e explorativa, como na escola, que a flecha acertou as possibilidades de atualização de outros tempos e de outros modos de ser e de existir no corpo. Estudando arte, aprendi a desenvolver diferentes processos de invenção de si e de mundos. A partir disso, “[...] Invento para me conhecer” (Barros, 2015, p. 31). Para acolher Dionísio, e com ele experimentar diferentes estados, em constante cruzamento de forças e de modulações dessas forças. Sobretudo, porque “[...] Vede! Apolo não podia viver sem Dionísio!” (Nietzsche, 1992, p. 41).

Inicia-se um novo ciclo, de agenciamento das forças e dos impulsos apolíneos e dionisíacos. Fluxo livres que atravessam/compõem o vivido, gerando diferentes inscrições móveis sobre os corpos. É com a arte, agora, sem fronteira, que me torno um imitador. Para Nietzsche (1992, p. 32), todo artista é um imitador. Isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisíaco. E, mais do que relacionar-se com as forças e com impulsos da natureza, a partir de uma lógica de representação, faz-se necessário “[...] Embelezar a vida [...] sair da posição de criatura contemplativa e adquirir os hábitos de criador, ser artista da sua própria existência” (Dias, 2000, p. 17).

Tornei-me artista, em trânsito por diferentes espaços formativos. E é sobre e com isso que o futuro presente dessa narrativa se ocupará. Mas é importante tomar fôlego antes de continuar. O que foi descrito, até aqui, foi como um exercício de reconciliação com as diferentes naturezas de forças e com os distintos regimes de tempo que cruzaram as minhas intensidades. Respiro. Antes de seguir, não posso deixar de apresentar como as palavras também fazem, no corpo, história, vida e morte, mancha a pele.

### ***2.5.2 Corpo aforístico: experimentação nômade em nuvens suspensas***

Seu futuro é dar o cu e chupar rola.

Jejum e oração

Meu dedo indicador na sua boca, envolto por sua língua molhada

Você merece um amor tranquilo.

Chupa aqui veado!

Batismo pelo espírito santo.

Egoísta, egocêntrico, egóico.

Além, claro, da sua real e latente dificuldade de demonstrar afeto.

Você um dia será meu.

Você só some em momentos inoportunos.

Eu te odeio. Eu te quero por perto sempre.

Não permita que as sombras do inimigo possam circular na sua vida.

Penumbra

Gostoso

Jesus é o caminho a verdade e a vida.

Você não curte?

Antônio é um nome muito bonito.

Eu quero gozar gostoso igual a última vez.

Gosto de você pela pessoa que você é não pelo sexo que oferece.

Eu te amo.

Você mentiu.

Figura 11- Da série camadas, feita por Thiago Barbosa, do corpo do autor



Fonte: Acervo pessoal do autor (2024).

### 2.5.3 Corpo que esgarça tempo: estética do desfazer e do refazer na diferença

Todos os corpos são constituídos por inúmeros estratos de tempo. Todos os corpos são, em certo sentido, datados, pertencendo a outras épocas que transportam com eles no seu presente. Todos os corpos são parcialmente inatuais (Gil, 2013, p. 146).

Logo, ao iniciar o meu processo formativo nas Artes, precisei aprender, muito rápido, a atualizar as dinâmicas de ser de corpo, considerando as suas temporalidades e o *real* (Gil, 2013). As temporalidades estão associadas às possibilidades de ser de tempo, que estariam por baixo dos véus instituídos pela história, história essa ocidental, que criou uma noção de tempo cronológico e universal, subjugando as outras temporalidades, medindo os movimentos dos corpos no espaço<sup>14</sup>. O real, diz José Gil (2013, p. 146), irrompe à superfície do tempo. Desse tempo universal-histórico-cronológico. Para o autor, quando o real irrompe, a ação constrói o presente e transforma o passado e o futuro.

Agora, os meus gestos ritmam e tecem um tempo presente em que a minha ação e o meu pensamento coincidem, e ambos se ajustam aos ritmos coletivos. São o corpo e o espírito que engendram e, por assim dizer, segregam o presente – que já não me foge, mas se desdobra ao longo de toda a minha duração. É o tempo atual, o tempo do real (Gil, 2013, p. 146).

Foi no curso Técnico em Dança<sup>15</sup> que iniciei o processo de esgarçamento das temporalidades que cruzavam as minhas intensidades. Um exercício ético-estético de atualização do que podia o meu corpo, considerando as dimensões temporais. Toda nova atualização, um novo corpo e um outro regime de tempo se desenhava. A minha história de formação, de pesquisa e de produção foi, desde os seus rudimentos, a história de como podia-se *inventar* (Kastrup, 2012) a vida no espaço corpo da minha existência em desdobramento e em diferença.

A invenção implica uma duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis. Ela é uma prática de tateio, de experimentação e de conexão entre fragmentos, sem que este trabalho vise recompor uma unidade original, como num puzzle. A se dá no tempo. Ela não se faz contra a memória, mas com a memória, produzindo, a partir dela, bifurcações e diferenciações. O resultado é necessariamente imprevisível (Kastrup, 2012, p. 139).

<sup>14</sup>Essa noção de tempo universal associa-se a Chronos, nome dado à personificação do tempo, de acordo com a mitologia grega. Atualmente, cronos é a definição do tempo cronológico e físico, associado ao relógio, ao calendário, à rotina etc. É o tempo determinado, restrito e limitado, portanto, preso no espaço.

<sup>15</sup>Parceria entre o Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC), a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT) e o Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC). O Curso Técnico em Dança era realizado, em 2008, no Sesc Senac Iracema, sob a coordenação pedagógica de Andréa Bardawil.

Inventar em Artes, por mais que intencionalmente, é traçar relações com a imprevisibilidade. Há sempre algo que foge, que escapa. Esses escapamentos têm algo a ver com os acontecimentos, no sentido deleuziano. Para Gil (2013, p. 157), tais acontecimentos constroem um tempo presente fora da cronologia das coisas e dos homens, situa-se, de certa maneira, fora do tempo. Portanto, das instituições, da realidade – revés do real – e das relações de governabilidade entre os corpos.

“Toda arte, e em particular a dança, deseja o real [...] acontecimentos intempestivos [...] visando romper as construções da realidade [...]” (Gil, 2013, p. 158). É com a dança, enquanto expressão artística profissional, que exploro os primeiros movimentos composicionais de intencionalidade com o meu próprio corpo, todavia, atravessado de imprevisibilidade.

No Curso Técnico em Dança, iniciei uma dinâmica de invenção, cuja chave, segundo Virgínia Kastrup (2012, p. 140), é o mecanismo de coengendramento. Inventar um objeto é, para a autora, ao mesmo tempo, um processo de autoinvenção. A invenção de si seria, nesse sentido, e ao mesmo tempo, invenção de mundo. Transitei por diversos mundos formativos. Estudava no Curso Técnico e, em paralelo, fazia outros cursos em diferentes instituições na cidade de Fortaleza. Nesse contexto histórico, pela manhã, no CTD, fazia distintos módulos, como, por exemplo, aula de Educação Somática, com Silva Soter, e Dança Contemporânea, com Paulo Caldas, no Sesc Senac Iracema. À tarde, aula de Balé Clássico, com Douglas Mota, no programa de aulas abertas do Vila da Artes<sup>16</sup>. No fim do dia, mais aula de Balé Clássico, com Natasha Quintela e Everardo Freitas, na escola de Dança Ballet Goretti Quintela.

Nessa dinâmica, por mais que cruzasse distintas aulas de diferentes gêneros de dança e de distintas abordagens técnicas corporais, percebia as minhas intensidades voltadas para um vocabulário de gestos específicos e fechados em si (balé clássico). Acredito, talvez, pela cultura apolínea que ainda conduzia as minhas escolhas estéticas. Ao mesmo tempo em que acolhia, na ordem inteligível, o que dava o que pensar, por meio de aulas de História da Arte e Filosofia, ampliando a dimensão do pensamento e suas imagens, o corpo, ainda insistia nos seus modelos sensoriais-motores, “[...] Hábitos cinestésicos [...] regras de comportamentos rígidos que acompanham modelos emocionais correspondentes” (Gil, 2013, p. 146). O que se dava era uma insistência na lógica do passo. Por mais que entendesse que o corpo podia mais,

---

<sup>16</sup>Equipamento cultural da Prefeitura Municipal de Fortaleza, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura.

ele ainda se limitava, restringia-se e mirava na virtuosidade: domínio técnico na execução dos passos. Ênfase na forma.

Nessa conjuntura, o corpo, de predominância de intensidades apolíneas, necessitava de tempo para iniciar seu esgarçamento temporal efetivo. O primeiro movimento, acredito, de consciência e de ação, foi quando fui convidado a participar do espetáculo *Disritímia*, da Companhia dos Pés Grandes, de sapateado e de dança contemporânea, dirigida por Heber Stalin. Era composta apenas por homens, cada qual com um físico, um peso, uma estatura, uma cor e uma idade. Nessa relação, as minhas intensidades descobriram diferentes possibilidades de ser e de mover do gênero masculino. Encontrei vários estratos de corpo-homem que iam de encontro à imagem que desenharam na minha infância, de um modo de ser rígido e excessivamente viril. A masculinidade foi, para mim, por muito tempo, grosseira e insensível. Na Companhia dos Pés Grandes, atualizei a multiplicidade de ser homem em mim. Uma delas foi cruzada pelo feminino. Acolhi a delicadeza.

A experiência, na Companhia de Stalin, reverberou de tal modo, que estimulou a pesquisa do meu trabalho de conclusão do Curso Técnico em Dança. Formei-me com o solo de dança *Julieta*. Dancei de sapatilhas de pontas, calça jeans e blusa de botão de manga longa branca. Esse foi o primeiro corpo, consciente, que inventei em mim. Um primeiro ato efetivo de reinvenção. Consegui administrar, no espaço do corpo apolíneo, alguns tempos dionisíacos, e, sobre sapatilhas de pontas, girar e girar como a *Julieta de Romeu*, por amor. Esse solo de dança marcou uma outra relação com o masculino, que outrora coloria em traços azuis as minhas intensidades. *Julieta* atualizou minhas linhas femininas, românticas e desejantes do amor. As forças dionisíacas começavam a tomar espaço.

Entre no curso superior de Dança, da Universidade Federal do Ceará. Nesse tempo, percebia-me mais inquieto, após ter dado uma pausa de dois anos longe das manifestações culturais da capital cearense. Quando entrei na Universidade, senti o meu corpo tremer. Era uma urgência de atualização: necessidade de pesquisa e de renovação ligadas aos espaços formativos que estimulam os meus processos de invenção. Formação, pesquisa e produção não se separam no meu percurso, atravessam-se, potencializam-se.

Na Universidade, foram mais de oito anos, entre uma graduação e outra. Terminei o bacharelado em Dança e, em fluxo contínuo, liguei-me à licenciatura. Experimentei e desejei diferentes estados no corpo. “O desejo do real no bailarino [...] de entrar em contato com um espaço e um tempo que a realidade recobre, não passa por mediações, por dispositivos ou condições que não seja o próprio corpo” (Gil, 2013, p. 159).

Por mais que as experiências de formação, de pesquisa e de produção na dança estivessem abrindo espaços de acesso ao real, a dança, enquanto arte cênica de expressão corporal, apenas, não estava dando conta das necessidades das minhas intensidades. Foi na disciplina de Dança e Pensamento<sup>17</sup>, com Thereza Rocha<sup>18</sup>, que o corpo abriu-se de vez e tornou-se tema de estudo. Foi a partir dessa disciplina que esbocei os primeiros agenciamentos conceituais, acerca de noções de corpo, por meio da escrita. “Escrever é retirar-se [...] Cair longe da sua linguagem, emancipá-la, desampará-la, deixá-la caminhar sozinha [...] Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo” (Derrida, 1995, p. 61).

Na disciplina de Dança e Pensamento, encontrei-me com a Filosofia e explorei o corpóreo a partir do texto. A escritura, como um novo procedimento de invenção, na minha poética, pedia passagem. “A escritura desloca-se numa linha quebrada [...] A escritura escreve-se mas estraga-se também na sua própria representação” (Derrida, 1995, p. 55-59). Segundo Jacques Derrida (1995, p. 55), acerca de Edmond Jabès e a questão do livro, no livro, o sujeito, nele quebra-se e abre-se. Derrida (1995, p. 71) ainda questiona se escrever não é ainda confundir ontologia e gramática.

Esta gramática na qual se inscrevem ainda todas as deslocções da sintaxe morta, todas as agressões da palavra contra a língua, todos os questionamentos da própria letra? As perguntas escritas dirigidas à literatura, todas as torturas a ela infligidas são sempre por ela e nela transfiguradas, enervadas esquecidas; tornadas modificações de si, por si, em si das mortificações, isto é, como sempre, das astúcias da vida (Derrida, 1995, p. 71-72).

A escritura é da ordem do desejo, da vida, das intensidades que produzem inscrições enquanto linhas móveis, de diferentes direções, extensões e camadas. Escrever é também fazer tremer as camadas do corpo que escreve, desestruturá-lo. Instaurar dinâmica de sobrepor, entrepor – por diferentes caminhos. “O caminho está sempre por encontrar [...] E todos estes caminhos têm os seus caminhos próprios” (Derrida, 1995, p. 60). Comecei a caminhar na dança, primeiro com os pés, e, quando menos percebi, estava sobre as mãos, com os olhos na boca e o coração nas costas. Reinventei-me na escritura, pude ser e não ser. Tudo se tornou possível. Tudo e nada. “O escritor é ao mesmo tempo tudo e nada [...] Coisas chegam à existência e perdem a existência ao serem nomeadas” (Derrida, 1995, p. 62).

<sup>17</sup>No primeiro semestre do curso de bacharelado em Dança, da Universidade Federal do Ceará.

<sup>18</sup>Pesquisadora de dança e artes da cena, diretora e dramaturgista de processos de criação. Professora dos cursos de Bacharelado e de Licenciatura em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte (ICA), da Universidade Federal do Ceará.

A minha vicissitude, na Universidade, pesquisando corpo no cruzamento entre arte, filosofia e literatura, foi paralelamente cruzada por aulas de dança que mantinha em diferentes academias de Fortaleza. Principalmente, aulas de *jazz dance* dentro das companhias profissionais que integrei e dos eventos competitivos que participei. Durante doze anos, transitei pela dança, pela performance, pelo audiovisual, gerando e gerindo atos artísticos, composições problemáticas. O tema do corpo ganhava recorrência nas minhas pesquisas e nas minhas produções em distintas linguagens e expressões.

Na performance *Corpo-processo-questão* (2012), o exercício cênico foi questionar qual o lugar da criação, tomando o corpo como suporte literal de inscrição/questão. Os processos de criação, enquanto tema, também interessaram os meus processos de invenção, no sentido de tentar entender procedimentos e modos de fazer em arte. *Criação em Movimento: Marcas, Corpo em Processo*, foi um texto escrito na passagem pelo Ateliê de Composição Coreográfica e Processos Criativos em Dança, curso de extensão promovido pelo Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, gerido pelo Vila das Artes. O texto apresentava o processo de criação do duo de dança contemporânea *Serpentine*, coreografado e interpretado por mim e Jessica Silva<sup>19</sup>. Uma pesquisa coreográfica de movimentos sinuosos no nível baixo do espaço: chão. O texto abordava os atravessamentos vividos no espaço do ateliê, na troca com os diferentes artistas que por lá passavam e, enquanto marcas<sup>20</sup>, potencializam a criação das obras em processo.

No audiovisual, *Como do Corpo* (2016) e *Corpo Concreto* (2019) foram duas diferentes abordagens e dois diferentes modos de agenciar os elementos do cinema, do corpo e da dança. Com esses dois trabalhos, aproximei-me de David Leão<sup>21</sup>, cúmplice no trânsito entre a dança e o cinema. Juntos, produzimos videodanças e muitas conversações. *Como do Corpo* pesquisava enquadramentos, cortes e imagens corporais. *Corpo Concreto*, projeto videográfico, relacionava e investigava dança, audiovisual e arquitetura urbana. Tratou-se do desdobramento das minhas pesquisas entre o corpo e a cidade, que iniciaram com a instalação-performativa *It: Uma Micropolítica das Linhas* (2015).

A instalação-performativa constituía espaços reticulares com punhos de rede em performance, jogo de oposição de forças entre o corpo e diferentes projetos arquitetônicos urbanísticos. *It: Uma Micropolítica das linhas* foi textualizado em *O Corpo em Micropolítica:*

---

<sup>19</sup> Bailarina, colega do curso de bacharelado em dança.

<sup>20</sup> Segundo Suely Rolnik (1993, p. 2), são estados inéditos que se produzem no corpo a partir das composições que vamos vivendo.

<sup>21</sup> Videasta e pesquisador do movimento corporal e transdução digital para dança e cinema.

A Cidade Como Campo de Experimentação. Cartografia que apresentava a problematização das relações de poder da dinâmica cidadina, consequência do urbanismo. O texto também apresentava a circulação do mapeamento performático que a instalação propusera-se fazer em diferentes espaços da cidade de Fortaleza, e também no Cariri, interior do Ceará.

A Aranha Cria e Tece a Teia ao Mesmo Tempo (2013); A Invenção de Corpos na Imersão de um Campo Minado: Qual o Lugar da Criação? (2014); Dança-Educação: Uma Poética do Corpo (2016); Dois saberes cruzados: dança e geografia como meio para uma pedagogia coletiva/sensitiva (2017); 7 e 8: dos regimes de competição das academias de dança (2018), foram alguns títulos de pesquisas elaboradas e desdobradas no campo da escrita e, cruzadas, algumas, pela experimentação. Dancei as danças de Fábio Minervino<sup>22</sup> e de Cid Neto<sup>23</sup>. Movido pela pergunta *o que pode o corpo*, tantos outros cruzaram o meu. Esse cruzamento foi evidenciado no solo de dança Ethnoscapes (2015). Um solo de dança povoado. Feito das multiplicidades corpóreas que me atravessara.

Com todas essas poéticas, de diferentes conceitos e atos, mais uma faz-se necessário deixar correr no fluxo dessa escritura. Não seria a última, mas o fôlego final desse desenho enquanto acontecimento que antecede o seu final inconcluso. Refere-se a um plano de fuga. Corpo em Fuga: Modos De Existência em Estado de Rizoma. Foi uma estratégia ousada para fugir efetivamente de mim mesmo. Esse mim mesmo, no tempo da afetuação de sua fuga, relacionava aos resquícios apolíneos que, na época, não eram entendidos assim. Apesar de todas as invenções por meio das quais os meus fluxos de força passaram, produzindo corpos, mesmos que efêmeros, nenhuma delas conseguiram sossegar as minhas intensidades. No final de 2016, chamei as intensidades de linhas inquietas, conceito chave do meu plano de fuga. Foi por meio das linhas inquietas que tentei fugir.

Para a efetivação do plano de fuga, que se transformou na elaboração de uma imagem outra acerca do corpo para o pensamento, estabeleci algumas alianças com Artaud, Espinosa, Nietzsche, Deleuze e Guattari, na tentativa de produzir uma desterritorialização do corpo dócil (Foucault, 1987). Território fechado em si, quieto, disciplinado, útil. O objetivo foi pensar/fazer por meio da escrita um modo de existência ético/estético/político em estado de rizoma<sup>24</sup>. O rizoma tem imagem de raiz, de linhas emaranhadas. É múltiplo efetivamente,

---

<sup>22</sup>Professor e coreógrafo cearense. Diretor da Cia Fábio Minervino, filiada à Usina M Academia de Dança.

<sup>23</sup>Coreógrafo e Diretor de Arte da Companhia de Dança Rossana Pucci.

<sup>24</sup>Deleuze e Guattari trazem esta definição da botânica para aplicá-la à filosofia. Rizoma é uma raiz, mas não uma raiz comum. Trata-se de uma raiz que tem um crescimento diferenciado, cresce horizontalmente. Não tem uma direção clara e definida. O rizoma é uma imagem do pensamento. Trata-se de linhas de intensidades. É um sistema aberto.

tratado como um substantivo, sem nenhuma relação com o uno, com o sujeito ou objeto. “Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza” (Deleuze, 1995, p. 14). O corpo em fuga contagiou-se pelas características de um rizoma: conexão, heterogeneidade, multiplicidade e ruptura. Como um mapa, tornou-se aberto, conectável em todas as suas dimensões.

Entretanto, a fuga do corpo dócil ainda não era a fuga daquilo que realmente fazia problema em mim, hoje entendo. O que fazia problema em mim, que só após cinco anos desse trabalho fui compreender, era/é o tempo. Mas que tempo faz no corpo problema? O dito universal, que regula a história ocidental, as vidas que nessa história reproduzem os costumes e a cultura em dinâmica estacionária, cíclica e linear. O cronológico, de Cronos, da sucessão dos fatos, da recorrência, das idas e vindas em linha reta, horizontal e monótona. Para essa lógica contrariar, Antônio pede passagem, para o intempestivo performar.

Figura 12 - Da série camadas, feita por Thiago Barbosa, do corpo do autor



Fonte: Acervo pessoal do autor (2024).

#### 2.5.4 Antônio contra o tempo

A experiência do tempo cronológico, do tic tac do relógio, no senso comum, é demasiada distinta da dinâmica do real “[...] Que irrompe na realidade, arruinando a sua estabilidade” (Gil, 2013, p. 145). O real, contrário da realidade, mas que, com ela coexiste, abre as variações e as instabilidades, os encontros e os desencontros entre os corpos, que “[...] Em seu poder de afetar e serem afetados, se atraem ou se repelem” (Rolnik, 2016, p. 31). Misturam afetos temporais de outras lógicas. “Ficam ensaiando, mesmo que desajeitadamente, jeitos e trejeitos, gestos, expressão de rosto, palavras [...] É que, você sabe, intensidades buscam formar máscaras para se apresentarem, se simularem [...]” (Rolnik, 2016, p. 31).

As intensidades, enquanto forças nômades, são desejos em movimento de simulação, de produção de condições de existência. Estas, que ainda não estão incorporadas à realidade, como um corpo formal e identitário. É o desejo que se abre, se alarga, vaza, derrete, consistindo, “[...] no movimento de afetos e de simulação desses afetos em certas máscaras, movimento gerado no encontro dos corpos [...] *A única pergunta que caberia é se os afetos estão ou não podendo passar; e como*” (Rolnik, 2016, p. 36). No tic tac da cronologia da realidade, os afetos são limitados. A considerar que “Cronos é limite, delimitação, mistura nos corpos [...] movimento regular dos presentes vastos e profundos” (Pelbart, 2015, p. 69). Para abrir espaços de circulação dos afetos e dos desejos, faz-se necessário explorar noções e experiências outros de tempos.

O filósofo Gilles Deleuze, por exemplo, como esclarece Peter Pál Pelbart (2015, p. 94-95), interessou-se por examinar o que acontece ao tempo quando lhe afrouxa a “vigilância”, o “controle”, a “correção de seus excessos”. E, para tanto, explora os estoicos, Leibniz, Borges, Bousquet ou Blanchot. Pelbart (2015, p. 95) aborda o tempo de Aion, que seria o tempo amorfo do acontecimento, com seus paradoxos, sua lógica insólita, jamais sacrificada em proveito de alguma coerência superior. Isto, na diferença de Cronos, *Seio do tempo contínuo dos presentes encadeados* (Schulz, 1994).

Pelbart (2015, p. 72) elucida que Cronos é medida, exprime a ação dos corpos, as qualidades corporais, as causas. Aion é o lugar dos acontecimentos incorporais, dos efeitos. Cronos é localizado e localizável, assinalado e assinalável. Aion é radicalmente atópico, ou transtópico, mas está na condição de qualquer assinalamento temporal. Estaria, por um lado, “[...] Um tempo que só conhece velocidades e afectos (Aion), de um outro um tempo que só conhece formas, substâncias e sujeitos (Cronos) [...] Um tempo das multiplicidades e um tempo dos indivíduos” (Pelbart, 2015, p. 112). Cronos: realidade, história, cultura. Aion: real, afeto,

intensidade. Ambos se cruzam numa espécie de emaranhado de linhas, que, por diferentes registros, fazem histórias e contra-histórias.

As linhas da história que cartografei, referentes aos caminhos de alastramento das forças apolíneas no corpo, no primeiro acontecimento apresentado nessa escritura, delineando contornos formais, gestos polidos e codificados. Nessa lógica da força do tempo, que se marcava no corpo: Apolo, Cronos, Cristo; só era possível ser uno, indivisível, mecânico, amar o oposto, contrário ao sexo. Tais normativas compõem os arquivos morais da história ocidental que produzem efeitos de verdade, simulando modos de ser individuais, cujas identidades não variam e se prendem à própria história, descrita em linha horizontal e inflexível. O que é contrário ao *devoir en estado puro*, que, para Pelbart (2015, p. 110-111), é anti-histórico.

O devir “[...] Não desliza-se segundo os pontos de origem, coordenadas ou medidas, mas cria suas próprias coordenadas, sua transversal, sua errância, seus ‘blocos de esquecimento’, sua flutuação ou embriaguez” (Pelbart, 2015, p. 110-111). Estaria em consonância com as forças dionisíacas, de características inebriantes, por meio das quais abri espaço na zona de forças apolíneas que cruzava as minhas intensidades. Estas, agora, localizadas no tempo do meio, “[...] Sem antes nem depois, flutuante, não pulsado, Aion [...] Esse meio é justamente onde os mais diferentes tempos comunicam e se cruzam, num turbilhão” (Pelbart, 2015, p. 112-113).

Antônio não está no passado, nem no futuro, localiza-se no tempo do meio, afogando-se no rio do qual Heráclito desenha em aforismo e Alexandre Costa (2002, p. 105) atualiza: “[...] Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos”. Em Heráclito, os rios nunca chegam a ser, muito menos os que neles adentram. Mergulhar, no fluxo da diferença, é um convite de Peter Pál Pelbart (2015, p. 103) em relação ao *acontecimento*, “[...] remontar o curso do acontecimento, instalar-se nele, como num rio”. O conceito de acontecimento está na diferença dos eventos e dos fatos que se enfileira no tempo de uma história cronológica. Os acontecimentos “[...] Não podem ser enfileirados [...] se embrenham nos ‘braços laterais do tempo’, nas ‘faixas paralelas do tempo’, nos ‘desvios cegos’, onde ficam ‘suspensos no ar, errantes, sem lar’” (Pelbart, 2015, p. 94).

Contrariando uma história de eventos enfileirados cronologicamente, Nietzsche (1999) está na oposição daquilo que Pelbart (2015, p. 104-,105), a partir de Deleuze, vai chamar de pré-histórico. Período de adestramento. Lei que consiste em impor hábitos aos homens, fazê-los obedecer, produzindo uma memória do futuro. É dessa espécie de pré-história que a história propriamente dita estabelece-se. “Formam-se conjuntos, ‘rebanhos’, raças, povos, classes,

Igrejas, Estados, sociedades “[...] E ao invés do homem soberano, é o homem domesticado que se apresenta [...] Conservação da vida empobrecida” (Pelbart, 2015, p. 105).

O pré-histórico, o propriamente histórico e pós-histórico, seriam os três pontos de vista que Nietzsche apresenta sobre a cultura, diz Pelbart (2015, p. 104). O pós-histórico interessa-me e nele engajo-me, pois trata-se do movimento do intempestivo, “[...] Indivíduo justamente liberado da eticidade dos costumes, o indivíduo autônomo [...] parte de um meio em direção a um produto que descarta esse meio que o produziu” (Pelbart, 2015, p. 104). Importante esclarecer que esse meio que Pelbart (2015, p. 104) descreve é sinônimo de lugar, de ponto de partida, diferente do *tempo do meio* que, como citado, não tem antes nem depois, flutua. Seria o tempo de Aion, onde diferentes temporalidades cruzam-se num turbilhão. E esse turbilhão convoca-me, sobretudo, porque *o tempo regular é estreito demais para abrigar todos os acontecimentos*<sup>25</sup>.

Não sei a precisão do tempo, na época, do relógio. Não lembro o dia, o mês e/ou o ano, mas alguma coisa aconteceu, no propriamente histórico, que me fez perceber as forças dionisíacas sinalizando outras vias para as minhas intensidades, também cruzadas por Apolo, Cronos. Coisas continuam acontecendo, fora da lógica trivial do tic tac do relógio, que, hoje, guardo no bolso. O que seriam esses acontecimentos? Que me acometeram e continuam acometendo-me de súbito, sem aviso prévio? Sinto os efeitos de um acontecimento como um algo que me puxa, toma-me em imersão em águas turvas. As células encharcam, mas não absorvem todo o volume líquido. O efeito visual da epiderme é murcha. Estado favorável de invenção de um novo corpo como matéria de expressão. A considerar que “[...] É impossível apreender a verdade eterna do acontecimento sem que o acontecimento se inscreva também na carne” (Pelbart, 2015, p. 96).

Levanto-me, paro de escrever. Coloco-me em frente ao espelho. Retiro minhas roupas e fecho os olhos. Acesso o avesso do corpo. O que vejo, do que sobrou da forma corporal humana, são contornos imprecisos. Leio linhas, riscos marcados na pele inversa como versos das leis do tempo. A duração da minha existência, na minha cultura, desde a infância, foi no corpo registrada pelas três dinâmicas de uma lógica reguladora: estacionária, cíclica e linear. Essa experiência temporal marcou, julgou como uma doutrina moral a hipoderme, sem dar a parte interna da minha vida/corpo possibilidade para restaurar-se desse flagelo. A carne precisa renovar-se, atualizar-se, o que só é possível nas linhas do acontecimento.

---

<sup>25</sup> Palavras de Schulz (1994), mencionadas por Pelbart (2015, p. 94).

É na carne que o acontecimento se inscreve, já dizia Pelbart (2015, p. 96). Em meio aos outros registros da história, podendo “[...] Recomeçar, e numa outra direção. O tempo do Acontecimento é um tempo que não passa” (Pelbart, 2015, p. 100). Não passa porque não é uma lógica do costume. Está de costas, sem vista *a priori*, como uma *imagem virtual* (Deleuze; Parnet, 1998). Para que algo passe é necessário um processo de atualização, de virada do *virtual para o atual*<sup>26</sup>. “Todo atual se envolve de círculos de virtualidades sempre renovadas, sendo que cada um emite outro, e todos envolvem e reagem sobre o atual” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 121).

Onde a dinâmica do virtual/atual acontece? No presente! “É o presente que passa, que define o atual. Mas o virtual aparece, por seu lado, em um tempo menor do que aquele que mede o mínimo de movimento em uma direção única” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 124). Para Deleuze e Parnet (1998, p. 124), é por isso que o virtual é "efêmero". Mas é no virtual também que o passado se conserva, já que esse efêmero não para de continuar no "menor" seguinte, que remete a uma mudança de direção. Ou seja, o presente, enquanto tempo do que agora, está carregado de virtualidade, de tempos passados e possíveis de futuro. Todavia, nem todo presente é atual. Só chega a ser, quando o acontecimento se estabelece, abrindo outras direções, como setas disparadas para novos caminhos, cujas velocidades e lentidões variam, por conseguinte, os tempos.

Para Deleuze e Parnet (1998, p. 122), o atual é o produto, o objeto da atualização, mas esta só tem por sujeito o virtual. A atualização pertence ao virtual. A atualização do virtual é a singularidade, enquanto o próprio atual é a individualidade constituída. “O atual cai para fora do plano como fruta, enquanto a atualização o relaciona ao plano como ao que reconverte o objeto em sujeito” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 122). Para que o atual caia como fruto, conjecturo, cai de uma árvore de possibilidades, virtualidades. Desenho cerejeira. O fruto é o movimento da vida acontecendo na árvore que só existe no virtual. Ao torna-se atual, descola-se, torna-se experimentável. A arte, para José Gil (2013, p. 158), tem o poder paradoxal de construir o atual como tempo singular, e ao fazê-lo, de projetar fora do tempo empírico. Há vários outros frutos, temporalidades em via de atualização/experimentação. Para construir o

---

<sup>26</sup>Para Deleuze e Parnet (1998, p. 21), a filosofia é a teoria das multiplicidades. Toda multiplicidade implica elementos atuais e elementos virtuais. Não há objeto puramente atual. Todo atual se envolve de uma névoa de imagens virtuais. Tal névoa se eleva de circuitos coexistentes mais ou menos extensos, sobre os quais as imagens virtuais se distribuem e correm. É assim que uma partícula atual emite e absorve virtuais mais ou menos próximos, de diferentes ordens. Eles são ditos virtuais quando sua emissão e absorção, sua criação e destruição são feitas em um tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável, e que tal brevidade os mantém, desde então, sob um princípio de incerteza ou de indeterminação.

atual, faz-se necessário procurar nos “[...] interstícios e intervalos, nos movimentos ínfimos” (Gil, 1935, p. 159). Mergulhar no acontecimento e desejar.

“Querer não o que acontece, mas algo *no* que acontece” (Pelbart, 2015, p. 95). O querer é desejar. Desejo algo: uma força eruptiva como lógica de tempo extraída das virtualidades do acontecimento, onde tudo que existe é na diferença e em via de atualização. Plano de tempos suspensos, como uma miríade de olhos fechados à espera de vir a ver. Envoltos pelas imagens virtuais, Antônio, no meio, entre o dentro e o fora, enxerga o intempestivo no acontecimento: polifonia das polifonias, afirma Pelbart, (2015, p. 98). Espaço das multiplicidades coexistentes, do frescor do novo, do que há de nascer, do porvir; da primavera. “A primavera como acontecimento [...] Abolidas as determinações cronológicas, onde não cabe ao tempo distribuir predicados em instantes diferentes para garantir a coerência ou a identidades dos seres [...]” (Pelbart, 2015, p. 99).

No entre as flores e os frutos da primavera, Antônio flerta com o intempestivo, onde “[...] Há verdades mais duráveis do que as verdades históricas e eternas reunidas: as verdades do tempo por vir. Pensar ativamente é agir de maneira intempestiva, portanto contra o tempo...” (Pelbart, 2015, p. 107). Antônio ativou sua própria história, em exercício de atualização. Contra a cronologia dos fatos, se virou, ativando virtuais, com os quais tornou-se possível sua existência do presente atual. Que Irrompeu no Programa de Mestrado em Arte da Universidade Federal do Ceará, do qual essa escritura é objeto. Antônio sempre esteve, enquanto possibilidade, na história da qual exerce contrariedade. Amadureceu como fruto. Caiu para fora do plano, mas segue dentro, sendo outro de si; na invenção de um espaço aberto de múltiplas lógicas e conceitos a-históricos. O intempestivo é o atual, em um *plano de consistência* que, para Rolnik (2016, p. 32), é onde os afetos tomam corpo, delineiam um território para se situar.

A situação é de uma intenção, referente a uma prática literária que diz do intempestivo e faz-se intempestiva em ato. Performance. Antônio inventa possível de corpo no texto, em si, em mim. Corpo intempestivo em plano de consistência, em escritura, em existência, cuja força motriz é o desejo. Para Deleuze e Guattari (2010, p. 45), o desejo produz, e se ele produz, produz real. Para José Gil (2013, p. 145), o real é um momento revolucionário. “O desejo é esse conjunto de sínteses [...] Maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos [...] O real decorre disso, é o resultado das sínteses [...] do desejo” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 43). Por tanto, corpo intempestivo é um fluxo parcial revolucionário.

Deleuze e Guattari (2010, p. 44) afirmam que o desejo está sempre próximo das condições de existências objetivas, une-se a elas, segue-as. Os autores apresentam os revolucionários, os artistas e os videntes como aqueles que contentam em ser objetivos. Seriam

“[...] Tão somente objetivos: sabem que o desejo abraça a vida com uma potência produtora e a reproduz de uma maneira tanto mais intensa quanto menos necessidade ele tem” (Deleuze e Guattari, 2010, p. 44). É com essa noção de desejo que abraça a vida, que sinalizo respiro nesta escritura. Respiremos.

Contudo, concludo, por ora, o exercício de delinear, de dar cor às minhas intensidades, as memórias que desenham a minha existência de distintas temporalidades. Por meio do desejo revolucionário, abracei a minha própria história. Tentei passar por todos os tempos que me cruzaram, sem em nenhum deles me prender, contrariando o tempo presente e, assim, performando corpo intempestivo: *que corre, flui e corta*, como o desejo em Deleuze e Guattari (2010, p. 16).

Corro ao encontro da praia, a qual esteve comigo da minha janela. Estou refluindo, cortando as ondas pelo meio, a cada mergulho do corpo despido que se lança ao mar. Molhado, bebo uma taça de vinho ao som de Billie Holiday. Com os dedos da mão esquerda, massajeio a minha própria carne e manifesto: corpo intempestivo no mesmo instante em que percebe o seu tempo e o acolhe, recusa-o. Inventar corpo intempestivo é estabelecer uma poética da negação da marcação do tempo da atualidade/realidade/trivialidade nas performances corporais. É inventar liberdade para ir e vir nos caminhos da história sem pertencer, porque tudo é passagem. Para acontecer, enquanto corpo intempestivo, é necessário tornar-se atual; um exercício contrário à dinâmica do tempo em circuito no hoje. Negar a história é uma prática intempestiva. Não para esquecê-la, mas para acolher a sua diferença, no sentido de experienciar outros caminhos de vida, que são intensidades nômades de natureza temporais distintas.

## REFERÊNCIAS

- AMARANTE, Ana Helena. Notas para uma filosofia contra o tempo. **Revista Sul-Americana de Filosofia da Educação – RESAFE**, Brasília, DF, n. 13, p. 11-18, nov. 2009.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BARRENECHEA, Miguel Angel de. A leitura Deleuziana do Aforismo de Nietzsche. *In*: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio S. G. Costa; VERAS, Alexandre (org.). **Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000. p. 63-74.
- BARROS, Manoel de. **Menino do mato**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- BARROS, Manoel de. **Meu Quintal é maior do que o mundo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. *In*: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de (org.). **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 34-38; p. 44-48.
- CAMPOS, Haroldo de. Evolução de formas: poesia concreta. *In*: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de (org.). **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 49-55.
- CASTELLO, José. Manoel além da razão. *In*: BARROS, Manoel de. **Meu Quintal é maior do que o mundo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015. p. 9-12.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Sá da Costa, 1978.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- COSTA, Alexandre. **Heráclito: fragmentos contextualizados**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- COSTA, Édison José da. O movimento da poesia concreta e a poesia brasileira contemporânea. **Revista Letras**, Curitiba, n. 44, p. 11-23. 1995.
- COSTA, Luciano Bendin. Aos que ainda escrevem: a escrita acadêmica nos designs do neoliberalismo. **Revista Linha Mestra**, Campinas, n. 33, p. 21-28, set./dez. 2017.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. 2. ed. Florianópolis: Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental, 2017.
- DELEUZE, Gilles. Pensamento Nômade. *In*: MARTON, Scarlett (org.). **Nietzsche hoje? Colóquio de Cerisy**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 56-76.
- DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 27, n. 2, p. 10-19, jul./dez. 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DIAS, Rosa Maria. Arte e vida no pensamento de Nietzsche. *In*: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio S. G. Costa; VERAS, Alexandre (org.). **Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 9-21.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Jonatas; HAMLIN Cynthia. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre os corpos não civilizados. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 18, n. 3, p. 811-863, set./dez. 2010.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?** São Paulo: Autonomia Literária, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós: Crise, Feminismos e Comunicação**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, dez. 2020.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. *In*. FERREIRA, Glória; COTRIM (org.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

KASTRUP, Virgínia. Inventar. *In*: NASCIMENTO, Maria L.; MARASCHIN, Cleci (org.). **Pesquisa na diferença: Um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 141-143.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2. ed, São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LIMA, Marcia Antunes Santos Gama de. **Estudo dos Elementos Visuais da Poesia Concreta**. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Ensino de Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, Governador Valadares, 2011.

MANOEL de Barros - Só Dez por Cento é Mentira. Direção e Roteiro: Pedro Cezar. Produtora: Artezanato Eletrônico. Produção Executiva: Pedro Cezar, Kátia Adler e Marcio Paes. Elenco: Manoel de Barros. [S.l.]: Netflix, 2010 (1h 21min).

MORENO, Pedro Pablo Gómez; MIGNOLO, Walter. Estética Decolonial: sentir, pensar, fazer em abya yala e a grande região. *In*: GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter (org.). **Estéticas decoloniais**. Bogotá: Universidade Distrital Francisco José de Caldas, 2012. p. 7-23.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Lisboa: Vega, 2000.

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1e2, p. 42-57, jan./dez. 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**: ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE Friedrich. **Obras incompletas**. Coleção: Os Pensadores: seleção de textos de Gérard Lebrun. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **Os discursos de Zaratustra**. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2008.

OLIVEIRA, Kamila. **Poesia e imagem – o desenho verbal**: uma análise na obra de Manoel de Barros. 2016. Monografia (Graduação em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2016.

PELBART, Peter Pál. Deleuze, um pensador intempestivo. *In*: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio S. G. Costa; VERAS, Alexandre (org.). **Nietzsche e Deleuze**: intensidade e paixão. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 63-74.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PIGNATARI, Décio. Arte concreta: objeto e objetivo. *In*: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de (org.). **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 39-40.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 22. ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

SCHULZ, Bruno. **Sanatório**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

UNO, Kuniichi. As palavras e Nijisnky. *In*: UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: n-1 edições, 2012. p. 19-31.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A fabricação do corpo na sociedade xinguana. *In*: OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de (org.). **Sociedades indígenas & indigenismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Marco Zero/UFRJ, 1987. p. 31-41.