UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

THIAGO DE ARAÚJO COSTA

Coreogeografias da lentidão:
gestos de ralentamento

SÃO PAULO
2017

THIAGO DE ARAÚJO COSTA

Coreogeografias da lentidão:
gestos de ralentamento

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob responsabilidade do autor e anuência do orientador. A versão original, em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade.

São Paulo, 03 de outubro de 2017.

SÃO PAULO

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

E-mail: thcosta@usp.br

Catalogação na Publicação Serviço Técnico de Biblioteca

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

C837c

Costa, Thiago de Araújo
Coreogeografias da Lentidão: gestos de ralentamento / Thiago de

Araújo Costa ; orientador Agnaldo Aricê Caldas
Farias. - São Paulo, 2017. 123 p.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de
concentração: Projeto, Espaço e Cultura

1. Espaço Urbano. 2. Lentidão. 3.
Arte Performática.
I. Farias, Agnaldo Aricê Caldas, orient. II. Título.

Nome: COSTA, Thiago de Araújo
Título: Coreogeografias da lentidão: gestos de ralentamento

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo

Aprovado em: 10/08/2017

Banca Examinadora

Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias — Instituição: FAU / USP
Julgamento: Aprovado — Assinatura: _____

Prof. Dra. Helena Tania Katz — Instituição: PUC / SP
Julgamento: Aprovado — Assinatura: _____

Prof. Dr. Pedro Dultra Britto — Instituição: UFG
Julgamento: Aprovado — Assinatura: _____

Prof. Dra. Paola Berenstein Jacques — Instituição: UFBA
Julgamento: Aprovado — Assinatura: _____

Prof. Dra. Cibele Saliba Rizek — Instituição: IAU / USP
Julgamento: Aprovado — Assinatura: _____

Para meu avô, Francisco Goulart, in memoriam.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao orientador desta pesquisa, Agnaldo Farias, que inspirou-me a confiança necessária neste percurso. Agradeço também à professora Vera Pallamin, que esteve presente como orientadora durante a primeira etapa do doutorado.

Sou grato às professoras Helena Katz, Paola Berenstein, Cibele Rizek e ao professor Pedro Britto, pela disposição em participar da banca examinadora.

Expresso fortemente minha gratidão à Violaine Jolivet, professora e coordenadora do Laboratório Transnacionalisme, Amériques et Métropoles – TRAMES. O estágio doutoral desenvolvido no âmbito da Université de Montreal incrementou sensivelmente minha formação.

A interlocução com o Grupo de Pesquisa Entrópicos, da Faculdade de Artes Visuaus da Universidade Federal de Goiás, fez mais dinâmico o percurso destes últimos quatro anos, as residências artísticas *Topografias Aéreas* (2013) e *Sismografias Corporais* (2017) favoreceram a criação de conexões transdisciplinares. Aceno com gratidão a alguns dos envolvidos nestes projetos: Renata Marques (UFMG), Maycira Leão (UFS), Ricardo Alvarenga (UFU), Tiago Ribeiro, Candice Didonet (UFPB), Ana Reis (UFG), Clara Pignaton (UFBA), Guarany Lavor , Cassia Nunes, Felipe Britto (UFF), Glayson Arcanjo (UFG) e, especialmente, Cacá Fonseca (UFG), que catalizou estes bons encontros. Agradeço ao professor Frederico Araújo, do IPPUR – UFRJ, pelo acolhimento manifesto em minhas visitas ao Grupo de Pesquisa Modernidade e Metrópole – GPMC.

O envolvimento nas mostras artísticas *Modos de Existir* (SESC -Santo Amaro/2013), com curadoria de Maíra Spanghero, e *Roçadeira – Encontros Performáticos em Lugares* Improváveis (Goiânia/2015), organizada por Cassia Nunes e Ana Reis, trouxe outras interrogações para dentro do quadro acadêmico. Sou grato a Wagner Schwartz, Ana Teixeira, Marcela Levi, Lucia Russo, Daniel Kairoz, Marilou Andres, Julie Faubert, Adriana Myonden e Sandra Wahô pelas sendas abertas e conversações tecidas.

Fazendo uma digressão ao período que antecedeu o início do doutoramento, compreendo que um esboço da pesquisa nasceu no microambiente biodiverso e antidisciplinar da residência coreográfica Jardim Equatorial - ComoClube. Sou grato a toda a equipe do projeto: Thelma Bonnavita, Bhagavan David Barki, Ana Dupas, Mavi Veloso, Amilcar Packer, Glamour Garcia, Eidglas Xavier, Gabriela Vanzeta, Dani Spadotto e Caio César.

Gostaria de dirigir uma saudação para: Ana Rizek Sheldon, Amine Barbuda, Fernanda Amaro, Caroliny Pereira, Filipe dos Santos Barrocas, Paula Ordonhes, Mariana Marcassa, Júlia Salles, Nuno Cassola, Cláudia França, Iazana Guizzo, Eduardo Rocha, Maíra das Neves, Castor Assunção, Pedro Victor Brandão, Valentina Desideri, Filipe Britto, Victor Canella, Catarina Camargo e Maura Pezzato, Graziela Pascolli, Alexe Dubois, Danislau Também, Candice Didonet,

Victor Kanashiro, Moita Matos, Adriana Mamprim, Danilo Dilettoso e Larissa Souto Bargmann. Uma afetuosa menção à Paula Chieffi - amável parceira nessa jornada, e ao Gabriel Schwasberg - amigo de perambulações na Guanabara. Ao Antoine Vogler, agradeço pelo auxílio em vários trabalhos de tradução e pelas partilhas de experiências geográficas no TRAMES.

Por fim, expresso um sentimento de gratidão especial à minha família pelo apoio incondicional das minhas escolhas, sobretudo à minha mãe, Ana Maria, e à minha irmã, Cárita Elisa. E ao Benjamin, infante que ensina-me outros ritmos possíveis.

Este trabalho foi realizado com o apoio da bolsa da CAPES - Ministério da Educação, contando com o apoio do Programme des Futurs Leaders des Amériques-PFLA do Ministério de Relações Estrangeiras, Comércio e Desenvolvimento (MAECD) do governo do Canadá, para a realização de estágio de pesquisa na Université de Montréal.

Assim como a sola do pé,
as costas,
seja lá o que for,
tudo se une e constrói o mundo.

É melhor se mover lentamente
para fazer esse mundo penetrar na alma.

Kazuo Ohno

RESUMO

COSTA, Thiago de Araújo. **Coreogeografias da lentidão:** gestos de ralentamento. 2017. 123 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2017.

A pesquisa se nutre de conexões entre diferentes conhecimentos provenientes da Geografia Urbana, Arquitetura, do Urbanismo, da Dança e da Filosofia, no sentido de compreender a dimensão cinética da cidade e abordar a presença da lentidão como um modo de resistência à homogeneização dos espaços urbanos. No intento de fortalecer o debate sobre a experiência urbana contemporânea, o movimento dos corpos dos habitantes das cidades é enfatizado com o propósito de se refletir sobre escapes sensíveis nos espaços públicos, que instauram situações de ralentamento. Considerando que a aceleração ostensiva das grandes cidades pode ser entendida como um vetor biopolítico global, é colocada a hipótese de que gestos lentos e descompassados podem, ainda que numa microescala, burilar tal regime de governamentalidade vigente. Assim espera-se alimentar uma apreensão outra da cidade, que usa a lentidão como um recurso simultaneamente poético e político. Presenciando o empenho da corporeidade no espaço público e situando embaralhamentos temporários da geografia cinética das grandes cidades, que redimensionam os limiares disciplinadores, aponta-se um ponto de fuga relacionado a noção movente de coreogeografia, um conceito fabricado no meio da dança contemporânea, resultante do encontro da arte com o pensamento crítico do geógrafo Milton Santos.

Palavras-chave: Espaço Urbano; Lentidão; Coreogeografia; Arte na Paisagem Urbana; Artes Performativas; Estética Urbana.

ABSTRACT

COSTA, Thiago de Araújo. **Choreogeographies of slowness**: gestures on slowdown. 2017. 123 p.

The thesis nourishes itself on connections between different acquirements from Urban Geography, Architecture, Urbanism, Dance and Philosophy in order to understand the kinetic dimension of the city and to approach the presence of slowness as a resistance mode to the homogenization of urban spaces. In an attempt to strengthen the debate on contemporary urban experience, the movement of bodies in public spaces is emphasized with the purpose of reflecting on sensitive leaks established from situations of urban slowdown that make up a coreogeography of slowness. In this sense, the ostensive acceleration that affects the body in the big cities is understood as one of the vectors of the global biopolitics, which is scratched in mismatched gestures of artists and thinkers. This research corncerns contribuitions from different authors from many disciplines, these gestures feed another apprehension of the contemporary city, using the slowness in operations that are both poetic and political. Besides the commitment of corporeity in the public space, the thesis focuses on the shuffling of the kinetic regime, stressing its thresholds and thinking about coreogeographic works.

Key-words: Urban Space; Slowness; Art in Urban Landscape; Performatic Art; Public Space.

ÍNDICE

1 INTRODUÇÃO

1.1 Preâmbulo 14

1.2 Pontos Cardeais 17

1.3 Roteiro da Tese 23

2 COREOGEOGRAFIAS

2.1 Uma tal transobjetividade 27

2.2 Lastro Coreogeográfico 33

2.3 Metodologias Experimentais
(ou experimentações metodológicas) 36

3 ONDE A LENTIDÃO GANHA CORPO

3.1 Presentificações para uma possível cronologia 51

3.2 Auspício da Ruminação 54

3.3 Manual para Repousar 57

3.4 Um atraso proposital 59

3.5 A lentidão que resiste 62

3.6 Sobre uma epistemologia recalcitrante 65

3.7 Clamando por ralentamentos 70

4 ENTREMEIO

4.1 *Tinkus*: produção de presença
e suspensão da economia dos gestos 74

5. PARTIÇÕES CINÉTICAS

5.1 Sobre uma cartografia de ressonâncias 78

5.2 Areia no Sapato 80

5.3 Trilogia do Caminhante 91

6 CERCANIAS BIOPOLÍTICAS

6.1 Arquitetura Anatomo-política 98

6.2 *Modulor* Dissecado 100

6.3 Sujeições Coreográficas 102
6.4 Desconhecer para Inoperar 107

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS 113

REFERÊNCIAS 118

1 INTRODUÇÃO

1.1 Preâmbulo

Este trabalho pode ser visto enquanto desdobramento da pesquisa de mestrado concluída no ano de 2011, na Universidade Federal da Bahia, na qual propus um encontro entre conhecimento espacial - o urbanismo, em específico - e a dança[1]. Naquela ocasião, cheguei à constatação de que a vertente do planejamento urbano estratégico incide e repercute na dimensão corpórea das cidades propagando uma política cinética que, entre outros aspectos, confina a multiplicidade de ritmos urbanos numa gama pequena de combinações. As cadências urbanas mais lentas estavam em vias de uma obliteração, um dos efeitos do urbanismo conectado ao objetivo de intervir estrategicamente na geografia das favelas na encosta da Serra do Curral, em Belo Horizonte[2]. Foi possível cartografar uma geografia prestes a se transformar intensamente, onde o aditivo da velocidade transpareceu como um elemento reforçado pelo planejamento estratégico. A partir desta investigação, o sentido da lentidão começaria a ser interpretado considerando-se a tendência de homogeneização dos espaços urbanos, na tentativa de burilar a heterogeneidade de ritmos que podem se constituir na urbanidade no período atual.

Esta perspectiva ainda preserva algo que me interessa sustentar: a ideia de que a presença da lentidão nas grandes cidades pode mobilizar o debate sobre o espaço público atual. Pois considerando-se o contexto em que a partilha dos movimentos urbanos passa a ser objeto de planejamento e gestão, em que a mobilidade surge de maneira cada vez mais marcante na vida urbana, a orquestração dos ritmos dentro de uma metrópole poderia nos revelar as relações de poder escamoteadas pelo planejamento, que hoje esculpe os territórios urbanos priorizando o movimento e a circulação. Olhando-se deste ponto de vista, o espaço nas grandes cidades se constitui como um meio cinético.

Especialmente, o sentido de resistência cinética que se conecta na lentidão convida a pensar um transbordamentodo significado predominante no âmbito da gestão da mobilidade urbana. No contexto técnico-burocrático marcante da mobilidade, a lentidão tende a ser vista somente nos entraves da cultura do automóvel. A adição da velocidade na vida metropolitana e a excessiva automobilidade produzem antagonismos cotidianos. O domínio da mobilidade não deixa de

1 Faço aqui referência à dissertação de mestrado *Deambulações pelo Aglomerado da Serra: lentidão, corporeidade(s) e obliteração em favelas de Belo Horizonte* que desenvolvida na área de concentração Processos Urbanos Contemporâneos do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Contando com a orientação de Paola B. Jacques (PPGAU) e Fabiana Dultra Britto (PPGDança), a pesquisa assumiu um lugar de fronteira para compor uma crítica à inserção do planejamento estratégico no mais extenso território de favelas de Minas Gerais, o Aglomerado da Serra.

2 Referência ao Programa de Urbanização de Favelas Vila Viva, promovido pela Prefeitura de Belo Horizonte com verbas do Governo Federal e do BNDES, como parte do Programa de Aceleração do Crescimento-PAC. Sublinho a participação da consultoria CIDEU, distinguida por propagar moldes e diretrizes do planejamento estratégico em países da América do Sul.

esbarrar em situações de congestionamento, entravamentos de tráfego de veículos e mesmo de pessoas, isso expressa a visão mais propagada do que seria a lentidão. O desafio de superação e crítica deste significado já assimilado é um dos motivadores objetivos contidos nesse estudo.

Tentando cartografar a dimensão cinética no cotidiano urbano e percorrer um sentido de lentidão que é movido por experiências corporais, em projetos estéticos, tornou-se relevante entender como o ralentamento e desaceleração podem se realizar por meio de práticas espaciais. Em outras palavras, contrariando os significados atribuídos usualmente pelo léxico urbanistíco, a tarefa seria encontrar outros sentidos de lentidão, além do que é associado à quantificação dos congestionamentos nas ruas, uma situação que pode ser vista como um resíduo indesejado, mas todavia inevitável, e que torna presente o reverso do desejo de acrescentar mais poder de movimento.

Assim, um retorno à matriz da corporeidade é imprescindível para transbordarmos a normatização e homogeneização dos ritmos urbanos, tendencialmente sobrepujados pela cultura da automobilidade, que enfatiza o estar em trânsito. Costurando diferentes incorporações da lentidão busca-se justamente cartografar e compreender a existência de múltiplos modos de se relacionar com o espaçotempo nas grandes cidades, investindo em apreensões que podem nascer nas frestas da monocultura do movimento.

A esta altura é impossível não assumir também que o olhar para a lentidão se abriu entre as ruas do centro de Salvador, que me lançaram um convite explícito, ao mesmo tempo um desafio: *seriam as minhas ferramentas de análise do urbano úteis para compreender as especificidades do lugar?* A vibração de ritmos corporais misturada à herança dos séculos passados e às investidas modernas permeia o cotidiano de outras matrizes de organização do espaçotempo que restam ainda intensamente presentes. Nos becos da antiga capital, deparei-me com a incorporação de outros modos de existir e se mover na cidade, evidenciando uma complexa geografia diaspórica.

O período em que vivi na Bahia disparou uma série de interrogações pertinentes à apreensão do espaço-movimento[3], especificamente relacionados aos desdobramentos metodológicos de uma percepção lenta sobre a cidade. Esta perspectiva se ampliou com o acontecimento da mesa-redonda *Homens, Lentos Espaços Opacos e Rugosidades*[4], atividade que foi pensada e organizada complementarmente à defesa de minha dissertação de mestrado, nutriu com estímulos plurais a

3 Conceito desenvolvido por Jacques (2001), um estímulo à apreensão da cidade enquanto uma realidade dinâmica, onde o movimento dos corpos nas ruas são vistos pelas lentes de um *Urbanismo Incorporado*: “O espaço-movimento não seria mais ligado somente ao próprio espaço físico mas sobretudo ao movimento do percurso, à experiência de percorrê-lo, e ao mesmo tempo, ao movimento do próprio espaço em transformação”.

4 A mesa-redonda contou com a presença das professoras Ana Clara Torres Ribeiro (*in memoriam*), do IPPUR/UFRJ, Cibelle Rizek do IAU/USP, Ana Fernandes e Paola Berenstein Jacques da Faculdade de Arquitetura/UFBA e pelo professor Cassio Viana Hissa, do Instituto de Geociências/UFMG. A atividade frisou a contribuição de Milton Santos para a compreensão do fenômeno urbano e vislumbrou os conceitos por ele elaborados à luz do presente. O dossiê publicado na revista *Dobra*, em 2012, reuniu textos provenientes deste encontro realizano Auditório da Faculdade de Arquitetura da UFBA em 10 de agosto de 2011.

tentativa de situar a contribuição da obra de Milton Santos para os estudos urbanos. Ao discutirmos a presença urbana da lentidão em contato com outros dois conceitos – *rugosidades* e *espaços opacos* –, foi possível reconhecer que tratávamos de ferramentas de análise conectadas num lugar de crítica radical ao pensamento hegemônico. Ao mesmo tempo, foi importante mobilizar estes conceitos enquanto geradores de experimentações de natureza metodológica, no sentido de empreender atualizações tanto da obra de Santos quanto da epistemologia das existências urbanas abordada por ele[5].

Seguindo a tentativa de contornar os agenciamentos coletivos que circunstanciaram o nascimento desta tese, parece importante relatar o período compreendido entre a realização dessa mesa-redonda e o início da pesquisa de doutorado. Neste interregno, após participar de um programa coreográfico do Centro Cultural São Paulo[6], ocupei função de artista residente no projeto de dança intitulado *Jardim Equatorial*, realizado no ComoClube[7]. Este endereço situava-se numa borda da Praça da República, centro de São Paulo, onde, sem prescindir de minha bagagem de conceitos, comecei a fomentar modos indisciplinares de investigar a temática da lentidão que se infiltra em paisagens da monocultura dos gestos. Este período, além de já apontar qual seria questão central desta tese, proporcionou uma deslocalização de minha identidade enquanto Geógrafo, demandando outras aproximações do conhecimento espacial.

Aqui, os sentidos da lentidão urbana mobilizam a atenção sobre processos de incorporação, sobre gestos e ritmos que instauram tensionamentos no regime cinético da metrópole. A proposta é perscrutar como a desaceleração é incluída no transcurso de processos artísticos. Seguindo essas pistas, os deslocamentos na racionalização dos movimentos corporais se tornam relevantes ao revelar situações onde a lentidão deixa de ser produzida como excrescência do anseio por velocidade e fluidez. Nesta direção, a presença do corpo poderia burilar a urbanidade, articulando-se em relação ao descompasso, instaurando outros ritmos e imprimindo um dissenso na dimensão cinética da cidade.

Como creio, onde o conhecimento da dinâmica urbana se abre à experiência de incorporação da lentidão, aos gestos de ralentamento e ao que chamamos de *ritmos outros*, que são desviantes em

5 No bojo de uma *geografia cidadã*, Milton Santos pensou o meio geográfico enquanto sinônimo de território usado; já nos anos 1990, ele situou a Geografia pela ótica das técnicas e seus efeitos na atualidade, entendendo-a como uma *filosofia das técnicas* e como uma *epistemologia da existência*. Aqui optamos por uma derivação deste conceito, pensando que nas grandes cidades as existências são sempre plurais. Acerca da epistemologia da existência em Santos, ver: Grimm (2011, p. 235).

6 A mostra, intitulada Novos Coreógrafos Novas Criações: *Site Specific*, fomentou o trabalho de artistas interessados em proposições coreográficas / performáticas para espaços não convencionais do Centro Cultural São Paulo. Com o projeto *Dramaturgias Topográficas* trabalhei sobre a inserção dos caminhos táteis sobre o piso de um pátio exterior, manipulando a dimensão cromática e as extensões das trilhas que originalmente servem aos percursos de cegos até a Biblioteca Braile.

7 A residência artística foi coordenada por Thelma Bonavitta com subsídio do Programa de Fomento a Dança da Prefeitura de São Paulo. Em um segundo momento, já em 2013, a residência permaneceu em atividade sem subsídios públicos, desenvolvendo uma programação que se intitulou ComoEmancipado.

relação à monocultura cinética. Donde podem emergir situações de inflexão e paisagens refratárias que dão a ver a urgência das pausas, restituindo o ralentamento em face de uma mobilidade exponencial.

1.2 Pontos Cardeais

Chego até aqui com um desejo em mãos: situar a relacionalidade da lentidão no contexto das grandes cidades. Algo que será abordado tão somente nos entremeios deste relato que se fez de uma trajetória de aprendizagens, na qual tentou-se resguardar sua coerência pelo princípio de interconexão entre corporeidade e urbanidade. Em tempo, manifesto o desejo que tal relato, bem como as interlocuções que o atravessam, possam transportar ao leitor um coeficiente de desaceleração, convidando a experimentar um ritmo de leitura em que seja possível notar a presença de algumas paragens, para deter-se entre bifurcações e contemplar uma montagem que não prescindiu de hesitações.

Na tentativa de descrever sumariamente as questões que moveram esta pesquisa, imagino que seria útil iniciarmos tal apresentação comentando os contornos que preservam a especificidade do espaço urbano neste início de século XXI. Pois, nesse tempo, uma característica marcante nas grandes cidades corresponde a uma ostensiva investida na mobilidade, na circulação e no trânsito, deflagrando a tendência de aceleração no movimento dos corpos e a aderência das paisagens urbanas aos imaginários da velocidade. Um processo determinante de qualidades instrumentais de movimento que se desencadeiam em regimes cinéticos. O sentido do movimento implantado nas grandes cidades como uma espécie de norma repercute na configuração das paisagens urbanas e redefine os sistemas de ancoragem dos corpos aos espaços habitados.

Almejando decifrar de que forma o corpo em movimento é instrumentalizado, de forma a tornar-se um componente estruturante da governamentalidade urbana, os diversos regimes cinéticos dentro das grandes cidades se tornam preponderantes. A proposição da pesquisa é investigar como os movimentos e os ritmos urbanos podem rachar uma condição normatizada e presentificar pontos de fuga no domínio da biopolítica atual. Neste domínio, o delineamento geográfico das cidades é marcado pela tentativa de criação de uma cidade fluída, projetos urbanos que visam um território célere e sem obstruções ao movimento contínuo, um projeto sociopolítico que condiciona a vida aos moldes do *homo oeconomicus*[8]. De certo modo, seria possível reconhecer que a modernidade nos legou como herança um espaço urbano que tem aversão pelas pausas, desacelerações e paragens.

8 Na governamentalidade moderna é central o conceito de homo oeconomicus, o homem econômico – entendido também como capital humano – um modo de vida que serve de fonte para a constante ativação da biopolítica com suas leis, normas, disciplinas, dispositivos de seguridade, policiamento, etc. Ver: Laval e Dardot (2009).

Portanto, busca-se aqui registrar a regulação sociopolítica das cidades no sentido da sedimentação da velocidade como disciplina. Isso significa que, ao nutrirmos uma perspectiva biopolítica sobre os saberes da cidade, a gestão do movimento dos corpos urbanos é decorrente, em primeiro lugar, de relações socioeconômicas e, em segundo lugar, de saberes sobre o corpo que viabilizaram o controle dos gestos, dos ritmos e dos humores corporais. Apenas considerando o corpo como um dos focos de incisão dos saberes sobre a cidade, seria possível conduzir uma crítica do regime cinético da cidade. Assim, a pressa que se pulveriza no cotidiano das grandes cidades pode ser interpretada sob o signo da obediência a um modelo de biopolítica urbana.

Destaca-se a contribuição basilar de Foucault (2008), que cartografou a emergência da biopolítica na modernidade como arte de governar a vida humana, maneira pela qual - a partir do século XVIII - se procurou organizar o território e a população obedecendo aos princípios de uma razão de Estado. Ele mostra como, em justaposição ao nascimento da forma jurídica do Estado-Nação, surgiram diversas ciências estatísticas que procuravam racionalizar os problemas colocados para a prática governamental. Perfazendo um conjunto heteróclito do poder, isto é, um complexo sociopolítico, a cidade moderna se configura em relação ao dispositivo biopolítico da modernidade, formação capilar que reforça a atenção do aparelho do Estado para com a saúde, a higiene, a natalidade e longevidade de uma população. A gênese dos conceitos de raça, as características de um poder pastoral e o controle dos territórios também se estabelecem em relação à biopolítica.

Esta nova forma de poder que emerge na modernidade europeia investiu sobre saberes que pudessem resguardar a estabilidade do Estado como forma soberana de governo. A demografia e a cartografia, por exemplo, serviram para produzir os índices com os quais se buscou garantir a existência de um Estado soberano. É nesse mesmo contexto que as demais ciências modernas ocidentais irão constituir seus objetos, suas especialidades e instituir suas fronteiras. A biopolítica, como ensina Foucault (2008), configura um vínculo entre o poder e a vida, visando uma positividade produtiva, isto é, um adendo de força e eficácia. Justamente, o dispositivo da biopolítica nasce com a reversão do paradigma “Deixar viver, fazer morrer” – mote das monarquias até o século XVIII – para “Fazer viver, deixar morrer”.

Ao fabricar normas para o controle da população, a biopolítica incide sob a forma da adição de cuidados sobre os indivíduos, estruturando consigo as condições de formação de uma sociedade securitária, ou ainda, de uma sociedade de disciplinas. A arqueologia dos saberes que Foucault (2008, 1978) desenvolveu nos mostra como a regulação da vida passou a se constituir como objetivo do Estado que, ao mesmo tempo em que investe sobre a produtividade da população (adicionando mobilidade, por exemplo), irá conservar um recorte populacional numa condição de vida humana improdutiva, que restará confinada a regimes de exceção e exposta à constrições efetivas. Uma coerção disciplinar estabelece no corpo um vínculo entre o acréscimo das aptidões e

o alastramento das dominações, assim a biopolítica dá origem a indivíduos, numa ambivalência entre a adição de força e a restrição de escolhas. Como alerta o autor, “o indivíduo é, sem dúvida, o átomo fictício de uma representação “ideológica” da sociedade; mas é também uma realidade fabricada por essa tecnologia específica de poder que se chama disciplina” (FOUCAULT, 1978, p. 161).

A biopolítica parece incontornável, pois interessa tornar possível uma correlação entre o aditivo de mobilidade que marcou todo o século XX e a configuração de uma corporeidade afeita a multiplicação das possibilidades e velocidades de deslocamento. Um regime de governo dos corpos preparou a vertigem da aceleração que nos toma. Se pensarmos a velocidade que podemos usufruir hoje inserida num acúmulo de investimentos sobre as técnicas de deslocamentos, teremos um recurso importante para abordarmos a lentidão na cidade.

Seguindo esse raciocínio, a lentidão pode ser percebida enquanto é imposta a uma parte específica da população urbana, pois a distribuição do aditivo de velocidade obedece parâmetros desiguais, resultantes de relações de poder. Haveria também uma outra conformação de lentidão, igualmente ligada ao *homo oecomonicus* forjado no seio da biopolítica, em que a sociedade irá se valer de um ritmo lento como negócio. Nesse caso, a lentidão se torna uma mercadoria sob vários aspectos, desde uma refeição preparada segundo os preceitos do *slowfood* chegando a um passeio turístico com destino a uma cidade lenta - *Cittaslow*. Em suma, seja manifestando-se como uma constrição – como o exemplo banal dos congestionamentos – ou como uma mercadoria, a lentidão está integrada sob algum aspecto no aparato biopolítico.

A lentidão é associada frequentemente à inação, considerada como um obstáculo (como é o caso da lentidão administrativa, de certas deciões políticas ou conexões informáticas), contudo ela pode também ser valorizada em reação à aceleração dos ritmos urbanos, por determinados grupos como, por exemplo, os movimentos slow. Restrita à proximidade espacial, a lentidão vem sendo utilizada para colocar em primeiro plano especificidades locais em no contexto da estandartização dos modos de vida urbanos. No caso da vertente slow denominada Cittàslow, isso está implicado no discurso de revitalização dos centros históricos, de favorização dos circuitos pietonais, com medidas de restrição do uso de automóveis, jardinagens no espaço público e paisagismo visando o embelezamento das ruas. Se considerarmos esta recente valorização da lentidão, podemos verificar que ela é colocada serviço de estratégias variadas que visam a mercantilização das experiências urbanas[9].

Como explica Massey, a lentidão, mas não somente ela, estará sempre inserida no diagrama da *mobilidade diferencial* (MASSEY, 2000), no qual o acréscimo nas minhas possibilidades de

9 Para uma percepção da miríade de estratégias de planejamento urbano que utilizam um discurso sobre a lentidão, ver: Godillon, Lesteven e Mallet (2015).

movimento irão repercutir sobre a diminuição do movimento de outrem. Portanto, a lentidão só pode ser abordada no sentido de sua relacionalidade na geografia das partições cinéticas. Como se demonstra nessa abordagem, a lentidão que se espacializa num determinado local pode ser resultante de ações provenientes de um outro espaço, que pode estar em outro continente do planeta. A abordagem da mobilidade diferencial também serve para pensarmos na formação das elites cinéticas, que se locomovem geralmente por via aérea, em helicópteros e aviões, sem esbarrar nos problemas de mobilidade que marcam as grandes cidades[10]. No período histórico que atravessamos os diagramas da mobilidade diferencial tendem a ficar mais complexos, envolvendo cada vez mais conexões extralocais. Como a autora coloca, "precisamos nos perguntar se nossa relativa mobilidade e poder sobre a mobilidade e a comunicação aumenta o aprisionamento espacial de outros grupos" (MASSEY, 2000, p.181).

A conexão entre a política do movimento, que chamamos de partição cinética, define os atributos da velocidade e da lentidão em diferentes contextos. Em certos casos, a lentidão adquire um valor positivo – valor de mercadoria –, em outros, ela estará imposta na trama impositiva da cidade biopolítica, nesse caso, estar lento durante uma parte do dia produtivo vira uma espécie de sacrifício cotidiano, evidência de uma pactuação sociopolítica com extensos efeitos espaciais. Mesmo que a opção da tese seja tratar de um outro regime de lentidão – uma lentidão criativa e criadora, incorporada voluntariamente, ainda assim é de suma importância mencionar o edifício conceitual que nos permite imprimir complexidade ao tema, para não incorrer no risco de tratar a lentidão na cidade como um fenômeno em si. Pelo contrário, busca-se frisar a relacionalidade que lhe é inerente.

Pensando nos desdobramentos entre biopolítica e mobilidade, Lepecki (2011) enfatiza que a "automobilidade" urbana pode ser encarada como um ambivalente incremento na gestão dos corpos. Ele discute a política do movimento nas cidades por meio de dois conceitos complementares: *coreopolítica* e *coreopolícia.* Referindo-se ao engendramento das distribuições de mobilidade e a relação com o horizonte do chão concreto das cidades, que podem revelar gestos dissensuais e embaralhar a partilha cinética, o autor identifica o nascimento da coreopolítica. De outro lado, também é importante apontar as operações de uma polícia do movimento, um coreopoliciamento dos espaços urbanos, concentrado em modular os gestos e os ritmos visando estabilizar consensos.

10 "A cada cinco minutos, pelo menos 4 helicópteros pousam ou decolam na cidade de São Paulo, que hoje possui a maior frota do transporte no mundo inteiro. Só na capital, há 411 aeronaves registradas, segundo levantamento realizado em 2013. Número bem acima de metrópoles como Nova York, nos Estados Unidos, onde a frota gira em torno de 120 helicópteros. Para os endinheirados, circular pelo céu paulistano acabou se tornando a melhor alternativa para driblar o trânsito caótico da cidade, que já chegou a registrar o recorde de 344 km de lentidão em uma tarde de sexta-feira." São Paulo: a metrópole dos helicópteros (Jornal El Pais, 15/07/2016).

Assim, o horizonte da pesquisa se expande em relação a dois registros biopolíticos que, por um lado, identificam alcances da governamentalidade urbana e, de outro, movem experiências corporais e gestos de tensionamento. Uma dupla articulação entre movimentos normatizados e movimentos insurgentes que compreende o papel do urbanismo quando do deslizamento da noção de política para a noção de biopolítica. Em sua perspectiva sobre o reforço da circulação na cidade, isto é, percebendo como o movimento se tornou um fim em si, Lepecki(2011) põe uma questão que nos parece importante:

> Coconstitutivas uma da outra, poderiam dança (ou ação política imaterial) e cidade (fazer legislativo-arquitetônico material) encontrar-se e renovar-se numa nova política do chão, numa coreopolítica nova em que se possa agir algo mais do que o espetáculo fútil de uma frenética e eterna agitação urbana, espetáculo esse que não é mais do que uma cansativa performance sem fim de uma espécie de passividade hiperativa, poluente e violenta que faz o urbano se representar ao mundo como avatar do contemporâneo? Podem a dança e a cidade refazer o espaço de circulação numa corepolítica que afirme um movimento para uma outra vida, mais alegre, potente, humanizada e menos reprodutora de uma cinética insuportavelmente cansativa, se bem que agitada e com certeza espetacular? (LEPECKI, 2011, p. 49).

No entanto, a presente pesquisa conserva o interesse pelas formas de resistência que se insurgem na trama biopolítica que é paramentada pelos dispositivos de aceleração, orquestração e regulação do movimento dos corpos na cidade. Se assumirmos que o registro biopolítico, evidente na normatização cinética da cidade, decorre na banalidade nos dias de hoje, a insurgência de práticas contrárias às disciplinas da velocidade elabora, em níveis pragmáticos e estéticos, um corpo resistente que mobiliza uma coreopolítica, afeito aos ralentamentos e à liberação de múltiplos modos de viver a cidade, isto é, que engendram outras urbanidades.

Percebendo o movimento corporal como componente estruturante do espaço urbano, se faz possível reconhecer outras formas de elaboração da urbanidade, principalmente em meio das práticas da arte pública. Neste campo, se evidenciam operações desacelerantes, manobras de ociosidade e ralentamento, que demonstram um lastro biopolítico na cidade contemporânea e instauram um jogo de paradoxos e coexistências num meio marcado pela tendência à aceleração. Participando das definições da urbanidade contemporânea, a arte pública redistribui a hegemonia da mobilidade que se constitui como herança moderna e propicia leituras sobre a correspondência direta entre a biopolítica e o urbanismo[11]. Isto pode ser rastreado, por exemplo, da maneira que faremos no sexto capítulo, a partir da acepção de corporeidade trabalhada pela arquitetura moderna, no contexto europeu da primeira metade do século XX, quuando são atribuídas ao corpo humano certas características que viriam a ser funcionais na composição de um meio coreopolítico.

11 Acerca das implicações biopolíticas nos processos de urbanização da Europa na virada do século XIX, ver: Sennet (2008, p. 261-320).

Nesta direção, parece imprescindível visitar passagens em que o corpo se expôs como objeto do saber urbanístico, integrando-se como componente da imagem projetada sobre a cidade moderna. Uma revisão da racionalidade funcionalista pode estimular modos outros de lidar com a cidade que herdamos do século passado. Esta empresa almeja situar como aquele corpo pensado como constituinte da modernização urbana encontra-se, hoje, profundamente sedimentado no terreno da instrumentalidade. Olhar para os saberes da cidade considerando a incidência da biopolítica sobre eles pode suscitar o debate crítico sobre o urbanismo como um campo disciplinar que tomou forma no contexto biopolítico, atribuindo medidas aos movimentos e ritmos corporais, e perseguindo, com exímia retidão, diga-se de passagem, o esquadrinhamento de organismos funcionais.

Numa perspectiva em que os ritmos das grandes cidades se definem no transcurso de partições cinéticas, um diálogo com propostas artísticas que envolvem a velocidade e a pressa com um manto de desaceleração e ociosidade se torna relevante. Conservando a possibilidade de considerar como as artes manifestam poderes cinéticos (entrelaçados no regime estético) e interferem nas equações do movimento urbano, procura-se as situações efêmeras de embaralhamento da segregação que Harvey (2004, p. 159) descreveu como “desenvolvimento geográfico desigual das práticas e sensibilidades corporais”. Abarcamos em especial as artes vivas para tentar resguardar a chance da cidade ainda ser um espaço de exercício de suscetibilidades corpóreas, para isso sendo necessário expor as constrições que esculpem insistentemente nossas urbanidades. Burilando as partições do regime cinético, as artes criam ralentamentos políticos e sensíveis que desvelam as ordens biopolíticas que encobrem a cidade.

Trata-se de enfatizar que à lentidão poderíamos atribuir um sentido de resistência à racionalidade biopolítica que submete a vida nas grandes cidades ao ritmo da economia de mercado. Para isso, é pertinente afirmar que fizemos um trabalho que, em consonância com Danowisk e Viveiros de Castro (2014), encontramos na *ecologia política do ralentamento* um ponto de fuga ao discurso tributário da *economia política da aceleração*. Enquanto que os chamados “autores aceleracionistas” interpretam a velocidade de expansão do sistema capitalista numa perspectiva positiva, esta tese defende que realizar uma lentificação, em diferentes campos, é algo cada vez mais crucial para ultrapassarmos a lógica credora do progresso e alargarmos o horizonte epistêmico[12].

A lentidão nasce, pois, em um gesto de hesitação perante o imperativo da velocidade e do progresso, num desacordo com o regime de governamentalidade pautado pela biopolítica. Ela nasce da escuta de ínfimos tremores na estratificação paradigmática que submeteu a vida urbana a um modelo econômico que registra um acúmulo de efeitos catastróficos. Destes mesmo gestos

12 Acerca dos limites do discurso aceleracionista, ver o último capítulo de Danowiski e Viveiros de Castro (2014).

hesitantes que resistem corporalmente às forças globais, perfazendo resistências em meio a processos locais e escalas corpóreas. Cabe sublinhar que o gesto de incapacidade que tende a ser atribuído à lentidão transporta consigo uma outra abordagem da resistência, distinta de ativismos e mobilizações já reconhecíveis. Resta-nos procurar reconhecer a capacidade de resistir lembrando que a incapacidade é também um modo de desobedecer certos parâmetros da racionalidade hegemônica e investir em outras subjetivações na cidade.

1.3 Roteiro da tese

Na primeira seção, *Coreogeografias*, busca-se apresentar um conceito nascido no contexto da dança contemporânea, de maneira a pensar seus possíveis desdobramentos em relação com a temática da tese. Nesta passagem, o objetivo é sublinhar uma hibridação entre Dança e Geografia e refletir sobre seus efeitos tanto na criação em dança quanto na pesquisa acadêmica. Aqui, a coreogeografia se reveste de uma dimensão metodológica que aciona uma fricção dos protocolos dos estudos urbanos. Tal uso desta ideia, além de provocar a migração da chamada *hipótese coreogeográfica* engendra um personagem-conceitual - o coreogeógrafo: misto de dançarino, cartógrafo, performer, geógrafo, urbanista, educador, etnógrafo. Esse sujeito urbano designa uma corporeidade investigativa, engajada na leitura do regime cinético nas grandes cidades seguindo investidas nas artes do corpo.

O coreogeógrafo diz de uma subjetividade afeita à "perlaboração"[13] de cartografias do regime cinético, atento aos seus desvios e deformações. Configurando-se como uma chave de leitura dos estados corporais da cidade, a coregeografia se desdobra enquanto metodologia que nos ajuda a pensar como a lentidão e estado corporal do pesquisador se interconectam numa perspectiva dançante. É importante ressaltar, todavia, que a menção que fazemos à dança transborda o entendimento formalista, que tende a identificar a dança como forma de organização de certas categorias de movimento. Interessante seria aliar uma percepção mais próxima do nível ontológico, em que a dança surge de um estar-intenso-no-mundo (LEPECKI, 2011), ou ainda, de um *mover-se numa zona de não conhecimento* (AGAMBEN, 2008). Esta passagem é oportuna para fortalecermos

13 O transbordamento entre arte e urbanismo é mencionado como possibilidade de compreensão da cidade contemporânea, um labor insistente sobre linhas de fronteira, conectando áreas distintas e borrando as linhas imaginárias da geopolítica do conhecimento científico. Como um recurso, pensamos que está em jogo uma "perlaboração", que, de acordo com Celso Favaretto (2013, p.71): "É tal passagem, nos traços do próprio desaparecimento da arte, da mutação do seu conceito, da obra de arte e do artista, em que incide o trabalho de elaboração, onde mais importa o processo que os resultados. Para não apenas repetir o processo moderno, e na impossibilidade de ultrapassá-lo, deslocando as experiências para além da circunscrição histórica que validava as invenções, as rupturas, a negatividade, o trabalho contemporâneo centra-se na reinscrição do que permanece ativo num campo aberto de possibilidades".

situações conectivas entre arte e conhecimento espacial, assim como ela expressa o investimento na elaboração de conceitos que nos ajudam a abordar as tensões globais-locais, ou geográficas-corporais sem incorrer em dualismos.

Na seção seguinte - *Quando a lentidão ganha corpo* - amplia-se o elogio da lentidão proferido pelo geógrafo Milton Santos (1926-2001) indicando manifestações precedentes que também se lançaram na contramão do apressamento da vida urbana. Nessa passagem, o leitor verá que no século XIX foi possível detectar uma urbanidade constrangida pela pressa, que afeta o corpo e incomoda o exercício do pensamento. A lentidão, ora como apologia, ora como renitência, vai atravessar o século XX até nossos dias, o que impeliu a organização de uma breve e possível cronologia da lentidão urbana. A referência que foi disparadora na etapa inicial dessa pesquisa – *Elogio da Lentidão* (SANTOS, 2001), breve texto publicado por Santos numa página de jornal – se encontrará precedido por enunciados de outros autores, da mesma maneira que será sucedido por uma série de prolongamentos mais recentes.

Considerando a fala de Friedrich Nietzsche, Paul Morand, Pierre Sansot e Milton Santos, tal organização cronológica possibilita enxergar conexões rizomáticas entre autores de épocas e contextos diferentes alinhados pela atenção que deram à tensão inerente ao incremento da velocidade na vida urbana. A intenção é construir uma rede conectiva capaz de agregar uma pluralidade de visões sobre a lentidão, presentificar visões diacrônicas e permitir suas intrusões na tecitura do presente. Os prolongamentos propiciados por este olhar retrospectivo levarão o leitor ao debate sobre o elogio da lentidão que vem se desenvolvendo nos anos recentes. Considera-se, ao fim deste tópico, que o ralentamento das práticas científicas, sobre o qual escreve Stengers (2013), possa ampliar este debate, colocando a questão da lentidão à prova, na atualidade, e estimulando a reflexão sobre os ritmos incorporados pelo próprio pesquisador.

No *Entremeio*, apresenta-se uma experiência videográfica realizada em 2013 na Praça Kantuta, em São Paulo, que consiste no registro dos ensaios *Tinkus*. Com a documentação dos ensaios de dança que ocorrem no meio da feira dominical da comunidade boliviana espera-se exemplificar um momento de suspensão na economia dos gestos, e também refletir sobre o lugar da dança na geografia diaspórica da metrópole.

Na seção, intitulada *Partições Cinéticas*, observa-se a presença corporal que é mobilizada em trabalhos de arte conectados com o espaço público. Olharemos para a presença do corpo na cidade tentando cartografar o meio coreopolítico que nos envolve. A interlocução com as artes vivas – artes da presença –, razão pela qual, antes de serem objetos de análise na tese, elas desenvolvem sua potência de afecção. Dois projetos artísticos são considerados: a intervenção urbana *Sand walk with me*, realizada desde 2008 e criada pelas coreógrafas Marcela Levi e Lucia Russo; a Trilogia do Caminhante (2012-2015), que compreende três filmes curtos do cineasta baseado em Taiwan, Tsai

Ming-Liang. Em comum, estes dois projetos manifestam como o ralentamento se constitui um elemento preponderante na criação artística. A lentidão é posicionada no diálogo com a arte, tecendo conversações atinentes à perspectiva de presenças urbanas antidisciplinares, e o leitor se deparará com uma lentidão que perpassa a criação artística, em situações que burilam o ritmo hegemônico das grandes cidades.

Já em *Cercanias Biopolíticas*, o corpo é o elemento central para percebermos as implicações disciplinares dos saberes urbanos que, conectados pelo complexo sociopolítico da biopolítica, asseguraram sujeições do corpo a codificações métricas e coreográficas. A visão funcionalista sobre a corporeidade nos apresenta a possibilidade de apreender uma arquitetura anatomopolítica apta ao incremento da velocidade e eficaz no exercício dos gestos. Esta perspectiva, que considera os pepéis de Corbusier, Rudolph Laban e Oskar Schlemmer em relação à racionalidade funcionalista moderna, visa encontrar, em seguida, outra compreensão que situa o corpo como agenciamento complexo, não condizente apenas com a abordagem da mecânica do movimento corporal. Nesta outra compreensão, os gestos corporais se qualificam como inoperantes e ociosos, na tentativa de desamarrar-se do aparato biopolítico.

Norteado pela possibilidade de cruzamento entre lentidão e corporeidade, a questão biopolítica desencadeia a ambivalência da anatomopolítica, traçando um caminho que atravessa diferentes representações do corpo, depondo uma biopolítica a favor da vitalidade. Aqui, o Corpo (com letra maiúscula) demandará transitividade e predicativo: corpo-métrico, corpo-coreografado, corpo-operário, corpo-politizado, corpo-desnudado, corpo-intenso, corpo-desconhecido, corpo-inoperante. Demandará sobretudo que lhe pensemos no plural: *sempre mais que um*.

2 COREOGEOGRAFIAS

2.1 Transobjetividade

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

(Oswald de Andrade, Manifesto Antropófago, 1928)

Como operar sentidos de ralentamento sem ser punido ou capturado pelos dispositivos urbanos que normatizam e enformam os gestos, na manutenção de estabilidades no regime cinético?

Quando numa noite de outubro de 2012, a artista e arquiteta Danielle Spadotto realizou solitariamente uma partitura coreográfica que havíamos exercitado em grupo – andando de costas, cruzar lentamente a extensão da Praça da República – uma viatura da polícia militar veio ao seu encontro e permaneceu em vigília durante todo o seu trajeto. Expressando o desejo de regramento do regime de movimento naquele espaço de passagem, o aparato policial interveio em seu percurso descompassado, na intenção de corrigir o desvio na ordem cinética e evitar um possível contágio entre o ritmo de tartaruga de Spadotto e os demais transeuntes do centro da cidade.

O perigo de incorporar a lentidão enquanto um modo de estar na cidade e propor o ralentamento como urgência de redistribuição dos movimentos urbanos evidencia que estamos tratando de uma questão política, que desmobiliza as respostas consensuais para a pergunta: como podemos nos mover no coração da grande cidade? Observamos como um gesto mínimo e anônimo ressoa numa escala maior, envolvendo em seu trajeto coragem e resistência, no esgarçamento das normas cinéticas subliminares no espaço público.

O interesse desta investigação instiga o pensamento acadêmico a se relacionar com as incertezas de ações dissensuais no espaço público, cavando um sentido de lentidão que não significa a mesma coisa que usualmente o planejamento urbano, ou melhor, o regime de governamentalidade urbana do qual o urbanismo é uma peça integrante, atribui cotidianamente perante situações de congestionamento e distúrbios que atravancam a fluidez da mobilidade.

O lugar da arte neste trabalho é pensado como um ponto de fuga à essa concepção majoritária de lentidão. Dentro desse lugar-outro, um ritmo que se diferencia das acepções vigentes nasce de uma crítica à cidade contemporânea e ao modo como nossos gestos são instrumentalizados para servir e produzir a maquinaria biopolítica. As situações que participam da arquitetura deste lugar estão comprometidas em um projeto de composição de espaços urbanos capazes de assimilar diferentes movimentos, gestos de diversas velocidades. Ainda que o engajamento de nossa investigação seja com o presente, é importante situar logo de início que há uma espécie de lastro em jogo, em outras palavras, uma herança é partilhada quando mencionamos nossa atenção sobre as artes de constranger o ritmo hegemônico da metrópole.

As vanguardas artísticas européias formadas nas primeiras décadas do século XX expuseram sua fascinação pelo advento das máquinas e desenvolveram uma espécie de ode à aceleração que, especialmente entre os Futuristas, assumiu resultados consideráveis. Mas dentro desse mesmo contexto de experimentação radical das formas artísticas é possível localizar um outro enunciado, que manifesta a possibilidade da arte ser composta segundo um princípio de desaceleração. O *retard* de Marcel Duchamp se entrelaça justamente à criação seguindo variáveis espaço-temporais que não estão subjugadas à aceleração crescente. Duchamp evitou ser rotulado por qualquer uma das vanguardas artísticas, sem deixar de flertar com várias delas. Cabe notar, que desde o início do século passado, há uma senda que poderíamos provisoriamente chamar de arte da desaceleração. Na produção duchampiana o exemplo máximo de tal empresa é o *Grand Verre*, uma obra que o artista produziu no decorrer de mais de vinte anos, apelidada por ele de '*atraso em vidro'*.

Este diálogo com a arte resguarda a possibilidade de estabelecermos contatos com elementos de afecção e percepção que embaralham nossa racionalidade enquadrada nas disciplinas científicas, convidando a um deslocamento do ponto de vista. A pesquisa de David Harvey (2004) compreende o desafio de mapear os poderes estéticos que permeiam a geografia das cidades globalizadas. Seguindo sua elaboração, baseada sobretudo no cinema, se expõe uma urbanidade ressequida, efetivamente árida. É possível arriscar que, havendo o interesse em burilar o governo dos gestos urbanos, existe pertinentência discutir o deslizamento do estético para o campo cinético. Assim haveria uma indissociabilidade entre poderes estéticos e cinéticos, que são embaralhados com a instauração de ralentamentos urbanos, convidando o urbanismo a assumir um posicionamento de contato com produções artísticas. O cinema e a dança colocam exemplos disso, expondo percepções e afetos urbanos que se expressam com uma intensidade que a ciência se destituiu. No contato com tais matérias que são diferentes, arte e ciência conversam na medida em que é resguardada a singularidade de cada qual é possível reclamar um outro lugar do conhecimento urbanístico no mundo contemporâneo.

Se pensarmos que tais poderes cinéticos na cidade poderiam operar dilatações espaço-temporais, revertendo mesmo que em microescala a conhecida marca da *condição pós-moderna*, a "compressão tempoespaço" que Harvey descreve em detalhes. Essa operação teria rebatimentos epistêmicos à medida que percebemos uma possibilidade de, a partir delas, pensarmos o reverso de um fenômeno geográfico. Isto significa encarar uma possível reverssibilidade do processo de globalização e refletir o uso da arte pelo pensamento urbano como acionador de vínculos indisciplinares.

É nesse contexto que pretendemos entrelaçar a temática da tese a um conceito proveniente de práticas artísticas, em específico, da dança contemporânea. Provocando um transbordamento da fronteira do urbanismo em direção às artes do corpo e da presença, existe a intenção de evidenciar

minha trajetória enquanto dançarino. Pois foi fazendo uso de minha dupla formação que pude desenvolver minhas pesquisas nos últimos dez anos. Na sequência, o leitor perceberá o esforço em tornar inteligível essa trajetória, esclarecendo o contexto de elaboração do conceito de Coreogeografia, exemplificando suas inserções nos meus projetos de pesquisa e rastreando sua plasticidade e vizinhança. Ao final deste tópico, o pensamento coreogeográfico é destacado como um norteamento em três práticas que realizei nos últimos quatro anos, designando a mobilidade do conceito dentro de uma experimentação metodológica, sendo que duas delas estavam engajadas no contexto educacional, considerando a realização de workshops em colaboração com professores e artistas da dança contemporânea.

Portanto, o termo coreogeografia, como uma síntese de discussões sobre questões de corporalidade, teve sua origem na residência *Transobjeto Coletivo* que aconteceu em Uberlândia, Minas Gerais, em 2006. No empenho de manter aberta uma correspondência viva com outras ramificações da linguagem, para além da dança, o coreógrafo e escritor Wagner Schwartz[14] coordenou um espaço temporário de criação que envolveu onze artistas-residentes. Coreogeografia pode ser entendida como uma síntese que só foi possível pelo fato da residência configurar um ambiente em que teorias e práticas se inter-conectaram intensamente. Schwartz (citado por RIBEIRO, 2014, p. 71) descreve da seguinte maneira o nascimento desta hipótese:

> pensando o deslocamento espacial e geográfico do corpo, em seu movimento entre as coisas e as ideias é que se desenvolve a hipótese do que também se pode considerar como dança, não somente uma simbologia criada por certas metodologias de movimento, mas também uma coreografia de impressões: a coreogeografia.

Ao final da residência de três meses, uma mostra tornou públicos os trabalhos criados naquele período, as criações foram nomeadas de *objetos coreogeográficos* e são reveladoras de experimentações diversas, trabalhos inclassificáveis diante das categorias consagradas de dança, música, fotografia, filme, performance, instalação. Cabe mencionar que, apesar de não ter integrado a residência artística em sua extensão, o trabalho de video-performance intitulado *Relevante,* de minha autoria em parceria com Danilo Dilettoso *foi exibido na* mostra de encerramento.

Uma série de leituras foram feitas ao longo do período de residência, sendo que o geógrafo Milton Santos foi um autor estudado pelo grupo que buscava situar o contexto local – fora do eixo de produção artística – e encontrar um modo crítico de pensar sobre os efeitos da globalização. O encontro com o conceito de “glocal” fomentou a interface teórica do projeto e, sob diversas

14 Licenciado em Literatura pela Universidade Federal de Uberlândia, o coreógrafo e escritor foi premiado pela Associação de Críticos de Arte de São Paulo em duas ocasiões, integrou o programa Rumos Dança do Instituto Itaú Cultural em três edições, tem livros de ficção e poesia publicados. Escreve sobre outros artistas e desenvolve projetos ligados a dança, literatura, música e formação de público, para mais informações sobre o artista ver: www.wagnerschwartz.com

maneiras, penetrou nos objetos coreogeográficos participantes da mostra *Transobjeto Coletivo* em outubro de 2006.

A nomenclatura *objeto coreogegráfico* em substituição a termo mais populares como peça ou partitura coreográfica insinua o efeito da *epistemologia das existências urbanas* que os artistas estudaram ao mesmo tempo em que estavam em processo de criação. Em seu relato sobre a residência artística, Ferreira (2007) escreveu que os objetos coreogeográficos foram criados

> a partir da idéia de um "terceiro endereço", proposta por Schwartz. Segundo ele, o terceiro endereço é "a nossa casa praticável, um território coletivo habitável", aquele que permite o surgimento de um pensamento glocal [...] Referindo-se à globalização, o artista chama a atenção para o fato de que "diante de um cotidiano com uma variedade e velocidade de informações circulando, nossa casa tem muito mais cômodos do que antes, o que possibilita uma rede de trocas afetivas". Endereço de localização móvel e fronteiras permeáveis, está mais para um dispositivo de memórias entrelaçadas do que para uma posição geográfica específica. […] Inaugural em sua região, Transobjeto Coletivo é dessas iniciativas que merecem atenção pela espécie de efeito multiplicador que desperta em suas cercanias.

Aquilo que Schwartz descreve anteriormente como a hipótese coreogeográfica continuou a ser mobilizada por mim desde então, desdobrando-se em trabalhos diversos, sempre trazendo consigo um estímulo ao deslocamento entre contextos urbanos diversos. Em 2008, no âmbito de uma residência coreográfica em Curitiba, quando desenvolvi o projeto intitulado *HomeMade* na Casa Hoffman-Centro de Estudos do Movimento e trabalhei com a elaboração de dispositivos coreográficos que remetiam a abrigos, se relacionando com um sentido de precário de casa, habitação, continente. No mesmo ano, quando coordenei uma oficina de dança para adolescentes no Aglomerado da Serra a questão da coreogeografia voltou a ser importante, para localizar a localidade específica dos corpos em relação às técnicas corporais que eu trazia comigo. Nesse projeto que se chamou *Paisagem Ambulante* a coreogeografia era um conectivo entre dança, arquitetura e geografia, sendo que a esta experiência educativa foi o mote para a realização de minha pesquisa de mestrado.

No contexto particular de uma formação em dança contemporânea em meio a um contexto social vulnerável meu trabalho consistiu em desenvolver atividades de dança criativa, abarcando o aprimoramento da consciência corporal e jogos coreográficos coletivos. Em outras oficinas o grupo se engajava em procedimentos construtivos, tais como dobraduras, origamis, artesanias e armações têxteis que formavam ambientes efêmeros dentro do galpão, quasi-arquiteturas. A metodologia comum às diferentes oficinas previa um agenciamento entre três instâncias: Corpo, Abrigo e Mapa. Em minha companhia havia um estímulo recorrente: a proposição *A casa é o corpo*, criada pela

artista Lygia Clark na década de 1960, e, talvez como nunca antes tivesse acontecido, eu estava experimentando e inventando arte num contexto de adversidade insistente.

Desta situação resultou uma transformação radical da minha visão de mundo, que por consequência veio alterar o modo de habitar Belo Horizonte, tendo sido o contato com os meninos e as meninas da favela que me levou a conhecer as obras que estavam em curso nas imediações do galpão onde dançávamos. A partir dessa conexão comecei a tentar perceber nos seus gestos a reverberação das transformações nas espacialidades que eles percorriam até chegar à oficina, era um exercício perceptivo e não havia certeza da correspondência direta entre os gestos ainda infantis e a transformação da favela, nem tampouco estipulei regras de coincidência. Ao final, acabei por descobrir e aceitar que o tempo de convivência com o grupo seria insuficiente para aprofundar minhas percepções - seria preciso dilatar o tempo dos diálogos. Isso gerou um sentido de persistência que impulsionou a pesquisa rumo a outra cidade, bastante diferente de Belo Horizonte, diga-se de passagem. Como eu sentia a necessidade de continuar estudando, mesmo a distância, o processo de transformação das favelas da Serra, a desterritorialização acentuou minha visão sobre a coexistência do planejado com o improvisado, a vivência urbana de Salvador ia disparando mais e mais questões. O deslocamento geográfico foi primordial para que eu pudesse encontrar um lugar onde a reflexão sobre a camada sensível das cidades está a ser construída.

A referência às artes visuais é preponderante para compreender como a ideia de coreogeografia emerge na dança de uma cidade média do cerrado mineiro. Sobretudo, o legado dos movimentos tropicalista e neoconcreto referenciou aquele contexto em que tratava-se de ler os artistas dos anos 1960-1970 à luz do presente e para isso foi profícuo não apenas conhecer as obras criadas naquele contexto contra-cultural mas também situar os enlaces afetivos que lhe eram subjacentes. Para isso, a correspondência entre Lygia Clark e Hélio Oiticica constituiu um arquivo necessário para integrar as experiências corporais que estavam sendo investigadas às outras artes (arte relacional, arte ambiental, cinema e vídeo, performance, *happenings*, etc). Esses transbordamentos arejaram o ambiente de criação em dança contemporânea do qual viria emergir a hipótese coreogeográfica.

A experiência de se revisitar o legado de artistas que constituíram sua trajetória saindo das estruturas consagradas das artes plásticas e rumando para uma experiência corporal cada vez mais intensa – no caso de Clark, as estruturações do self, em Oiticica com os Parangolés. O que em meados da década de 1960 foi enunciado como um projeto de “nova objetividade” ganharia corpo ao prescindir dos anseios pelo novo, incorporada enquanto uma objetividade outra pelos corpos dançantes: uma *transobjetividade*.

O trabalho artístico intitulado *Transobjeto* é um reflexo da conexão entre a pesquisa de linguagem em curso no contexto uberlandense e o legado destes artistas que borraram a fronteira entre objeto e gesto, obra e acontecimento. Para Muller (2012) o trabalho artístico de Schwartz, que imprime mobilidade tanto à coreogeografia quanto à transobjetividade, faz com que a dança seja situada no contexto da arte conceitual, mostrando que o diálogo entre dança e artes visuais é gerador de novas configurações coreográficas e cênicas. Na perspectiva da autora, o trabalho de Schwartz permite traçar relações entre dança contemporânea e o conceitualismo, repensando as convenções da própria dança, o modelo de espetáculo, os espaços e formas de visibilidade. Poderíamos nesse sentido traçar a emergência da coreogeografia a partir de 2003, mesmo três anos antes da residência artística que mencionamos.

A autora evidencia como o interesse de um artista de dança pela geografia foi proveniente de seu deslocamento intercontinental, chegando na França e se vendo convidado a problematizar as relações geopolíticas que perpassavam inevitavelmente seu processo de criação. Em um depoimento, Schwartz se situa em relação aos seus deslocamentos Brasil – Europa, apropriando-se a seu modo da crítica ao processo de globalização advindo da Geografia.. No momento em que se vê frente a frente com a subjetividade colonial, indolente, que não conseguia enxergar sua pesquisa fora dos conceitos de autoria, obra e originalidade em circulação na Europa, Schwartz constata:

> *Então entendi quais seriam as relações que iriam compor meu novo projeto. Segundo Milton Santos, vivemos em um mundo exigente de um discurso à inteligência das coisas e das ações. O espaço se globaliza, mas não é mundial como um todo, senão como metáfora. Todos os lugares são mundiais, mas não há espaço mundial. Quem se globaliza mesmo são as pessoas e os lugares. A dimensão mundial é o mercado. Globalização, portanto, é antes de tudo: fantasia (15 linhas do texto), porque a transferência não passa de uma promessa, e perversidade (5 minutos do trabalho em vídeo), pela prática da competitividade. A ideia de reconstruir outras relações para o Transobjeto me fez recorrer à pesquisa de outros brasileiros que artisticamente problematizaram a ideia de universalidade das coisas, operando contra imposturas políticas: nas artes visuais Lygia Clark, Hélio Oiticica; na música Caetano Veloso e, na dança, Lia Rodrigues. Através de seus projetos, esses artistas conseguiram (e ainda conseguem) transitar entre os códigos gastos de edificação de tradição, baseados em questões de identidade; como também perambular por clichês, questionando a tal e inexistente brasilidade ao propor em suas práticas um discurso sensorial à beira da ingenuidade e da atividade humana (Schwartz citado por MUELLER, 2012, p. 87).*

A questão que parece ser a principal na coreogeografia refere-se à tensão entre o global e o local, ou melhor, aos efeitos da globalização na atualidade, sobre os lugares e os corpos. A incidência de parâmetros técnicos na dança brasileira, mas não somente. Também a valoração do que se produz no contexto tropical e que é determinado por decisões alheias à especificidade das geografias. Se considerarmos que mais que uma ideia, a coreogeografia se constitui de um *roteiro* – como nos sugeriu Oswald de Andrade quando, no Manifesto Antropófago, diz da supressão das

ideias objetivas da razão colonial em favor dos roteiros, "*acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas*" - seria pertinente rastrear o lastro da hipótese coreogeográfica além da dança, considerando seus rebatimentos na produção de pesquisas em diversas áreas do conhecimento.

2.2 Lastro Coreogeográfico

Mais recentemente, vários desdobramentos que considero em conexão com a abordagem coreogeografia dão a ver o que Ferreira (2007) chamou atenção: o efeito multiplicador da residência artística *Transobjeto Coletivo*. De fato, é possível notar como algumas pesquisas realizadas por artistas que integraram a residência artística em 2006 colocam em contínua trajetória as proposições coreogeográficas. Nestes desdobramentos, a interface com a produção acadêmica envolve diversas áreas do conhecimento. A partir do sentido de lastro, de roteiro, se tenta, então, remarcar como o conceito de coreogeografia foi desdobrado por artistas-pesquisadores que em 2006 apresentaram suas sínteses coreogeográficas. Em diferentes áreas do conhecimento, o conceito migra e assume uma notável plasticidade.

Por exemplo, em Araújo (2011), que desenvolveu uma pesquisa em psicologia clínica, o diálogo com o pensamento geográfico prossegue justaposto à psicoesfera[15]. Ela observa a incidência do meio técnico sobre a saúde mental e se debruça sobre a fragilização da subjetividade: "é nesta coreogeografia entre loucura e cidade que o mal-estar da vida é revelado ao homem natural, tornando visíveis seus contornos definidos e definitivos, de certa forma, transparentes" (Araújo: 2011, p. 68). Já Molina (2015), que foi responsável por organizar os textos teóricos que os artistas residentes estudaram durante a residência *Transobjeto Coletivo*, seguiu pesquisando a interface entre dança e política, focando nas políticas culturais tocantes às artes cênicas e analisando os conteúdos curriculares do ensino superior em dança, que se expandiu consideravelmente na última década. Ele enfatiza a necessidade da dança se consolidar entre as outras áreas da universidade mantendo-se em diálogo com experiências artísticas que, por exemplo, possam desierarquizar a relação entre professores e estudantes.

Na pesquisa de Penna (2011) a dança contemporânea se situa enquanto potência na educação do sensível, analisando um projeto social – CidaDança – desenvolvido numa escola particular de dança em Uberlândia, o Estúdio UaiQDança. A autora mobiliza gestos de *transcriação*,

15 Psicoesfera é para Milton Santos uma camada concomitante à tecnoesfera que é marcante no meio técnico-científico-informacional, a psicoesfera está mais conectada aos processos de subjetivação, aos valores e símbolos.

manuseando o termo elaborado por Haroldo de Campos, reconhecendo no exercício de sua pesquisa os desafios de traduzir o mundo do outro sem prescindir de uma tradução de si mesma. Esse trabalho discute as relações entre corpo, vida, dança, educação e sociabilidades, numa discussão em que são expandidas as potencialidades da dança contemporânea na educação como parte significativa nos processos de subjetivação na cidade. Já o trabalho de história da arte desenvolvido por Pereira (2012) se debruçou sobre as *infrapercepções*, ela se dedicou a compreender as memórias do corpo artista, interpretando os estudos seminais de Bergson sobre memória e movimento. Nessa pesquisa teórica sutilmente se revelam alguns desdobramentos do objeto coreogeográfico que Pereira apresentou anos antes. Como bem percebeu Ferreira (2007) naquela ocasião:

> Tiramos os sapatos para pisar numa sala escura com um foco de luz no centro. Um abajur ilumina uma caixinha de jóias. Num canto a artista balança os pés descalços no ar. A estranheza surge quando nos aproximamos para olhar o que há dentro da caixinha e descobrimos que o texto do release "uma caixa antiga abriga sete anos de calos do pé, tornando-se um processo de transcriação simbólica das perdas" é de um espelhamento estonteante.

Já no trabalho de Nascimento (2011) uma ênfase é atribuída à cartografia, a autora nos conta de seu mergulho numa *geografia dos afetos,* norteada pelo desejo de cartografar a indissociável relação arte-vida que permeia suas experiências corporais. Trata-se pois de uma pesquisa que resultou em um texto e uma performance. Em Amaro (2012), a enunciação da Geografia se efetiva ao tratar do desgaste das convenções geográficas clássicas, percebendo no meio territorial a subjetivação de pontos cardeais para torná-los propulsores de desvios, derivas e deambulações. Tomar a errância enquanto procedimento para a investigação das paisagens estrangeiras e da sua própria estrangeiridade experiementada em Espanha e México, leva a autora a desenvolver um par conceitual inseparável biocartografias-geobiografias. A fronteira entre etnografia e geografia humana fica muito nítida no trabalho. Aqui a coreogeografia ganha corpo no desejo de escapar dos roteiros pré-determinados, no jogo com as cidades estrangeiras se constrói seu relato.

Um outro trabalho que considero integrante deste *lastro coreogeográfico* é o de Ribeiro (2014) que discute um tema muito caro a essa pesquisa: um trabalho de pausa no espaço público de centros urbanos. No seu caso, trata-se da experiência de subir em uma árvore e permanecer sobre ela durante aproximadamente dez horas, quase todo o período diurno. Uma espécie de ritual performativo minimalista, intitulado *Hominidae*, é a base para a confecção de uma cartografia coreopolítica de cinco cidades brasileiras. Além de artista do corpo e professor de dança, Ribeiro é

biólogo, o que lhe coloca sobre a árvore de uma maneira singular. De sua experiência performativa ele extrai um relato que nos informa de uma apreensão urbana singualizada:

> Tudo parece se exaltar no movimento de estar parado. A pausa é de fato uma possibilidade de mover-se, e de aproximar-se de si, da própria instabilidade do corpo e da vida, dos ritmos de expansão e contração da respiração, dos processos dinâmicos do corpo, das pulsões, das paixões, do sensível do ser, da continuidade de mudança, da constante provisoriedade em que tudo está a nascer e a morrer, dentro e fora do corpo, tudo passa. As emoções passam, o pensamento passa, as pessoas passam, os carros passam, o dia passa, minha vida passa. Enquanto fico parado sobre a árvore, percebo: estar parado não existe. A pausa do corpo será sempre uma perspectiva de movimento e esse corpo que às vezes se sente tão só, isolado do mundo, nunca está, uma vez que é um corpo em relação. O corpo é o meio se reconhecendo no meio, afetando e afetado: presenças e ausências, exercício de alteridade, uma palavra de alguém, um gesto, uma folha que cai, um fio que se enlaça, um som, um cheiro, a luz do sol, uma nova imagem, a fome, a comida, a aranha que picou minha mão e me faz sentir dor, o senhor que atravessa a rua em passos lentos. Toda presença é potência de interferência nos estados do corpo. Assim como o corpo se faz presença nos meios onde existe. Pausar pode ser uma possibilidade de mover-se mais, consigo mesmo e com o mundo (Ribeiro, 2014, p.129).

Situo nessa constelação de pesquisas acadêmicas um sentido de levante coreopolítico, uma agitação epistemológica, que mantém uma precariedade inerente ao meio onde se alastra. Um levante que gerou um lastro coreogeográfico que deveria ser acompanhado ao longo do tempo, delineando a produção teórico e artística daqueles que se agregaram em torno de roteiros coreogeográficos.

Não se trata de alinhar trabalhos segundo critérios de similitude, mas sim detectar que esses trabalhos se apropriam de diversas maneiras das tensões entre o corpo e a cidade. Assim se torna mais interessante enxergar as transformações que uma ideia sofre ao ser apropriada por diferentes vozes, do que procurar a originalidade de um conceito-procedimento. O lastro micropolítico em questão constitui uma pluralidade de sentidos, que levam a acreditar que a sobrevivência da coreogeografia enquanto um levante situado se deve a expansão da linguagem artística, indo de encontro ao pensamento crítico, conservando dúvidas muito mais que receitas. Gerando diversos modos sensíveis de criar respostas provisórias diante dos pontos de interrogação. A coreogeografia não é uma ideia em si mesma: ela é vista enquanto um conceito-procedimento em transformação permanente, longe de qualquer tentação dogmática.

É possível reconhecer no traço comum entre essas publicações, talvez algo próximo daquilo que Rolnik (1987) detectou como sendo o trabalho do *cartógrafo.* Nesses trabalhos, cartográficos e coreogeográficos, há o cultivo de um tipo de sensibilidade porosa, com afinco se permite que o

corpo diga de assuntos originários de outras ontologias. Um desejo de relação, mistura e perlaboração. Como a autora bem definiu, a ética cartográfica que nos parece distintiva se revela em "um grau de abertura para a vida, prescindindo de um método definido mas contando com um manual de princípios e critérios vitais, que dizem respeito às estratégias de formação do desejo no campo social" (ROLNIK, 1987, pag. 15).

Como não se trata de um movimento coeso, mas sim do que poderíamos chamar de uma espécie de levante heteróclito, que atua em várias frentes, por diversas vias dando vazão a seus fluxos vitais. A questão seria admitir solitudes relativas, por vezes variações desentrosadas, que convergem aqui ou ali, incertas, ziguezagueantes, pois trata-se de um pensamento vivo, pensamento de corpos vivos. Contudo sem certezas, vacilantes em meio a precarização da continuidade de existência de seus trabalhos. A hipótese coreogeográfica nasce com gestos hesitantes de insubordinação às economias disciplinares, ela nasce de uma vibração incessante, oscilante e disforme, enquanto organização multitudinária, um lastro coreogeográfico.

2.3 Metodologias experimentais (ou experimentações metodológicas)

Tendo considerado o contexto de emergência da noção de coreogeografia e ressaltando sua mobilidade de fronteira entre a dança e outras práticas gostaria de me dedicar então ao relato de algumas experiências vividas no período de doutoramento. São experiências que abrangem educação e performatividade, reiterando uma necessidade vital de construir pontes entre o pensamento da cidade e o pensamento do corpo, exemplos dos esforços que tenho feito para sedimentar minha formação em atividades de formação – oficinas e aulas – juntamente de proposições performativas em espaços públicos. Em ambos os casos a intenção é a mesma – desenvolver metodologias de apreensão da cidade pautadas na escala do corpo e manifestar uma investida enquanto pesquisador e geógrafo no campo das artes da presença, mobilizando um ambiente de formação indisciplinar.

A seguir, o leitor irá percorrer três fragmentos que em conjunto compreendem ações desenvolvidas entre 2013 e 2015, de um modo que valoriza uma perspectiva fragmentária do modo que Jacques (2001) descreve:

> Despertar a relação entre o instante e o fragmento se faz crucial, e, nesse sentido, "em vez de [se] considerar o Fragmento como destituído de sentido – o sentido pertencendo ao "todo" ao qual ele se opõe – ou como sentido "concentrado"- ele sendo o microcosmo, uma cópia perfeita do "todo"-, é melhor considerar que o Fragmento tem um sentido próprio, singular, intrínseco, que não pode ser

> compreendido numa lógica unitária. O mais interessante é exatamente buscar uma forma singular de tratar o Fragmento, isolando-o, destituindo-o de todas as ligações possíveis, evitando explicações e, sobretudo, recusando as referências exteriores: promover a solidão e a auto-referência. Esse isolamento, esse desatamento, se faria necessário, sem sombra de dúvida, a toda e qualquer abordagem relacionada ao universo fragmentário" (JACQUES, 2001, p.45).

Serão três passagens que se referem, respectivamente: 1) a uma sistematização da oficina coordenada em parceria com Candice Didonet[16] (Corpo/Lugar: as artes de constranger o ritmo da cidade, no contexto do Seminário Urbicentros, em Joao Pessoa na Paraíba); 2) um relato da experiência de parceria com Ana Rizek[17] no contexto do curso de dança da ETEC; 3) o relato de uma experiência urbana em Goiânia, onde praticou-se coletivamente uma conexão possível entre errância e vadeação.

§ ***Corpo/Lugar*:** Como tratar a dança enquanto prática ligada à pesquisa artística nos lugares e com os vínculos que a compõe? A partir da relação entre corpo e lugar como a pesquisa artística posiciona recepções do trabalho artístico na sociedade? A fim de questionar a relação entre corpo e lugar e os sentidos que geram no contexto das artes contemporâneas, a parceria entre dança e urbanismo visou referenciar e manusear as ideias de artistas que propõem relações entre dança e seus lugares no mundo com reflexões acerca de entendimentos de corpo, espaço e lugar nas artes contemporâneas. O caráter prático do curso se colocou de forma experimental valorizando a proposição de mapeamentos de trajetos no entorno do Núcleo de Arte Contemporânea-NAC, no centro da cidade de João Pessoa. Estes procedimentos visavam proporcionar a caminhada enquanto prática artística relacionando a mobilidade e o deslocamento enquanto uma das experiências possíveis ao lugar.

Com o propósito de refletir e experimentar a incorporação do tempo lento no espaço urbano e buscando um modo de visualizar um ponto de fuga nesse período histórico em que a velocidade tornou-se valor e fetiche, se propôs uma atividade em que fossem discutidas práticas performativas que revestem com experiências de inoperância, ociosidade e desaceleração a urbanidade. O plano da atividade previu a exposição de um mapeamento de trabalhos artísticos que constrangem o ritmo das cidades e contribuem para compreendermos a potência performativa do corpo na ocupação do espaço público.

16 Artista, mestra em Dança pela UFBA e professora de artes na Universidade Federal da Paraíba.
17 Artista, mestra em Dança pela UFBA, foi professora da ETEC Paula Souza e atualmente doutoranda em Antropologia na Universidade Federal da Bahia.

Posteriormente à apresentação deste mapeamento, que foi seguido de um debate com base nos trabalhos aventados, a atividade se encaminhou no sentido de uma experimentação de práticas urbanas que atualizam as cadências e os compassos do centro histórico de João Pessoa. Dialogando com as performances discutidas anteriormente os participantes serão convidados a pesquisar/performar situações que permitam reconhecer o engajamento da corporeidade e as tensões entre velocidade e lentidão no transcurso urbano.

O NAC foi o lugar provocador do Curso, tanto nos afetos de uma arquitetura colonial de proporções consideráveis, patrimônio cultural da Universidade Federal da Paraíba, quanto no que tange a sua história em relação ao panorama artístico do Nordeste do Brasil. O sentido de lugar do NAC resultava da partilha de uma memória de exposições de arte conceitual (artistas como Cildo Meireles, Arthur Barrio, Rubens Gerchma, por exemplo) impregnada na arquitetura. O NAC, junto ao campo da extensão universitária da UFPB, atravessa um processo de deterioração e abandono, que demonstrava a ausência de presença física e ativação desse contexto memorial.

Situado na Rua das Trincheiras, no centro da cidade de João Pessoa o antigo casarão foi transformado em centro cultural da universidade em 1978. Hoje, ele carece de manutenção da estrutura física e seus espaços e acervos vêm enfrentando diversos problemas de manutenção. Na falta de recursos e entendimento de sua habitação por parte da Universidade que gera um processo de agonização deste espaço, referência regional para as artes visuais.

A institucionalização e o tombamento do casarão dificultam em alguns aspectos da manutenção da memória e facilitam outros. Sabe-se que o tombamento sinaliza ambivalências e é um assunto complexo e de nuanças que envolvem a manutenção do lugar. Em 2013, o espaço ficou sem coordenação e quase não houve atividades cotidianas que aproveitassem suas várias salas internas. As exposições que vem sendo realizadas não estão conectadas a nenhum filtro curatorial, o que tende a cada vez mais as salas do NAC se tornarem um espaço expositivo genérico, onde são expostos trabalhos cada vez mais desligados do lugar, tomando-o como recipiente, criando curtas dinâmicas de passagem e não de vínculos continuados. Desse modo, o NAC se submete a ideologia do cubo branco, que considera um lugar de exposição neutro, representada pela metáfora do cubo branco.

É neste contexto que a parceria se coloca, buscando atualizar para inventar novas possibilidades de se relacionar com o lugar-NAC e sua circunvizinhança. Tentou-se experimentar exercícios que proporcionem autonomia e experimentação, testar e tentar agregar ideias vivas que atuam como possibilidade de conhecer e reescrever vínculos com a cidade em que se vive. Redefinir a relação da arte com a sociedade tornou-se um

argumento para elaborarmos uma oficina-intervenção de dois dias, deixando claro que a coordenação da oficina integrava uma pesquisa em andamento e estreitava uma parceria entre dois artistas-pesquisadores.

A arte pode revelar a relação dos lugares que vivemos no sentido espaçotemporal, contextos geográficos não cessam de alterar os modos de experiências corporais que se estabelecem com a cidade que, por meio da motricidade-mobilidade, é praticada. Os lugares enquanto catalisadores de modos de ação e posicionamento espacial, perspectiva da vivência que é permeada pelo espaço físico no sentido inscrito e simbolizado. Os lugares funcionam como pontos de referência dinâmica possíveis de articular relações glocais, públicas e privadas.

Lugar e espaços abordados a partir da noção de prática e de experiência. Lugar-Mobilizador da prática da pesquisa artística na sua dimensão experimental: conecxão entre arte contemporânea e terrenos de investigação do NAC.

Inserindo-se na problemática corpo/lugar o workshop visou agregar práticas performativas com experiências de ociosidade e desaceleração na cidade contemporânea de João Pessoa. Foi apresentada uma cartografia de trabalhos artísticos que constrangem o ritmo de diferentes cidades do mundo e contribuem para potencializar o corpo na ocupação do espaço público. A oficina teve como objetivo realizar experimentações de práticas urbanas que buscaram atualizar cadências e compassos do centro histórico. Os participantes pesquisaram e performaram situações que permitiram o engajamento da corporeidade e as tensões entre velocidade e lentidão no transcurso urbano.

A atividade inseriu no programa do Curso de Extensão outras possibilidades de alargamento da compreensão dos contextos que situam o Lugar NAC enquanto lugar praticado. Por ser um evento promovido pelo campo de Arquitetura e Urbanismo, o diálogo se estabeleceu de modo experimental e ativo buscando no contexto da pesquisa artística conectar as dificuldades existentes acerca da inserção da ideia de lugar enquanto argumento para criação de vínculos. Por meio do workshop a presença do artista emerge, sobretudo, dissoluto no cotidiano do espaço institucional.

O Lugar pode ser determinado pelas condições de organização de espaço e tempo. Seu espaço físico estabelece compreensões acerca de suas vivências que possibilitam modos de relação entre a pesquisa artística e a cidade que habita. Provavelmente estas perguntas se relacionam com o pensamento do autor Jacques Rancière (2010) que delineia a presença de um “espectador emancipado” não somente em relação ao Lugar territorial (platéia), mas com a capacidade de engendrá-lo enquanto percepção em experiências críticas e reflexivas.

As leituras que geram ações reflexivas em relação ao Lugar do espectador no campo de conhecimento das Artes Cênicas são caracterizadas por tornar os espectadores ativos, alçá-los ao nível de partícipes. Um Lugar habitado espectadores emancipados que suscitam reflexivamente as organizações de espaço e tempo. Um Lugar relacional: possibilidades de experiência, de gestos experimentais, tensionando fios com a cidade que habita.

Em dança, corpo e lugar, bem como as relações de espaço-tempo, podem questionar o estabelecimento de um lugar fixo para o espectador, repensando em termos de experiência modos de configuração acerca de uma ideia de cena e espectador. Articular o lugar da plateia para que se torne lugar de participação - o que significa também que quem está dentro da oficina também não teria uma posição fixada no NAC. Estes modos de organização geram a percepção de espaços móveis e flexíveis, relação efêmera. Os deslocamentos da experiência do espectador-partícipe enquanto possibilidade de questionar espaços-tempos na compreensão destes processos. Assim, os modos de configuração e organização espacial/temporal possibilitam emancipar o lugar da plateia no acontecimento artístico.

Abordar a arquitetura como processo, perceber as marcas do tempo nas superícies concretas. Acionar o outro ritmo que está em curso sobre ela.

Lugar como processo: impossível de prever relações que se estabelecem a partir da experiência. O engajamento corporal que torna o lugar vivo: lugar de tentativa, agência de presença física, engendramento de vivências. Os modos organizativos relacionam- se como incerteza, escolhas como deixar-se afetar pelo ritmo das intempéries sobre o casarão ao mesmo tempo em que podemos acompanhar o ritmo das crianças que estão saindo da creche agora. Escolhas a partir de situações.

O lugar torna-se articulador de processos de experimentação. Lugar excessivamente empírico. Mais do que definir modos organizativos ou nomear lugares busca-se refletir a partir da relação entre eles percebendo e como ambos se articulam na experiência artística e de formação em arte contemporânea. O Lugar de uma partição do tempoespaço comum que a experiência artística engendra. Lançar questões em vez de respondê-las, articulando proposições em fluxos de vivências. Desejo de perceber consequências dos gestos, anotar os efeitos de presença.

Tentamos durante algumas horas persistir com nossa atenção sobre o corpo. Produzir uma perspectiva dançante, fabricar presença corporal em salas enormes, com janelas enormes, insistentemente cerradas. Daí nasce uma dramaturgia da tentativa, que dá conta da geometria do poder institucional, mapeando os efeitos de presença corporal dentro daquela arquitetura patrimonial, seus embates e a impossibilidade de continuidade e propagação §

§ Oficina Etec: Em outubro de 2014, aceitei um convite de Ana Rizek Sheldon para colaborar em uma de suas aulas no curso de Dança da Escola Técnica de Artes – Centro Paula Souza. Na ocasião, Ana estava interessada em introduzir à formação dos bailarinos alguns exercicíos que os sensibilizassem para a possibilidade de criação de coreografias no espaço urbano, ou seja, fora do espaço destinado às aulas, onde existe um relativo isolamento sonoro e onde as condições do espaço físico são voltadas para as práticas corporais.

Minha adesão ao convite da professora foi motivado por um diálogo em curso, iniciado na ocasião no Encontro CorpoCidade, em 2012 em Salvador. Naquela ocasião Ana participou do atelier que eu coordenei, intitulado 'Performar a Lentidão', e após alguns meses ela publicou um breve relato das impressões sucitadas durante a experiência de incorporar um descompasso no ritmo do centro da metrópole baiana. Portanto, a afinidade entre nós encontrava-se no interesse pela experimentação performativa do espaço urbano, compreendendo que a dança contemporânea vem traçando um caminho que nos possibilita perceber a indissociabilidade entre corpo-espaço. Além da participação ativa de Ana neste atelier, havia minha aguda curiosidade em conhecer sua pesquisa sobre a ocorrência de uma configuração de dança chamada de "instalações coreográficas" na cena da dança contemporânea brasileira. Certo de que seus interesses de pesquisa revelavam uma intensa afinidade com minhas práticas em dança e em urbanismo, o convite ao encontro me parecia revelador de um oportuno momento de convergência.

De antemão, comuniquei a Ana meu desejo de perscrutar a memória do espaço onde localiza-se a Escola de Artes. Conectada à estação Carandiru do Metrô, o prédio foi construído sobre a demolição de três alas da Casa de Detenção, que se deu em 2002 na tentativa de apagar um dos episódios mais trágicos da história do sistema penal brasileiro, a chacina de 111 detentos no dia dois de outubro de 1992.

O convite de Ana também ofereceu-me um motivo para visitar pela primeira vez o espaço que anteriormente abrigava o presídio e testemunhar como a cidade assimilou o trauma do extermínio massivo dos detentos. Considerando antes de tudo que o Parque da Juventude e a Escola de Artes são elementos integrantes de uma intervenção cultural sobre um espaço estigmatizado pela violência policial.

Nesse ponto, já ficava claro para mim que a construção de um prédio de formação em Artes sobre os restos de um conjunto penitenciário marcado de sangue obedecia à lógica de tentar sanar um trauma, mas também revelava uma impressão de apagamento, numa sobreposição bizarra entre o passado de reclusão e a atualidade de estímulo ao aprendizado da criação. Uma espécie de palimpsesto que condicionava minha percepção sobre o

contexto espacial que abrigaria nossa atividade com os bailarinos, uma informação precedente que guiaria meu desejo de consolidar a parceria com Ana.

A definição do que trabalharíamos com os estudantes: um aquecimento dentro da sala: alongamento e flexibilização do corpo; contato com o chão; relativa liberdade no modo de cada um se aquecer; instruções visando a concentraçao da consciência de si;

Antes disso Ana fez uma apresentaçao de minha pessoa e logo passamos para o aquecimento. Após aquecer o corpo, solicitamos aos estudantes que se dividissem em grupos e nos conduzimos para fora do prédio.

Com o intuito de viabilizar uma experiência fora da sala de dança instruímos os estudantes a observar diferentes espaços de movimento nas imediações da escola. Como espaços de movimento nós aludimos a diferentes situações - como as escadas rolantes do metrô, os trajetos dos skatistas – espaços ocupados por diferentes corpos a incorporar diferentes ritmos. Fomos para fora do prédio, onde existe uma espécie de praça e o exercício dos bailarinos era de observação, o intento de criar uma cartografia de um dos atores específicos daquele contexto.

Um grupo se dirigiu para a estação de metro, outro grupo se concentrou na observaçao da parada de ônibus, outro na observação dos praticantes de skate

tentou-se estimular os estudantes a observar, a contemplar – estabelecer uma ética da contemplação quer permitisse que o olhar se contagiasse em alguma parte do corpo, com alguma sensação ou gesto. Um olhar ativo, aquele que se deixa atravessar pelo que vê. Para isso é preciso abrir os olhos, perceber o tônus das pálpebras, manipular a velocidade com que os olhos piscam ajuda a encontrar outros pontos de vista. Experimentar manter os olhos abertos, evitar piscar, etc. Várias possibilidades ligadas ao gesto de ver, não o ato de ver – mais que uma finalidade um mover-olhar. O acontecimento da visão sobre um espaço amplo como o pátio de entrada da Etec precisava ser circunscrito a pequenos detalhes, pois a escala do terreno é de uma proporção que extravasa em muito a do corpo humano. Largura, extensão, circunscrever para perceber. E escolher e insistir. As instruções que transmitimos aos estudantes foram no sentido deles se tocarem para uma poética do olhar. Trouxemos Manoel de Barros: “Olho é coisa que participa o silêncio dos outros”.

Havia o interesse de despertá-los para uma operação quase etnográfica. Estar a altura do silêncio dos outros, perceber e se preciso estar a altura dos gestos dos outros. A tarefa era capturar os gestos presentes, as qualidades de movimento e fluxo, dinâmicas coletivas ou solitárias. Eles saíram da sala sem ter predefinido o que iriam ‘recolher’ do espaço público. Tratava-se de manter uma abertura, aos poucos os grupos foram se dividindo, se

territorializando na amplidão da praça ensolarada. O calor encaminhava todos para as regiões sombreadas.

Uma mulher atravessa a extensão da praça, sob o sol, se abrigando com um caderno na cabeça. Um dispositivo arquitetural acoplado ao corpo. As invenções estavam à espreita num lugar projetado para obliterar a resistência da memória. Da memória dos corpos mortos.

Contudo a eficácia da arquitetura me fez desistir de minha objetividade, que me fez discutir com Rizek a possibilidade de investigarmos a memória do espaço junto dos estudantes. O trauma do genocídio penitenciário havia sido demolido de tal maneira que nada de atual era visível aos olhos. O fato dos estudantes terem, em sua maioria, entre 18 e 25 anos deslocou meu jeito de abordar a memória.

O fato é que naquele período em que se deu a aula em parceria com Rizek eu estava concentrado em colecionar referências sobre a cultura dos mortos-vivos. Assisti filmes e li livros sobre a cultura zumbi no desejo de compreender como essa presença era responsável por mediar uma relação com um estado de presença intervalar, meio vivo meio morto.

Após conversar com Ana sobre esse meu interesse ela me trouxe a informação de que os estudantes estavam interessados em participar da Zumbiwalk – que é a marcha de zumbis que acontece no dia 2 de novembro, anualmente, no centro de São Paulo.

Resolvi aderir ao interesse dos estudantes, considerando que o meu interesse por acessar o extermínio coletivo do Carandiru, tomando a localidade física da escola de Artes, desenvolver modos de presentificar uma memória traumática no corpo da cidade. Tudo isso se deslocou pois eu estava compreendendo que o modo daqueles jovens trabalharem com o tema da morte passava por outros circuitos do corpo. Envolvia maquiagem, vestimentas, alteração do estado corporal, da textura da pele, encenações.

No dia 2 de novembro de 2014 eu fui em companhia de Ana até o Anhagabaú, combinamos com um grupo de cinco estudantes que lá estavam, na festa de presentificação da morte que reúne aproximadamente cinco mil pessoas. Em sua maioria, os presentes estão caracterizados como zumbis – como no caso de nossos acompanhantes – ou de personagens da cultura gamer.

O modo da sociedade presentificar a morte se baseia em um percurso partindo da Praça do Patriarca indo na direção do Largo do Paysandu e da Praça da República. As ruas do centro se transformam, mudam de ânimo e adquirem uma outra dramaturgia. É um momento em quem as ficções penetram a tecitura do real. A tecnologia das maquiagens e acessórios para o corpo, como por exemplo os adesivos de ferimentos, tornam o cenário

barroco, no sentido que esfumaçam a linha divisória entre nossas categorias cognitivas. Uma realidade ficcional se espacializa e ocupa o lugar dos carros.

Dentro desta realidade, eu que não havia investido em uma transformação de minha aparência corporal, me ocupei em tentar registrar com uma câmera analógica certos momentos da caminhada. Saímos da Praça do Patriarca sentido Theatro Municipal e adentramos pelas ruas de pedestres próximas à República. Ao alcançarmos a Galeria Olido fomos atraídos para a sala de dança que fica na esquina do quarteirão, pois suas paredes de vidro nos permitiram ver que lá dentro estava acontecendo um baile. À medida que a marcha de zumbis passava pela frente dos vidros foi se criando uma comunicação curiosa entre o dentro e o fora. Mais e mais zumbis foram entrando para dentro do salão que já estava lotado. O dj percebendo a invasão de zumbis no baile que até então ia correndo "normalmente" em uma decisão extremamente coerente com a situação colocou a música Triller de Mickel Jackson, dobrando a realidade e me fazendo ver como a cultura pop engendrou um modo flat de lidar com os traumas da morte

§ Vadeação: Quando fui convidado para participar do Roçadeira, uma mostra de artes que traz a proposta de realizar encontros performáticos em lugares improváveis, em Goiânia, pensei que seria uma oportunidade profícua pra testar a ressonância de uma ideia que vinha me acompanhando desde que estive em Acupe, no Recôncavo da Baía, na data da festa do nego fugido. Está fora de minha capacidade detalhar os sentidos da festa que percorre as ruas da pequena cidade. Trata-se de um ritual urbano, uma síntese da diáspora africana, uma encenação que envolve principalmente as crianças e os adolescentes. Me limito a desenvolver a seguinte impressão, que ficou vibrando durante todo o dia em que percorri os labirintos – a fuga da escravidão, sair da condição de escrevo, escapar, errar, "dar o perdido". Na encenação nômade só acompanha o que acontece quem se perde junto, quem se depara nas esquinas com as crianças correndo, de pele preta, reforçada de tinta preta, com a parte interna da boca pintada. São fujões – linhas de errância percorrida de um modo em que o anacronismo se instaura diretamente – o capitão do mato a mandato de algum senho encosta e o fujão deve correr, seguir fujindo. Na festa do nego fugido encarnam-se os conflitos de poder da escravatura, mas que ainda são de certo modo atuais, daí o anacronismo que reparte a percepção da pequena cidade. No Acupe aprendi sobre uma outra ontologia da experiência errática, envolta de fatos históricos se revelando na rua que se torna indeterminação, espaço de fluxos absurdos (desde a encenação mais cruel da humilhação, efeitos biopolíticos da racialização que vem até você diretamente, os meninos me abordam, escravos em fuga, escravos sendo penalizados por querer fugir, mas a fuga. A outra margem da escravidão, qual seria? Sem saber onde chegar, a fuga demanda um gesto corajoso. A fuga enquanto um meio entre a senzala e o quilombo, se tudo conspirasse a favor da insubordinação e da desobediência. Meio-fuga percorrido pelo perigo. O capitão do mato, figura opressora, nos cobra um reforço sobre a subjugação e isso atualiza com tal intensidade o dano colonial escravocrata, *"quer comprar essa nega sinhôzim*?" o capitão do mato me coloca a questão. Não consegui contracenar, restei afásico com a virtualidade da violência e desde aquele dia eu não deixei de pensar que a fuga do escravo encenada lá, me ensinou mais que sobre este dano colonial impregnado no território que foi a primeira sede da coroa portuguesa. Permaneci pensando nas sínteses diaspórias que se fazem experiências erráticas. A fuga que representa o salto no abismo, a culminância de vida ou de morte, mas também a vadeação. A vadiagem produzida numa liberdade alcançada pelo sujeito escravizado, que também sobreviveu até os dias de hoje graças ao samba.

O recôncavo da baía transformou em samba a experiência de liberdade adquirida por meio da prática espacial - *"vadeia vadeia vadeia":* o papel da vadiagem enquanto prática

espacial sintetizada num território diaspórico veio me ajudar a problematizar minhas próprias metodologias de pesquisa. Meu contato com os relatos das deambulações surrealistas e das derivas situacionistas estava sendo colocado a prova desde o momento em que eu comecei a perceber que tratam-se de duas ferramentas desenvolvidas no contexto europeu. Meu interesse pela questão decolonial, pelas epistemologias do Sul, me impelia a investigar quais seriam as outras formas de andar que emergem do processo colonial da América. É coerente conectar a vadiagem do recôncavo com a *petit marronage*, ou simplesmente *marronage*, (do francês *marron*, ação de afrodescentes) da América Central. A mesma prática espacial produzida pelo exercício experimental da liberdade.

Além disso, mesmo algumas referências que desdobram o lastro situacionista são simplesmente importadas, sem que haja uma recepção crítica, uma aclimatação dos conceitos ao contexto tropical. Ou seja, a colonização também reflete-se na geografia dos saberes, e ter durante o mestrado estudado as favelas de Minas Gerais me ancorando em um conceito desenvolvido num outro contexto geográfico me suscita algumas questões.

Em resumo, me encontrava interessado em partilhar essas questões e exatamente como eu descrevo acima eu me apresentei ao público, narrei minha inquietude epistêmica e minha vontade de viver uma experiência de descolonização que fosse também percorrer um trecho. Estávamos posicionados numa calçada, tendo acabado de presenciar uma performance. Enquanto eu falava para as pessoas qual era minha proposição ali eu girava um peão na palma das mãos. Além dos aspectos que eu relatei acima, ali na calçada eu fui afetado pela presença de uma viatura da política militar a aproximadamente 100 metros de distância, as luzes acionadas, dois policiais ao lado do veículo que atrevessado na calçada obstruía o portão de uma escola pública. Acrescentei o fato da vadiagem ser considerada como um crime segundo o código civil brasileiro e que a tentativa de alterar essa interpretação jurídica totalmente arraigada no dano colonial se encontra num imbrólio jurídico sendo arrastada por anos.

Após comunicar tudo isso, deixei claro que para estar a altura do sentido de vadeação que eu gostaria de experimentar não faria sentido chegar com um percurso pré-determinado, de tal modo que não sei o que vamos fazer agora. Mas posso sugerir que pra começar nós podemos caminhar até os policiais militares e conversar com eles sobre a criminalização da vadiagem. Duas pessoas aderiram a minha proposta e começamos a caminhar na direção deles, mas antes que lá chegássemos uma artista do coletivo corpos informáticos me abordou lateralmente para me relatar que no repertório do grupo há um trabalho que chama-se desfi(l)ando, no que ela começou a demonstrar a lógica de um andar em que cada passo se move de um jeito, o deslocamento vai se dando de maneira fragmentada, mantem-se o

sentido do trajeto mas cada passagem do pé significa uma alteração de postura. Formações interessantes começaram a acontecer e contagiar o grupo de pessoas que nos seguia, de modo que passamos pela viatura sem nos deter.

Um desfilar feito de uma colagem de gestos mais ou menos aleatórios, mas pode ser que você se perceba esbarrando num clichê de passarela, talvez seja inevitável, um improviso incessante que negocia com a direção do caminhar juntos. Estávamos em grupo, aproximadamente vinte e cinco pessoas, por isso mesmo desfilar já consistia numa cena instigante. Um grupo de pessoas andando cada qual de uma maneira, mudando o modo de andar a cada passo, sem se deter, rasgando o espaço, aproximadamente quinhentos metros. Até que nos detemos sob a copa de uma *Ficus Elastica*, uma árvore muito alta que estava parcialmente incinerada, além de sua altura essa árvore continha várias reentrâncias, um tronco muito espesso. Uma pessoa se pendurou num dos tentáculos da árvore que na parte que não estava queimada, ele realizou uma manobra aérea, outra pessoa surgiu em cima da árvore. Assim permancemos sob essa árvore nos ocupando de um lugar de onde haviam sacos plásticos repletos de folhas, com uma catalogação, como se fossem parte de uma pesquisa. Alguém trouxe um destes sacos e entregou a pessoa que subira na árvore, o saco se abriu e ela começou a jogar folhar para o alto, uma chuva de folhas sob uma árvore incinerada. Alguem tomou uma iniciativa extravagante de tocar o tronco da árvore, de esfregar o carvão com as mãos, produzir pigmentação na pele e de um modo que só possível em performances coletivas sem um programa determinado, um após outro, fomos até o tronco da árvore e realizamos esse gesto de esfregar as mãos no carvão e passa-las na pele.

Um devir-negro fugido emergiu no contato com o ser vegetal que alguém tentava exterminar. O signo de vida insubordinada naquele asfalto estava em suplício. A transformação da face, uma metamorfose da rostidade pois mais que a cor o que fica mais forte é o contato do corpo com a vida suplicante. Superfície imantada. Não há mais face depois desse gesto. A vadeação despertou um estado de corpo pelo caminhar, sucedido pelo encontro com a árvore carbonizada, donde a pigmentação da pele e na chuva de folhas alguém puxou o samba – vai vadiar, vai vadiar vai vadiar.

A voz de Clementina de Jesus ficou a partir daí muito presente nos dias que se sucederam.

Precisei escutar muitas vezes o disco Cantos de Trabalho, fui a procura do livro onde o antropólogo Aires da Mata Machado catalogou os cantos de trabalho dos escravos das Minas Gerais, muitos deles já emancipados dos senhores. Percebi que uma arqueologia da vadeação constitui um projeto a parte, nos sambas de roda do recôncavo, na voz de tia Clementina, nas favelas do Rio de Janeiro, há uma transmissão oral da vadiagem, um lastro

evocado na música e na dança. Também cheguei à documentação daquele que se considera o último trabalho de Hélio Oiticica, a performance perambulante intitulada Mitos Vadios, um percurso pela rua Augusta, em São Paulo, prática de espaço.

Mas o presente, ou melhor, a presentificação da vadeação ocorreu no sentido de redimensionar este lastro estético, jogando tanto a voz da dama do samba como a arqueologia da diáspora africana à prova de uma densa atualidade, a mesma em que precisamos continuar lutando contra a racialização da vida e seus efeitos mortíferos.

Um desvio do dialeto banto catalogado por Mata Machado e cantado por Clementina, aos dias de hoje, combatente das escravidões e preconceitos que persistem. A diáspora africana não se deu de modo uniforme, ela é rica de nuances, os cantos que estou relacionando com a vadeação tem a ver com seus inacabamentos, algo de diaspórico que continua a agir sobre o presente. O canto de trabalho é uma atividade de sobreposição à tarefa que o escravo é obrigado, ela se inclui entre a obrigação como um modo de organizar o ritmo das ferramentas, eram elas que marcavam os ritmos, e transmissão de histórias antigas, que se conectam em signos de busca pela liberdade – e por vezes elas são orações aos deuses cultuados em África.

O canto como o elemento de humanização de um trabalho que pode tornar-se mecânico, pois é repetitivo. O canto como elemento de agregação, imantação e afecção. O canto que imprime a cadencia no trabalho coletivo, o canto sincroniza os gestos e as ferramentas se transformam em instrumentos que produzem musica. Com o canto o trabalho de algum modo se organiza em relação ao ritmo. Se a música acelerar o trabalho também acompanha, se for preciso repetir muitas vezes a mesma ação, como capinar, o canto entoa um ritmo mais dilatado.

E quando tive a oportunidade de conhecer o novo trabalho da artista Juçara Marçal, intutulado *Anganga*, uma outra voz passou a cohabitar com a de Clementina em minha pesquisa sobre a vadeação. Mas a voz de Juçara transporta consigo a sensação aguda do instante-já. No concerto de estréia de seu álbum no CCBB, me sentei na platéia, onde se pode sentir a vibração do metrô passando. A iluminação do palco dirigida para o rosto de quem está na platéia. Dos músicos tocando vê-se suas silhuetas, uma opacidade se resguarda, um lusco fusco. Eles gritam. Mais que música o que se ouve são barulhos. Gritando uma urgência, um ódio, um sei-lá-o-quê estendido, e em seguida deste quase colapso acústico Juçara Marçal começa a cantar à capela o canto n. 7 (22 de outubro de 2015). O trabalho de Juçara Marçal me ajudou a processar a experiência de ativação do “segredo”, do axé que é cultivado pelo candomblé, no avivamento de uma memória ancestral, na incorporação de uma voz outra, a de Clementina, e na presentificação de uma

potência de fuga, de insubordinação. Contudo, agora essa presentificação não se produz na melodia do samba, mas se encontra perceptível entre ruídos, chiados, vibrações quase inaudíveis. Há nessa atualização uma fidedignidade com o agudo presente, com tudo o que permanece enquanto conflito e desarmonia.

A partir daí, volto a me questionar sobre a heterogeneidade de práticas urbanas que estão desaparecendo. A vadeação é aqui recuperada, reclamada no sentido cosmopolítico, no sentido de conseguirmos tocar nas coisas que nos esquecemos. Essa noção nos ajuda a pensar politicamente este deslocamento, como se reconfiguram na contemporaneidade as relações de poder? Ou seja, o que nos escraviza e nos obriga a não extrapolar os limites da cidade? A prática da vadeação é reclamada (relacionado ao *reclaim* cosmopolítico) para nutrir essa que é uma compreensão possível do nomadismo contemporâneo e movimentar mais perguntas que respostas (quais são as práticas de nomadismo (talvez esse termo se torne inadequado a medida que encaminharmos a questão) específicas das cidades brasileiras? Como a síntese diaspórica nos ajuda a pensar o movimento dos corpos na cidade? Como ela também poderia nos ajudar a olhar os confinamentos e capturas dos corpos? Quais são as metamorfoses que as práticas diaspóricas, nascidas da adversidade, apresentam atualmente?)

3 ONDE A LENTIDÃO GANHA CORPO

3.1 Presentificações: uma cronologia possível

> Au moment oú un individu meurt, son activité est inachevée, et on pourra dire que'elle restera inachevée tant qu'il subsistera des êtres individuels capables de réactualiser cette absence active, semence de conscience et d'action. Sur les individus vivants repose la charge de mantenir dans l'être les individus morts das une perpétuelle *nekuia*. (Simondon)
>
> […] coisas perdidas. Elas se agarram às membranas, tentando chamar nossa atenção com um indecifrável pedido de socorro. Palavras despencam numa desordem impotente. Os mortos falam. Nós é que nos esquecemos de como ouvi-los.
>
> (Patti Smith, 2016, p.133)

Em dez de agosto de 2011, teve lugar no auditório da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia a mesa-redonda intitulada *Homens Lentos, Espaços Opacos e Rugosidades*. A atividade foi organizada em torno de três conceitos desenvolvidos pelo geógrafo Milton Santos no estudo da urbanização brasileira. Naquela data, a morte do pensador completara uma década. Contudo, olhávamos para a epistemologia das existências urbanas elaborada por Santos com frescor e seus conceitos tornavam-se elementos operativos, indispensáveis na crítica ao planejamento urbano estratégico. O legado crítico da geografia foi a ignição para uma atividade em que vivificamos uma presença fundamental do pensamento urbano no a presença de um teórico que fornecia a um grupo de pesquisa em que a experimentação metodológica era notável diversas ferramentas para estudar as grandees cidades do Brasil.

A invocação da obra de Milton Santos na mesa-redonda pôs a prova nossa capacidade de superar um trabalho de luto, pensando que, na plástica de seus conceitos de análise do fenômeno urbano brasileiro, uma ausência vivaz transpareceu. Em seu cerne, a atividade investiu sobre um pensamento vivo do autor, mencionando os dez anos de sua morte justamente para assumirmos a responsabilidade que é atualizar sua contribuição para o campo dos estudos urbanos. Considerando lado a lado o conceito de espaços opacos e rugosidades e buscando tocar o significado atribuído por Milton Santos à lentidão urbana, as leituras originárias da mesa-redonda reforçaram o papel relevante de tais ideias no contexto de resistência a um modelo de cidade hegemônico.

Numa breve passagem da atividade, registrei a necessidade de olharmos para o pensamento de Santos ao sabor do presente, superando a nostalgia que havia identificado em um seminário dedicado ao marco dos dez anos da morte do pensador baiano. Um outro modo de se relacionar com o autor teve como mote a potência de desdobramento e atualização de uma tríade conceitual:

opacidade, lentidão e rugosidade. O que estes conceitos teriam a dizer dez anos depois? Quais situações urbanas eles circunscrevem? Manuseando-os sem abrir mão das hesitações, polifonias e ziguezagues, configurou-se uma outra ética, alhures o luto, interessada em pensar *a partir* de Milton Santos e não *sem* o autor; considerando que sua obra nos chega como uma herança crítica a ser incessantemente desdobrada.

Em especial, minha atenção na mesa-redonda esteve inclinada para um índice de inacabamento na obra de Santos: estudando a presença dos "homens lentos" nas reflexões do autor, reconhecíamos muitas interrogações que ressoavam como pistas, interrompidas pela morte em 2001. A atividade de presentificar um autor à altura do décimo aniversário de sua morte remete à *nekuia* que Simondon reclama como uma responsabilidade dos vivos, que envolve manter em curso uma linha de pensamento e nutrir seus prolongamentos numa direção além de si mesmo, preservando-o vivaz e inacabado por meio nossa ação e consciência. O ritual de invocação dos mortos que Simondon extrai da Antiguidade Grega, se reveste de atualidade quando pensado na ótica de uma cronologia que procede por presentificações. Nas próximas páginas o recurso da citação direta é enfatizado de modo a permitir a intrusão de outras vozes na trama do texto, vozes que nos falam de uma breve arqueologia da lentidão.

Destacando-se em meio a uma vasta obra um fragmento publicado em 2000, fica visível o interesse em trabalhar com pistas que nos impelem a ganhar lonjuras. Isto quer dizer que a lentidão é reconhecida numa curta passagem, efetivamente pequena se contextualizada na obra do autor. Desse fato, somado ao lugar elogioso que reserva aos homens lentos, a epistemologia urbana de Santos nos convida a investir em expansões, insistindo sobre o conceito para dele extrair uma ferramenta de apreensão da cidade. Pelas lentes da lentidão, a cidade encontra seu efetivo ser contemporâneo, resguardando no fenômeno da urbanidade coeficientes de indeterminação e inacabamento.

A seguir, o leitor entenderá que o modo que encontramos hoje para vivificar a epistemologia urbana de Santos e encaminhar a tarefa de reatualizá-la tratou de posicionar o discurso da lentidão numa trajetória mais ampla, que conecta outros autores que anteriormente enunciaram, cada qual a sua maneira, uma apologia da lentidão. Concentramo-nos, portanto, em produzir um itinerário que preserve tal modalidade essencial da existência: o inacabamento. Com isso em mente, uma cronologia possível pode ser deduzida ao longo da trajetória a ser percorrida, no encadeamento de quase cento e cinquenta anos de história da urbanidade, nele, um discurso sobre a lentidão urbana ganha corpo. Em torno da polifonia que recita uma defesa da lentidão, de sua existência num meio em que foi capturada sob estigmas, nota-se uma trajetória oscilante. A lentidão atravessa, resguardando seu poder de continuar passando ainda, em outros lugares, com outras vozes, além daqui.

Como veremos, a narrativa da cidade moderna enquanto lócus da celeridade não é homogênea. Ainda que a adição cinética seja irrefutável em qualquer leitura sobre as transformações da urbanidade na aurora do século XX, existem, como tentarei demonstrar a seguir, testemunhos antecedentes. A cidade aditivada pela velocidade não se construiu consensualmente; o incremento da pressa enquanto um valor cosmopolita foi alvo de críticas, que possibilitam reler o *Elogio da Lentidão*, pronunciado em 2000 pelo geógrafo Milton Santos, como um lugar entre outros. Assim, se perfaz uma tentativa de cartografar a existência de narrativas subjacentes às que se tornaram hegemônicas e que ajudam a preservar o inacabamento do debate sobre a presença da lentidão na cidade, mantendo-o em construção permanente. Ao acenar para um alinhamento cronológico de autores a manifestar, cada qual a sua maneira, desconfortos em relação ao advento da velocidade urbana, a tese sugere uma oportunidade de refrear um ímpeto epistemológico afeito à coesão interna. Outras epistemologias poderiam então nascer também, quando se assume o exercício de olhar em retrospectiva para a apologia à lentidão que atravessou o século XX.

Se concordarmos que a noção de epistemologia é proveniente do ensejo do conhecimento científico moderno estabelecer uma coerência interna e uma estabilidade, delimitar as fronteiras disciplinares e celebrar o triunfo logocêntrico, afirmamos de antemão que não é isso que estamos buscando. O posicionamento encontrado é, ao contrário, afeito aos traços ziguezagueantes de leituras da cidade que, mesmo em sua natural precariedade e aparente desentrosamento, seriam ainda capazes de desestabilizar o reino do consenso. Assim, essa correspondência sugere uma epistemologia de estilhaços que intersecciona mais de um século de urbanidade, e que serão agrupados numa condição de lateralidade.

Nas próximas páginas, convido o leitor a um passeio, que se inicia por uma apologia polifônica à lentidão nas cidades, para se abrir a uma perspectiva prismática da corporeidade. Nessa sequência, o discurso urbano alcançará as diversas noções de corpo que foram atravessando o pensamento urbano. Novamente, entre agrupar um entendimento específico do vínculo entre saber da cidade e saber do corpo e reunir interpretações antagônicas, optou-se pelo segundo caminho.

Nessa sequência, o passeio levará a uma terceira estância, na qual a proposta que é refletir sobre o ritmo incorporado no exercício das práticas de pesquisa, advogando em favor de um ralentamento urbano que surte efeito sobre a economia dos conhecimentos, cidade e universidade se encontram. Considera-se que a cidade do século XXI porta uma herança moderna, mas que também existem outras visões sobre a existência corporal, divergentes da ótica mecanicista e aceleracionista. A possibilidade de incorporação de outros ritmos na pesquisa da cidade, com a transformação dos protocolos acadêmicos em experiências de incorporação, de escuta dos *muitos-outros* (RIBEIRO, 2012) ritmos urbanos.

3.2 Auspícios da ruminação

Como uma pesquisa acerca dos estados corporais da lentidão poderia tomar forma na escrita? Caso a recepção do leitor fosse refreada, esta escrita seria também transformada? Pensamos em um modo lento de ler que nos permita ouvir os rumores entre a escrita e o silêncio. Uma leitura intensiva, se pensarmos de acordo com as prescrições nietzcheanas, que seja capaz de estabelecer com o pensamento um diálogo íntimo, esgarçado no tempo. Diferentemente da orquestração visando à eficiência, o leitor anacrônico não seria um leitor de alta performance. Da relação entre a recepção de quem lê e os sentidos grafados, alastra-se a lentidão, reclamada desde uma época de ruptura dos limites de velocidade até então conhecidos.

Nos anos que precederam a publicação de *Considerações Intempestivas*[18], o filósofo Friedrich Nietzsche ocupou-se de um trabalho original: a escrita de cinco ensaios, entre 1870 e 1872, cada qual dedicado a um tema específico, feitos com o propósito de introduzir livros que viriam futuramente a ser escritos. Esse projeto não se realizou, nenhum dos cinco livros projetados foi levado a cabo. Restaram os ensaios em sua qualidade de textos avulsos: "prefácios para livros não escritos"[19] que conformam um livro de formato extravagante, fragmentário e incompleto.

Na condição de alusões a livros porvir, esses textos nos convidam a imaginar como e de que forma Nietzsche teria esmiuçado temas que ali parecem embrionários. Uma obra que reforça a característica fragmentária da filosofia nietzschiana. *Dentre* os cinco prefácios, destaco o fragmento intitulado *Pensamentos sobre o futuro de nossos institutos de formação*; nele, sobressai uma pista sobre a transformação do regime cinético em curso nas cidades, naquele momento. Nesta passagem, Nietzsche reitera que seus contemporâneos estavam em vias de perder a capacidade de acessar sua obra, e os incita a resguardar sua capacidade de ler sem pressa. É nesse sentido que endereçará sua obra

> [...] a homens que ainda não estão comprometidos pela pressa vertiginosa de nossa época rolante, e que ainda não sentem um prazer idólatra quando se atiram sob suas rodas, portanto a homens que ainda não se acostumaram a estimar o valor de cada coisa segundo o ganho ou a perda de tempo (NIETZSCHE, 2005, p. 34).

18 "Em 1874, Friedrich Nietzsche, um jovem filólogo que havia trabalhado até então em textos gregos e, dois anos antes, havia alcançado uma celebridade imprevista com "*A origem da tragédia*", publica as "*Considerações Intempestivas*", com as quais quer acertar contas com o seu tempo, tomar posição com relação ao presente" (AGAMBEN, 2009, p. 58).

19 "O título *Cinco prefácios para cinco livros não escritos* (*Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Bücher*) foi dado pelo próprio Nietzsche, que reuniu os seus escritos no natal de 1872 e os enviou à senhora Cosima Wagner, a mulher do famoso compositor alemão Richard Wagner. Entretanto, esses cinco textos só seriam publicados muito mais tarde, após a sua morte, seja nos volumes das obras completas ou em coletâneas" (SUSSEKIND, 2005, p. 9).

Um gesto de apologia à lentidão surge nesta passagem em que se convoca um leitor consciente da aceleração que adquiriu o patamar de ‘valor’, capaz de aderir à filosofia por meio de um distanciamento de pressão e pressa. Ainda no século XIX, Nietzsche enuncia um chamado à arte da leitura, nascida de uma necessária desaceleração. Ele alerta, desde lá, que a compreensão de seus conceitos filosóficos teria uma pregnância nula entre leitores em sincronia com as urgências de seu entorno. Uma leitura que demanda um outro tempo, crítico ao processo de adição de velocidade que modificou completamente a vivência das ruas.

A leitura como exercício de ralentamento, disposta a incorporar uma temporalidade dilatada, “incapaz de escorregar de uma superfície para outra com uma espiada cheia de pressa” (NIETZSCHE, 2005, p. 36). Esta especialidade de leitura e, em consequência, a efetiva compreensão de seu pensamento estaria disponível tão somente aos sujeitos que, numa relativa defasagem diante das urgências de sua época, conseguiriam urdir o tempo necessário a uma efetiva reflexão filosófica.

O convite de Nietzsche é sintomático de um momento histórico de fratura. Como Ollivro (2000, p. 43) explica, a Europa vivera, até 1850, aproximadamente, um regime de lentidão homogênea, em que a força muscular, sobretudo a tração animal, era preponderante no regramento da mobilidade. À medida que o século XX foi se aproximando, e com os veículos motorizados passaram a concorrer com as charretes, advém uma irreversível quebra da proporcionalidade entre espaço e tempo, em vigor até então. Por exemplo, a mobilidade possível aos transportes de mercadorias, os quais, durante o século XVIII, conseguiam percorrer entre 10 e 15 quilômetros em um dia, será atualizada, e a capacidade de cobrir maiores distâncias em menos tempo será exponencialmente fomentada.

A mobilidade urbana ancorada nos ritmos animais desaparecerá das grandes cidades, e o século XX irromperá com a força da obsessão pela velocidade. O regime da lentidão homogênea afetado pelo aprimoramento das técnicas cederá à pressão de novas variáveis, que constituirão o que Ollivro entende por um regime de rapidez diferenciada. O afeto cinético presente na obra de Nietzsche será evidenciado na opção em sugerir que além de lidos, seus textos precisam ser ruminados. É interessante notar uma referência aos animais que, junto com as charretes, vão deixando de servir aos cidadãos e sendo expulsos pelos projetos de modernização das cidades europeias.

A crítica ao sujeito moderno é aliada ao convite a uma especialidade de leitura lenta. Nietzsche imantou seu pensamento com o desejo de “levar o leitor a se deter no pensamento, […] produzir uma inibição interior, que dá ocasião ao ‘ruminar’ de seus pensamentos” (Mueller-Lauter, 1994, s.p.). E mesmo que vivamos sob os efeitos da pressa que foi alçada ao patamar de virtude,

Mueller-Lauter (1994, s.p.) comenta que ainda há espaço se empreender uma leitura lentificada como Nietzsche sugerira, “para tanto, em todo caso, não se deveria ser ‘homem moderno’ a ler, mas ‘quase vaca’, justamente por causa do ruminar”.

No prefácio a uma nova edição de *Aurora*, na data de 1887, o autor reforçou os contornos da modalidade de leitura que engaja um estado corporal da lentidão:

> Somos amigos do lento, eu bem como meu livro. Não foi em vão que fui filólogo, e talvez ainda o seja. Filólogo quer dizer professor de leitura lenta: acaba-se por escrever também lentamente. Agora isso não só faz parte de meus hábitos, mas até meu gosto se adaptou a isso — um gosto maldoso talvez? — Não escrever nada que não deixe desesperada a espécie dos homens “apressados”. De fato, a filologia é essa arte venerável que exige de seu admiradores antes de tudo uma coisa: manter-se afastado, tomar tempo, tornar-se silencioso, tornar-se lento — uma arte de ourivesaria e um domínio de ourives aplicado à palavra, uma arte que requer um trabalho sutil e delicado e que nada realiza se não for aplicado com lentidão. Mas é precisamente por isso que hoje é mais necessário que nunca, justamente por isso que encanta e seduz, muito mais numa época de “trabalho”: quero dizer, de precipitação, de pressa indecente que se aquece e quer “acabar” tudo bem depressa, mesmo que se trate de um livro, antigo ou novo. — Essa própria arte não acaba facilmente com o que quer que seja, ensina a ler bem, isto é, lentamente, com profundidade, com prudência e precaução, com segundas intenções, portas abertas, com dedos e olhos delicados... (NIETZSCHE, 2013, p. 13).

E m *Humano, demasiadamente humano*, ele irá reforçar novamento um afeto cinético , reforçando a necessidade de preservação de atividades contemplativas. Nietzsche (2000) escreve no aforismo 285:

> A intranqüilidade moderna. À medida que andamos para o Ocidente, se torna cada vez maior a agitação moderna, de modo que no conjunto os habitantes da Europa se apresentam aos americanos como amantes da tranqüilidade e do prazer, embora se movimentem como abelhas ou vespas em vôo. Essa agitação se torna tão grande que a cultura superior já não pode amadurecer seus frutos; é como se as estações do ano se seguissem com demasiada rapidez. Por falta de tranqüilidade, nossa civilização se transforma numa nova barbárie. Em nenhum outro tempo os ativos, isto é, os intranqüilos, valeram tanto. Logo, entre as correções que necessitamos fazer no caráter da humanidade está fortalecer em grande medida o elemento contemplativo (NIETZSCHE, 2000, p. 115).

Se há um humor que penetra a filosofia de Nietzsche, é resultante de um desagrado diante dos caminhos que guiavam os “homens de ciência” velozmente em direção ao futuro. Na cultura moderna da Europa que o filósofo vê florescer, entrava em curso uma organização da temporalidade análoga à das fábricas. O tempo do pensamento, das atividades contemplativas e paragens será cada vez mais entendido em termos de desperdício. Para Nietzsche, esta organização cronológica – antítese de seu eterno retorno – sujeita os corpos a um regime de escravidão que carrega uma

dimensão cinética. Ao leitor escravo da urgência moderna, da eficácia valorizada, o filósofo adverte sobre a perda da atenção ao tempo lento, que para ele é necessária nas meditações filosóficas. A sociedade moderna disseminou um estado de atenção que se sustenta pela metade, subjugado ao tempo do relógio. Toda a filosofia de Nietzsche poderia ser lida sob a perspectiva da desobediência à pressa que se alastrava ufanista, sob uma máscara virtuosa. O que esta experiência de desaceleração exige de nós é a prontidão própria de um estado de atenção completo, ou seja, estar presente no aqui-agora, num corpo a corpo com os conceitos.

3.3 Manual para repousar

Em 1937, o governo da França, que, naquele momento, foi assumido por um partido de esquerda, adotou, entre outras medidas que beneficiaram a classe trabalhadora, leis que davam direito aos trabalhadores de receber uma remuneração também pelos seus dias de descanso. Neste mesmo ano, o escritor Paul Morand, que vivera os últimos onze anos consagrados às viagens em torno do planeta e à escrita, reassume sua carreira diplomática e publica uma espécie de manual destinado a uma sociedade que não sabia o que fazer com esse tempo livre então conquistado. Assumindo o lugar de fala de um profissional da ociosidade e das incursões errantes, Morand lança seu elogio do repouso, nuançado por um humor ácido que procurava servir às circunstâncias políticas daquele momento. Um manual dirigido a uma sociedade que havia esquecido como descansar.

Inicialmente considerando as agora possíveis folgas remuneradas, Morand explicita, em seu elogio ao repouso, que havia um hiato entre o direito conquistado e os recursos que a sociedade mantinha para melhor aproveitá-lo. Nesse intento, ele vai evidenciar que o repouso possibilitado pelo direito às férias não estava dado, não se tratando de um hábito ele precisaria, pois, ser aprendido, praticado, aprimorado. O exercício da ociosidade é compreendido por Morand nos termos de uma arte que demanda uma pedagogia. Próximo de um manual, o livro situa que o afastamento do ritmo do trabalho fabril, marcado pela agitação e pelos gestos mecânicos, daria aos cidadãos uma permissão, mesmo que efêmera, ao vagabundear (MORAND, 1996, p. 116).

O estímulo que Morand sugere aos usuários deste novo direito da sociedade urbana é estabelecer contato com a natureza, ela “que quando trabalha bem, trabalha lentamente” (MORAND, 1996, p. 118). O autor instrui aqueles que haviam recém conquistado o direito ao descanso remunerado a explorarem um outro regime perceptivo, uma outra sensibilidade a ser cultivada no tempo livre, conectada à desaceleração da percepção, de modo a tornar os olhos aptos a perceberem as germinações das sementes e eclosões da flora. Mas, sobretudo, como interessa em

nossa leitura, Morand exprime seu desconforto em relação à celeridade: “a velocidade extermina as formas” (MORAND, 1996, p 119).

Nessa passagem, o empenho em criar uma pedagogia do descanso é o mote para Morand escrever uma crítica à velocidade.

> De uma paisagem vista à cento e cinco quilômetros por hora, o que resta? Nada: os primeiros e os segundos planos são suprimidos […] O movimento não desloca as linhas, ele as destrói. A terra perde sua verdade […] A velocidade para os Orientais equivale à democracia, a mais alta velocidade se associa ao comunismo, em sua forma de tratar o individual. Ela clama e exige o anonimato […] - A velocidade habitua o espírito, pela sucessão infinita de imagens, à novas sínteses. O sociólogo pode ser aproveitar disto talvez, mas não os artistas. O artista é um aristocrata, (mesmo quando ele crê fazer arte para o povo) ele trabalha lentamente. A velocidade mata a cor. (MORAND, 1996 p. 118, tradução nossa).

Tendo viajado para os Estados Unidos e conhecido o território de expansão do capitalismo industrial, Morand traz a público sua crítica ao modo como a economia urbana se configurava no novo mundo. A atenção ao repouso, o empenho em sugerir uma apropriação efetiva do direito que houvera sido conquistado pela classe trabalhadora, surge como um contraponto da percepção sobre os rumos que a América do Norte proclamava. De tal modo, o autor vai dirigir sua crítica ao capitalismo fordista que alvorecia aos olhos do velho mundo como uma dinâmica promessa. Morand não é otimista em relação a esses rumos:

> Hoje nós começamos a perceber que se um continente inteiro é assim vítima da velocidade, […] mais que dinheiro, a velocidade em si, como um meio de não pensar e de evitar um certo número de dolorosos problemas inconscientes e de complexos escondidos […] Tenho esta percepção de lá, não como uma civilização em marcha para o progresso, mas em fuga diante de espectros (MORAND,1996, p. 121,tradução nossa).

Na tentativa de alinhavar uma conexão entre os dois autores, talvez possamos dizer que em Nietzsche e Morand a lentidão se torna um recurso oportuno diante de uma sociedade que transformara a pressa em virtude. Há ainda a possibilidade de uma leitura em que a lentidão desponta como uma sabedoria (*sagesse*), uma astúcia, que interpela a pujança da sociedade capitalista. A leitura dos dois autores também possibilita tocar um processo de subjetivação em curso, referente aos efeitos da adição da velocidade ao meio urbano, contudo, ao invés de exprimir deslumbre e aderir aos fluxos da cidade, o tensionamento da pressão cinética é a base dessa subjetividade lenta.

Ao final, pode-se ressaltar que Morand criticou o modo da sociedade dispensar cada vez mais energia para bater recordes de velocidade. Em seu livro, Morand diz da experiência de olhar a

paisagem à pouco mais de cem quilômetros por hora, contudo naquele momento o recorde de velocidade registrado por um automóvel foi de 372 km/h. O autor se reconheceu diante de um círculo vicioso, já que a quebra de um record era sucedida pelos esforços de quebrá-lo novamente. No topo mais alto da indústria de automóveis situam-se laboratórios de pesquisas tecnológicas que competem interminavelmente entre si, projetando o veículo que irá quebrar o recorde estabelecido. A duração de um recorde foi se tornando cada vez mais efêmera de 1936 até os dias de hoje. Como no mito de Sísifo, existe uma sociedade a criar máquinas, que em pouquíssimo tempo atingem seus fins, tornam-se obsoletas, são substituídas por outras máquinas mais potentes. Eis que em nossos dias o carro mais veloz alcançou os 435 km/h no velocímetro.

3.4 Um atraso proposital

Ao persistirmos sobre o processo de subjetivação que reveste a vida urbana de uma crítica à celeridade, a questão do movimento cotidiano, nas ruas e nas calçadas, será premente. Há um deslocamento da questão: uma ode ao ralentamento, nos termos de um bom uso da lentidão, que ganha o espaço público, transbordando a arte de ler e a sabedoria dos repousos. A controvérsia em relação à aceleração da vida é alimentada pela filosofia da cidade, desenvolvida por Pierre Sansot (2000), que cunhou o termo *Urbanisme Retardataire* (um urbanismo da desaceleração). A partir de então, as passagens antecedentes, atinentes à filosofia e à literatura, o discurso tocante ao elogio da lentidão será enunciado pelo autor de uma obra na qual os espaços públicos tornam-se objeto de reflexões sensíveis. Sansot, buscando fomentar o que resta dos “espaços de indeterminação” nas cidades, delineia um urbanismo retardatário, desacelerante, atenuante das velocidades de fluxo.

Enquanto reina o consenso de que o urbanista se destina a projetar espaços para a circulação e mobilidade, para Sansot existe um outro lado dessa história, que reside em, propositalmente, atravancar os espaços de passagem, projetando estímulos para pausas e desvios de trajeto. Assim, o autor exorta uma profissão que faria um “bom uso da lentidão”, reelaborando premissas do contexto do planejamento urbano racionalista, em que se costuma extrair todo e qualquer impedimento das vias de circulação. Nesse horizonte, a leitura de Sansot é uma crítica ao papel burocrata que aderiu ao pensamento urbanístico.

Neste urbanismo da desaceleração, é fundamental que as pessoas possam vagar pelas ruas, caminhar aleatoriamente pela cidade e se deslocar sem obedecer a finalidades retilíneas. Isso significa buscar o contrário da retidão pregada pelos arquitetos modernistas. Com esse posicionamento, percebe-se o movimento corporal da lentidão em curso nas trajetórias não lineares

pelas ruas da cidade, sendo que o ziguezague é o traçado mais exemplar desta perspectiva. O que é preconizado pelo urbanismo retardatário é a sobrevivência dos “espaços de indeterminação”, tornados possíveis em meio aos percursos, práticas espaciais de suma importância para a qualificação dos espaços urbanos. Os movimentos em ziguezague indicam o reconhecimento dos corpos que vagam pela cidade e constroem, na cadência das hesitações, da destinação mais imprevisível, uma cartografia de espaços indeterminados.

Incorporar o bom uso da lentidão é, para Sansot, valorizar modos de descobrir outros sentidos de urbanidade na vivência ralentada dos espaços públicos. Um empenho que acena para a descoberta de uma geografia multifacetada nos interiores das grandes cidades. Nos meandros da racionalidade moderna, aderem passos sem destino certo, a traçar um percurso errático. A lentidão integra um pensamento que pode ser lido como uma tentativa de restauração do espaço público nas grandes cidades. Reclamando a existência dos bancos das praças, das esquinas, das margens dos rios, Sansot imagina o uso sobrepondo-se às formas. Uso que põe o espaço em movimento, antevendo aquilo que poderia ser experimentado sobretudo por meio da atividade do ócio.

No entanto, a crítica efetuada pelo urbanismo retardatário reside em não projetar espaços urbanos para serem apropriados por corpos em descompasso com a cidade produtivista, de outro modo, insiste na suspensão do papel burocrático e disciplinar que o campo urbanístico toma para si: os espaços de indeterminação se constituem de efemeridades, são transitórios e ganham formas eventuais e aleatórias, nos explica Sansot. Assim, o urbanismo retardatário demanda que se aceite jogar com o acaso, afastando do urbanismo a função de resolver o trânsito na cidade.

> O engajamento do urbanista retardatário/desacelerador implicaria em saber propor o efêmero e incorporar uma atitude que prolongaria a virtude da indiferença perante o que nos dizem os relógios. Nessa abordagem, se distingue que tal prática se interessa pelos lapsos e flutuações do tempo, efetivas prioridades num caminho em zigue-zague que se dá, principalmente, nas ruas comerciais, onde percebe-se uma presença marcante de obstáculos, onde nos movemos para desviar de materiais que atravancam o percurso, sejam caixas de frutas ou barracas de mercadorias coloridas. O ziguezague que os pedestres traçam durante os desvios do percurso gera uma apreensão instável dos espaços públicos: os passos tracejam a manifestação de vivacidade que vai sendo demarcada num fluxo complexo, aberto e imprevisível (SANSOT, 2000, p. 159, tradução nossa).

É possível notar que o urbanismo retardatário enxerga os percursos inseridos na pluralidade de vetores constituintes dos fluxos urbanos. O sentido dos espaços de indeterminação, que não são planejados por especialistas, designa uma posição móvel no mapa da cidade. As coordenadas desses espaços, assim como seu regime de visibilidade, reflete a inserção de temporalidades no domínio do

urbanismo e, por isso, elas são coordenadas instáveis e mutantes, que vão desestabilizar a sedimentação das formas projetadas pelo urbanismo racionalista.

O movimento dos percursos pode se imbricar com o reconhecimento de um palimpsesto urbano que condensa tempos-sem-relógio, tempos-vagos, tempos-flutuantes, instantes-que-retornam, tempo-do-passo-vacilante-de-uma-criança, lentidão de um corpo senil... Da seguinte maneira Sansot define sua proposição:

> Propomos somente que se conserve ou que se restaure os espacos de indeterminação onde o homem tem a possibilidade de permanecer ocioso ou de prosseguir rápido [...] Tal programa modesto modificaria singularmente a fisionomia de nossas cidades e nos engajaria em uma política inteiramente nova. (SANSOT, 2000, p. 163).

A proposição desse modo de fazer cidade ganha contornos mais práticos com o elogio do caminhar. Contudo, esta proposição não se casa com a temática da mobilidade e da acessibilidade, chave para as políticas urbanas de hoje, isso pode ser notado no contraponto enfatizado pelo autor

> A política do retardamento vai, ao que parece, de encontro a noção de acessibilidade que os urbanistas e os políticos são a favor, na expectativa que ela aumente a economia e os desempenhos. Ela possuiria um valor democrático dando possibilidade de qualquer um ir onde desejar, reduzindo assim os isolamentos, os guetos. Nós não compartilhamos desse otimismo, tal igualdade de todos perante o espaço permanece sendo formalista. Tornando-se mais acessíveis, mais penetráveis e abertas, uma cidade e uma região não perderiam o mistério, a opacidade e portanto seu próprio ser? (SANSOT, 2000, p. 172-173)

Distanciado da ideologia da acessibilidade que atinge a experiência de percorrer a cidade, ora alisando o solo e excluindo suas trepidações, ora setorizando e estancando as diferentes modalidades de trajeto, o urbanismo poderia suscitar a presença da lentidão no espaço urbano e introduzir o desafio da reinvenção dos espaços públicos no acordo com a experiência de outros ritmos. Vale lembrar que a crítica do urbanismo retardatário se baseia num distanciamento das tendências automobilíticas, privilegiando o modo pedestre de circular pela cidade, dessa maneira a escala do corpo é posta à prova.

Em seu conjunto, a obra de Sansot pode ser pensada como uma resistência à adesão ao programa do urbanismo moderno; sua crítica à aceleração da vida urbana está endereçada ao lugar que o urbanismo passou a ocupar quando se coloca a resolver os problemas do trânsito, mesmo sabendo que a sociedade automobilizada está fadada ao colapso. A lentidão é vista, então, como um ponto de fuga em face da circulação de consensos no campo do urbanismo; se bem usada, ela poderia participar de uma restauração dos espaços públicos e reclamar que a escala do corpo, não

mais a dos automóveis, seja a matriz de apreensão urbana. Aqui, a lentidão ganha corpo em práticas espaciais cotidianas e microbianas, não mais estando limitada ao exercício da leitura ou ao direito às férias.

Sansot advogou a favor de um bom uso da lentidão e nos diz algo que pode ser óbvio, o corpo não é uma entidade de energias intermináveis, nossa capacidade energética não é inesgotável. Seu ativismo se levanta dentro de uma cidade adicta dos apressamentos do tempo no sentido de resistir à hiper-estimulação da sociedade do espetáculo. E neste ponto devemos considerar a vizinhança de Sansot com o pensamento urbano-situacionista, pois ele também se debruça sobre a potência lúdica dos labirintos urbanos. Mas há essa questão que deve ser remarcada: a possibilidade de nos abandonarmos ao sabor da lentidão visa alternar os ritmos de uma pujança infatigável, lembrando-nos que da exaustão e do esgotamento pode florecer um bom uso da lentidão.

3.5 A lentidão que resiste

Nas grandes cidades, os efeitos da "compressão tempo-espaço" – fenômeno detectado no fim da década de 1980 por Harvey(1992) – tornou-se cada vez mais incontornável. A contração da temporalidade se encadeia à intensa relativização das distâncias geográficas e os sentidos da urbanidade estão cada vez mais acoplados a lógica de operação da economia de mercado: achatamento do tempo-espaço, planificação dos territórios urbanos, georreferenciamento computadorizado da superfície terrestre, varreduras contínuas dos espaços. Em resumo, a racionalização do espaço geográfico torna-se evidente. No entanto, as características da produção do espaço geográfico no contexto de um neoliberalismo integrado em escala planetária não se findam nestes elementos, há muitos outros fatores que envolvem nossa "condição pós-moderna".

A noção de "compressão tempo-espaço" pode ser entendida como um processo inerente à transformação radical do espaço geográfico, que, repercutindo o advento da racionalidade capitalista, configura-se enquanto um "meio técnico-científico-informacional" (SANTOS, 1996). A natureza do espaço geográfico se transformou irreversivelmente, uma mudança cultural que alterou a proporcionalidade das variáveis de tempo e espaço.

Na tentativa de compreender transformações de grandes proporções na experiência urbana, Milton Santos produziu ferramentas conceituais que nos possibilitam encarar de modo crítico as mudanças que a razão neoliberal pretende tornar hegemônicas. Nesse sentido, "a globalização vista pelo lado de cá" mantém acesas contradições que ganham corpo em meio ao cotidiano das metrópoles. A fluidez, rapidez e velocidade que fazem parte da ideologia pregada pelas cidades

globais não está disponível a todos, e é exatamente na margem de exclusão, onde as promessas da globalização não chegam, que a geografia urbana do século XXI encontra novas incorporações da lentidão.

Aqui, a corporeidade da lentidão está atrelada à necessidade de se produzir alternativas contra-hegemônicas. Ao mesmo tempo em que testemunhamos a lógica neoliberal passando a imperar como uma "nova razão do mundo", o pensamento urbano se engaja na fabricação de outras chaves para decifrar a experiência urbana. Resistindo às fábulas e perversidades de uma razão globalitária, a lentidão alerta para outra possibilidade que acena uma terceira incorporação do tempo-espaço e sublinha as várias matizes de implementação da chamada compressão tempo-espaço.

A lentidão, daqui para frente, encaixa-se a um pensamento que constrange a lógica global, denunciando as promessas da globalização de incluir todos em sua esteira de progresso, promessas que não se realizaram. No empenho de pensar a cidade contemporânea por meio do que nela resta enquanto contradição, tateamos a natureza de uma urbanidade excluída, que exercita, num tempo lento, a corporificação de racionalidades alternativas.

A menção feita à lentidão urbana manifesta o empenho do pensamento em operar seguindo linhas de fuga. No meio urbano racionalizado e planejado para dar vazão aos fluxos da economia neoliberal, a presença da lentidão pode ser interpretada como uma resistência à ordem pós-moderna. Dentro das grandes cidades, onde o tempo é comprimido e as distâncias adquirem diferentes graus de importância, outro regime de temporalidade é incorporado ao cotidiano, em uma escala micro, mas de suma importância para que se mantenham vivos outros modos de existir.

Presente em sua produção derradeira, o "Elogio da Lentidão" urbana é crucial na obra de Milton Santos por apresentar uma perspectiva minoritária sobre as grandes cidades: olhando para a socialização de um tempo dilatado, marginal e sempre em vias de ser excluído, poderíamos seguir outra abordagem, diferente daquela vinculada ao imaginário da cidade genérica, expondo, assim, a complexidade que vai sendo achatada no meio técnico-científico-informacional.

Enquanto a lógica neoliberal, no período recente, implanta um imaginário da celeridade – contexto em que as cidades se adaptam para tornarem-se cada vez mais fluídas, buscando conferir maior velocidade aos trânsitos –, a geografia nos convida a perceber a lentidão como resistência. Diante da lente do geógrafo,

> [...] o mundo de hoje parece existir sob o signo da velocidade. O triunfo da técnica, a onipresença da competitividade, o deslumbramento da instantaneidade na transmissão e recepção de palavras, sons e imagens e a

> própria esperança de atingir outros mundos contribuem, juntos, para que a idéia de velocidade esteja presente em todos os espíritos e a sua utilização constitua uma espécie de tentação permanente. Ser atual ou eficaz, dentro dos parâmetros reinantes, conduz a considerar a velocidade como uma necessidade e a pressa como uma virtude. (SANTOS, 2001, s.p.).

A crítica à velocidade que é tomada como virtude na cidade aparece em diversas passagens da obra de Santos (1996, 2001, 2002, 2008), sempre destacando a importância do tempo praticado nos espaços públicos e sublinhando que a distribuição cinética é definida em termos políticos, não obedecendo apenas aos parâmetros técnicos. Neste sentido, ele convida a perceber o lugar e a presença de sujeitos urbanos que incorporam um regime de temporalidade contraposto à regulação neoliberal da temporalidade. O autor nomeou estes sujeitos de *homens lentos*: aqueles habitantes das grandes cidades que, em suas práticas espaciais cotidianas, exercitam uma contraconduta, um outro modo possível de fruição temporal.

A atenção à presença de homens lentos, que resistem em meio aos projetos de aceleração da cidade, revela a vontade do autor de localizar os subterrâneos da configuração hegemônica do meio técnico-científico. Mais que uma virtude, a rapidez e a eficiência se tornam, no bojo do neoliberalismo, uma obrigação. Assim, o lugar da lentidão na cidade resguarda a ponderação sobre as opções em jogo: "dispor da maior velocidade tecnicamente possível no momento e não utilizá-la. [Sendo também]... possível fruir da modernidade nova, atual, sem ser obrigatoriamente o mais veloz" (SANTOS, 2001, s.p.).

O homem lento que atravessa na contramão o transcurso do cotidiano assegura outras formas de existência nas grandes cidades, que demandam, por sua vez, uma política urbana resultante da consideração de múltiplas presenças, ou melhor, das diversas velocidades em presença, como diz Santos. O cotidiano da grande cidade, abordado a partir de seu ritmo contraditório, é visto pelo geógrafo como espaço de heterogeneidade, exposição do desafio da multiplicidade e, muitas vezes, contradição do consenso hegemônico. Neste sentido, Santos percebeu a falácia de se interpretar a aceleração da vida urbana como uma transformação técnica irreversível.

A lentidão se torna relevante para os estudos urbanos ao evidenciar contrastes entre tempos rápidos e tempos lentos[20], entre luminosidade da razão e opacidade da indeterminação. Os homens lentos seriam, pois, habitantes de uma cidade alternativa à fábula da globalização, que cria uma

20 Marcando uma diferença para com o método sugerido por Fernand Braudel – que trabalhava com as noções de "tempo longo" e "tempo curto" – o geógrafo afirma: "Eu, modestamente, proporia que ao lado dos tempos curto e longo, falássemos de tempos rápidos e tempos lentos" (SANTOS, M., 2002, p. 22).

cidade de gestos mecânicos e sem surpresa. Uma outra cidade, justaposta à cidade moderna, um lugar de relações aproximativas e de criatividade.

Pensar a geograficidade da lentidão sugere, portanto,

> [...] a inconformidade com a tendência de homogeneização das cidades alimenta a compreensão de que é preciso reconhecer os rumos contraditórios da urbanização. A visão do cotidiano, da lentidão incorporada pelos pobres na cidade, fortalece uma sociabilidade alternativa ao competitivismo propagado, onde estar a frente do seu tempo é condição de eficiência. A homogeneidade da rapidez encontra, todavia, sua alteridade. Os sujeitos do tempo lento realizam sua existência nas bordas da racionalidade totalitária, habitantes de uma "pequena margem [...] deixada para a variedade, a criatividade, a espontaneidade. (SANTOS, 2008, p. 121).

Os sujeitos do tempo lento são, nesse sentido, aqueles que dão corpo ao cotidiano de uma cidade policrônica, de muitos-outros ritmos, são eles os porta-vozes de acepções opacas sobre a contemporaneidade. Neste ponto, o entendimento da lentidão deveria superar a lógica mecânica para refutar a formação do consenso de que "o sistema técnico hegemônico aparece como algo absolutamente indispensável e a velocidade resultante como um dado desejável a todos que pretendem participar da modernidade atual" (SANTOS, 2008, p.124).

Após o debate sobre a lentidão ter sido levantado por Milton Santos, é possível localizar os rebatimentos desta temática em outros autores que se propuseram a pensar a urbanização nos últimos anos. Estes prolongamentos do debate sobre a presença de outros ritmos nas cidades contemporâneas, como veremos, são variados e irão sublinhar a lentidão como um estado corporal e uma tática de apreensão urbana, ou ainda, como uma astúcia posta em jogo tanto nos espaços públicos quanto no ambiente da produção do conhecimento acadêmico. Vale lembrar que, em certa passagem da obra de Santos (2002), a lentidão será associada ao âmbito interno da pesquisa urbana, na medida em que o autor diz que um estudo sobre a lentidão urbana deve constituir uma espécie de reciprocidade entre o pesquisador e seu objeto. Para ele, a lentidão interferiria também nos protocolos de investigação do pesquisador.

3.6 Uma epistemologia recalcitrante

Como a forma urbana acolheria o pensamento crítico à hegemonia de uma racionalidade única? No dizer de Boaventura de Souza Santos (2006), as alternativas ao "pensamento único" agrupam-se entorno de epistemologias pós-coloniais, e é no reconhecimento de que as cidades são

construídas por ritmicidades heterogêneas que elas encontram lugar. Isto implica a constatação de que a lentidão integra-se a uma outra racionalidade, que é constantemente aviltada pelo planejamento urbano estratégico. Operando pela fabricação de consensos, esse modo de fazer urbanismo está pautado em contrações do presente e dilatação do futuro. Mais comprometida com a compreensão dos dissensos e coexistências, coetaneidades e embaralhamentos, a lentidão urbana depõe acerca de dilatações espaço-temporais e situações onde a produção de presença corporal é marcante.

Pode-se dizer que os gestos decoloniais nutrem o saber da lentidão como um saber urbano, denunciando a tendência das engrenagens da razão em submeter muitos outros ritmos urbanos a processos de obliteração. Assim, lentidões vão sendo apagadas e, com elas, uma "*cidade multitemporal*", território propício à gestação de uma nova cultura política, vai sendo demolida. A imagem desta cidade constituída por múltiplas temporalidades, policrônica por princípio, contrasta com a face da cidade neoliberal, que engrena na residualização de uma gama de ritmos não instrumentalizáveis. Nesta perspectiva, imbuída do reconhecimento da coexistência de muitas outras razões sob o véu da metrópole, a lentidão resguarda um sentido de resistência epistemológica. Reconhecendo a presença da lentidão, busca-se burilar a razão urbana que produz a lentidão enquanto *resíduo*.

De outra maneira, a afirmação de um outro papel da lentidão urbana, percebida como mobilização de potências transformadoras, implica inevitavelmente o diálogo com a perspectiva de Paul Virilio (1997), que caracteriza em pormenores o funcionamento cinético da política contemporânea empregando a noção de "dromologia". Lendo Virilio, percebe-se que as dificuldades em se falar, em se incorporar, em pensar a lentidão atualmente são enormes. A imagem do "projétil", originária de uma abordagem dromológica, contagia o político e afirma como a "violência da velocidade tornou-se, simultaneamente, o destino e a destinação do mundo" (VIRILIO, 1997, p. 137).

O predomínio da velocidade como elemento estruturante da urbanização atual deixa marcas e esculpe o território em detrimento de outros ritmos. Estar em movimento, seja pela via terrestre ou aérea, tornou-se um imperativo factual. A simultaneidade incide sobre a geografia planetária. Nesse período dromológico, como explica Virilio, a metáfora belicosa do projétil penetra nos espaços mais cotidianos, estilhaça a possibilidade de nos atermos a outras velocidades diversas ao tempo das interações digitais. Nesse meio, a desaceleração é um elemento indesejável, que cada vez mais é incorporado com dificuldade.

Na cidade dromológica, adicta de velocidade, gestos de lentidão vão inevitavelmente se confrontar com o coreopoliciamento que irá insuflá-lo a ser mais ligeiro. Via de regra, homens lentos vão se deparar com muitas dificuldades para que possam existir. Sob o signo da devoração, a

velocidade atravessa os territórios sem a preocupação de se deter em um alvo muito bem definido, abocanhando, inquietando, estilhaçando a consistência do tempo. Pensando a atualidade, Cibele Rizek (2012, p. 74) fala da cidade que propaga a "voracidade contínua de um tempo mercantil que consome aquilo mesmo que o define, fazendo da inquietação, ansiedade". Para ela,

> [...] talvez a possibilidade da lentidão seja, no âmbito dos contrapontos e daquilo que não se deixa devorar – a única experiência/ ou mesmo procura de experiência em que alteridades, avessos, tateios permitam entrever uma outra cidade, a cidade de um outro tempo, já devorada, transformada e retificada, espetacular, veloz, cenarizada, tematizada. Como somos habitados pelas cidades que habitamos é possível desdobrar essas dimensões para a esfera das disposições subjetivas que mimeticamente se arranjam aos pedaços que definem cada um de nós, pedaços eles também devorados, retificados, espetacularizados, vítimas da velocidade e da efemeridade, cenarizados, tematizados. (RIZEK, 2012, p. 74).

Essa fala, que nos alerta para esse aplainamento do tempo – tempo das ações, tempo dos lugares, tempo de pensar –, situa a importância de conceitos criados em resposta a esta tendência de devoração irrestrita. Trata-se de resistir ao ritmo autofágico, canibal, que engole os outros ritmos destoantes para regozijar-se desde sua monocultura cinética, confrontando-o com gestos que lhe ofereçam desafios. Nesse contexto, o horizonte da colonização do pensamento urbano por sentidos utilitaristas do tempo é incontornável, e a lentidão emerge como uma espécie de resistência.

A socióloga Ana Clara Torres Ribeiro, parceira de Milton Santos em algumas pesquisas, ponderava que os estudos urbanos poderiam se beneficiar se a presença dos homens lentos fosse entendida juntamente com a mobilização dos conceitos de "*território usado*" e "*espaço socialmente apropriado*". Essa aliança conceitual afasta-se de abstrações normativas e protocolos de uma razão mercantil, demandando que a pesquisa se posicione à escuta dos *muitos-outros* sujeitos da cidade. As querências do pensamento único "ameaçam as descobertas cotidianas do homem lento e as ousadias da resistência ao pensamento dominante, experimentadas no cerne do fazer arquitetura e urbanismo hoje" (RIBEIRO, 2012, p. 60).

Problematizar os gestos do pesquisador no contexto em que o tempo é quantificado e regulado mediante critérios econômicos, torna-se indispensável. Certamente, a lentidão ajuda a decodificar as regras e normas que nos envolvem como pesquisador-urbano, antevendo "uma reflexividade estimulada pelo desvendamento dos mecanismos de poder e pelo encontro de métodos e técnicas de pesquisa que permitam, ao analista, estranhar a sociedade da qual faz parte" (RIBEIRO, 2012, p. 70). Os gestos do pesquisador-urbano moldam sua matéria no confronto com a dificuldade, no embate com uma

> […] visão de mundo, calcada na cultura do instantâneo e no encantamento pela velocidade, instrumentaliza as leituras do espaço e das práticas sociais, fragilizando as novas gerações de pesquisadores e impedindo a superação da colonialidade, conceito trabalhado por Aníbal Quijano. Diz ele: colonialidade não é o mesmo que colonialismo; é a nossa maneira de pensar. O colonialismo é mais evidente. Já a colonialidade, não, está dentro de nós, impedindo ousadias conceituais e de método (RIBEIRO, 2012, p. 63, grifo nosso).

A presença da lentidão, que foi abordada inicialmente pelo ponto de vista da experiência da cidade, é indissociável de uma crítica à economia do conhecimento. Aí se manifesta a transversalidade da questão, pois a universidade não está isenta das pressões estipuladas pela razão do mundo mercantil, ela não é um lugar apartado. Talvez possamos pensar numa migração dos homens lentos para o espaço das práticas científicas e notar os rebatimentos da apologia da lentidão em nossas próprias rotinas enquanto estudiosos do urbano. O trabalho de Marquez e Hissa (2005) é esclarecedor das constrições estipuladas pela "universidade-indústria".

> As rotinas de pesquisa são a subversão dos ritmos, a transgressão dos tempos burocráticos dos exercícios ditos de pesquisa, que negam o saber, o respeito ao tempo da criação, ao tempo da diversão, ao tempo do amadurecimento dos jogos referentes ao processo do criar. As rotinas de pesquisa são rotinas de pensar que sempre demandam mais tempo porque nada é definitivo, porque pensar é sempre repensar. Assim, se fazem os ritmos transgressores, diante da velocidade incorpórea: ritmos lentos, dos quais emergem corporeidades criativas (HISSA; MARQUEZ, 2005, p. 13).

Quando se coloca a necessidade de questionamento do regime produtivista que incide sobre as universidades, a discussão relacionada à lentidão pode contribuir para mobilizar linhas de fuga. Como se deseja colocar com esta passagem, a reverberação daquilo que encontramos no *Elogio da Lentidão* de Santos (2011) pode adquirir outros contornos, além daqueles associados à epistemologia das cidades, transbordando para uma leitura daquilo que Milton Santos denominou de "epistemologia da existência". Este extravasamento poderia compor o reconhecimento do pesquisador-urbano como um sujeito lento que é confrontado pela lógica mercantil no curso de sua pesquisa.

> No lugar da pressa há velocidade, mas, ainda, há lentidão. Entretanto, interessa à reflexão pensar a presença da lentidão nos interiores da pressa. O inverso, também, pode ser tradução do mesmo mundo: compreender-se-ia a pressa nos interiores de uma lentidão ameaçada (HISSA, 2012, p. 77).

Na leitura feita por Hissa (2012), os homens lentos destacam-se ao enfrentar uma racionalidade totalitária nas grandes cidades, uma razão arraigada em nossos hábitos. Nesse enfrentamento, caem as máscaras banalizadas no cotidiano, inculcadas no exercício das pesquisas acadêmicas e reiteradas pela esfera política. Para o autor, os homens lentos remetem a uma atitude

urbana, já notada por Santos, em seus primeiros trabalhos: a displicência, atribuída por Milton Santos à cidade de Salvador. Considerando que

> [...] a velocidade desloca, desampara e desprotege, o mais displicente , talvez, para utilizar o adjetivo empregado por Milton Santos em 1956, seja o mais atento: o que recolhe detalhes e experiências do mundo. A lentidão permite mais experimentação e, consequentemente, uma hipertrofia da visão, da imaginação e da criatividade. O estado dos homens lentos de Milton Santos pode ser estendido ao estado dos que, relativa e aparentemente imóveis, estão vigilantes, concentrados, alertas. A imobilidade, aqui, tem como referência o estado de velocidade extrema e a imposição do estado cultural da pressa. Trata-se de uma inércia que, tensionada, em decorrência da vigília, ameaça se romper. Uma imobilidade efêmera, circunstancial, relacional e que acumula energias através da experimentação do mundo no cotidiano da cidade da pressa. Trata-se, portanto, de uma lentidão sapiente, inteligente, sensível, subjetiva porque pertencente ao sujeito que experimenta vigilante, tenso, atento. (HISSA, 2012, p. 81).

Trata-se de tensionar os liames entre velocidade e lentidão, pressa e vagareza, revendo suas fronteiras. Em seus confins, o que a lentidão nos reserva? As fronteiras de cada qual dos ritmos são determinadas por medidas relacionais, nunca estanques. Os efeitos dessa crítica tocam um espaço sensível. Concentrado em compreender a lentidão enquanto potência do pensar, potência que é demandada, sobretudo, quando nosso agir se choca com as mais diversas constrições da celeridade, Hissa avança numa senda epistemológica. E a partir daqui, há que se notar, o *Elogio da Lentidão* se tornará indissociável da percepção que o pesquisador-urbano, este sujeito que se empenha em apreender a cidade com as lentes do contemporâneo, é percebido também enquanto um homem lento. Assim, uma aliança se constitui entre a crítica do regime cinético das grandes cidades e os ritmos incorporados nos gestos da pesquisa.

Reconhecendo que a velocidade tornou-se um valor fundante na atualidade, é possível situar que a mesma crítica desencadeia outras acepções de tempos lentos.

> Nesses termos, ainda, poderemos conceber a presença, nas cidades, de uma lentidão que é mesmo vagarosa, mas que, atenta, caminha na direção de outro mundo e, talvez, por isso, na direção contrária e, consequentemente, mais desejada. É lenta porque precisa ser. É lenta e reclama por mais lentidão como virtude porque a sabedoria é feita de paciência, de vagar e da fabricação de um caminho feito de passo a passo. De modo algum, portanto, pode-se dizer que é lenta porque já é tarde, porque já passou o tempo, ou porque é preciso rapidez para se evitar o atraso. É exatamente o contrário. É a pressa que diz que estamos atrasados e que não há tempo para nada. É a velocidade e a pressa que dizem que o tempo, pelo qual todos reclamam, deixou de existir (HISSA, 2012, p. 81-82).

Sobretudo, está em jogo a chance de reconhecermos, na corporeidade dos sujeitos da lentidão, o questionamento incessante dos sentidos da racionalidade que respaldam a noção consensual que repousa sobre a urbanidade contemporânea.

Para Jacques (2012) a presença dos homens lentos na cidade pode ser reconhecida para além de uma condição involuntária, não se restringindo portanto a um status de pobreza. De acordo com a autora, a lentidão pode ser incorporada em errâncias urbanas realizadas voluntariamente, de modo intencional, produzindo uma temporalidade relativa e subjetiva. Assim, a lentidão se faz presente no agenciamento de uma relação visceral com o espaços públicos seguindo percursos sem orientação pré-definida. Considerando que a lentidão pode sevir parar criticar ou denunciar os usos da aceleração na atualidade, a autora se concentra em buscar compreender os processos de incorporação deste outro ritmo por meio de metodologias perambulantes. O processo de subjetivação da lentidão é gerador de um estado de corpo, de uma corporalidade móvel.

3.7 Clamor ao ralentamento

A passagem da cidade cosmopolita, almejada pela modernidade, ao meio cosmopolítico, resposta ao fim das certezas e à abertura da complexidade, é um tema na obra de Stengers (2013). Com ela, o recurso à filosofia da ciência é profícuo e indispensável, e delineia uma perspectiva crítica sobre a produção do conhecimento, pondo em movimento sua proposição cosmopolítica. Para Stengers (2013), neste momento histórico, em que a universidade se tornou um instrumento para a operacionalização do neoliberalismo, cabe aos pesquisadores repensar suas práticas à luz de um recuo, de uma desaceleração, ou como ela mesma sugere, do *ralentamento* das práticas científicas, de modo a reclamar uma temporalidade propícia à fabricação de outros conceitos, capazes de desestabilizar os nexos entre a prática científica e o regime temporal derivado do período neoliberal. A operação de ralentamento tem, portanto, rebatimentos epistemológicos.

Advogando a favor do ralentamento das práticas de pesquisa nas universidades, Stengers (2013) expõe um argumento que prolonga e desdobra aquele levantado por Milton Santos há quinze anos, ao mobilizar uma questão que põe em primeiro plano o *ethos* dos estudiosos das cidades. Ralentar significa sustentar a necessidade de mantermos, como pesquisadores, uma relação anacrônica com as crescentes demandas pelo aumento da produtividade e pelo achatamento dos prazos. Incorporar em nossas rotinas o ralentamento também sugeriria reclamar um sentido de lentidão capaz de atritar a ordem cinética posta no presente.

Diante do diagnóstico de que o neoliberalismo instaura espaços urbanos genéricos, onde flui um regime de temporalidades comprimidas e aplainadas, resta-nos mobilizar o ralentamento proposto por Stengers e considerá-lo em conexão intensiva com o elogio da lentidão proferido por Milton Santos. Esse encaminhamento poderia intensificar a reversão de uma ordem cinética,

reguladora dos mais vastos gestos, e contribuir para aquilo que vemos como uma dilatação espaço-temporal.

O pensamento moderno que impôs um sentido instrumental ao uso do tempo é o mesmo que nos legou um entendimento mecanicista de nossos movimentos corporais. Nessa linha, Stengers (2000) constata que a razão da modernidade, na obstinação de compreender o corpo, descreveu cada um de seus órgãos em suas interações específicas, de modo a delimitar funções é característica de um procedimento que visa sempre identidades separadas. A razão funcionalista imprimiu uma espécie de "silenciamento dos órgãos". Para ela, porém, basta que uma doença ocorra para que a "bela estabilidade" desapareça.

A fala de Stengers subsidia a possibilidade de se compreender a corporeidade a partir de sua abertura para paradigmas posteriores ao mecanicismo e ao funcionalismo, que são oriundos de teorias que concernem a princípios de entropia, complexidade e incerteza. Do ponto de vista da filosofia das ciências, ao mesmo tempo em que admite os efeitos de se estar em descompasso em face das urgências técnico-científicas, a autora estimula a ultrapassagem de um paradigma do corpo no século XX, deixando de enfocar o corpo como uma entidade complicada, como é marcante na cidade moderna, para encará-lo segundo a afirmação de sua complexidade.

Na perspectiva da complexidade, o enfoque do corpo partindo de seus ritmos, humores e tônus, ou seja, a partir de seu movimento propriamente ecológico, concernente às trocas e interações energéticas, torna-se mais promissor. A corporeidade se torna, assim, indissociável do princípio de entropia e da noção de agenciamento. Em especial, Stengers explica que se arriscamos entender a corporeidade dessa maneira, e contrariamos o consenso moderno do corpo como organismo, é desejável situar também uma *cidade complexa*, ou ainda, como a autora escreve, uma *cidade aprendiz* ("*ville que apprend*"). Para tanto, a diferenciação entre os procedimentos que tornam a cidade um meio complicado e os que a veem pela ótica da complexidade é indispensável.

A abertura para a complexidade implica questionar o papel do urbanista como aquele fornecedor de soluções estáveis e oportunidades engenhosas. A aposta de Stengers envolve riscos e pode inclusive recorrer a desmobilizações e usar de táticas de *ralentamento* (*ralentissement, slowdown*): ralentar significa interferir no ritmo em curso, alterar ativamente uma cadência, descompassar um andamento de modo a modificar determinados fluxos, mas também indica a possibilidade de preservarmos a suscetibilidade corporal em meio ao espaço da cidade (*slowdown*).

Convém sublinhar a aposta nos efeitos com que o ralentamento das práticas científicas participa da proposição cosmopolítica de Stengers, que, grosso modo, parte de uma revisão do sentido de cosmopolismo cunhado no século XVII, no sentido de compreender seus limites diante da contemporaneidade. A cosmopolítica situa criticamente a derrocada da esfera pública, quando as ciências são reguladas e domesticadas por demandas externas, e convida à incorporação de um

descompasso em face dos ritmos que o mundo-mercado imprime em nós. Ela propõe darmos um passo atrás, ou para a lateral, diante de decisões que podem trazer consequências irreversíveis, exercitando a hesitação e sustentando a dúvida em um meio fabricador de consensos. Ralentar significa vacilar diante da tentação de emitir juízos e valores, sendo que a proposição cosmopolítica também pode ser melhor compreendida em sua conexão com a Ecosofia, pensada por Félix Guattari no final da década de 1980.

Considera-se, pois, o *ralentamento* incidindo sobre a produção do conhecimento como uma peça-chave no horizonte da ecologia política. Isso envolve uma intensa revisão dos paradigmas modernos que fizeram com que chegássemos ao lugar onde nos encontramos hoje. O ralentamento enquanto um *modus operandi* também convoca a invenção de outros modos de se relacionar com o passado, de modo a destituir o consenso sobre as heranças constituintes das 'áreas' do conhecimento. A subjetividade moderna, em face de um espelho cosmopolítico, nos revelaria outras potencialidades corporais, outros humores e ritmos.

Reiterando a fala de Rizek:

> Aí também nas frestas das cidades e nas arestas de nossas subjetividades – talvez resida a possibilidade do reencontro com a lentidão, com o tempo da reflexão que se faz nas pausas, nos silêncios, na descrença e na crítica impiedosas, nas conversas imaginárias e reais, na experiência perdida da cidade – produto e produtora de um outro tempo, no encontro e desencontro tanto com os que ainda podem ser radicalmente outros fora de nós quanto com esses outros, esses estranhos que nos habitam (RIZEK, 2012, p 74).

O horizonte do ralentamento, defendido por Stengers como uma via para repensarmos as práticas científicas, não se limita à manifestação de que outra ciência é possível, ele se encontra também empenhado na ativação de arquivos, no diálogo com o passado. Esse empenho é nítido ao percebermos o papel atribuído ao breve texto do filósofo estadunidense William James (2013) tem em seu manifesto a favor do ralentamento. Um gesto que pode ser entendido na perspectiva do reclaim cosmopolítico, que reativa um texto que foi publicado em um jornal de 1903 no sentido de torná-lo novamente atual, restituindo sua presença na economia do conhecimento.

No contexto de uma célebre universidade norte-americana, William James, filósofo pragmatista reconhecido internacionalmente e ocupante de uma cadeira na escola de estudos doutorais da Universidade de Harvard, na América do Norte, se colocará no centro de uma polêmica institucional ao publicar num jornal de divulgação científica um texto em que advoga em proveito de uma outra política de atribuição do título de PhD. Com o sugestivo título "O polvo do Doutorado", James critica o modo como a universidade submete os estudantes a um regime de

avaliação baseado na defesa de uma tese, o que, para ele, é uma forma equivocada de definir o mérito de um pesquisador.

Ainda em 1903, James já percebia que uma pressão externa à universidade e ao próprio doutorando estava a transformar a formação dos pesquisadores: a demanda pelos títulos passando a ser aumentada por instituições acadêmicas emergentes, que corriam atrás de professores com o grau de doutor no currículo. E é nesse sentido, que a crítica ao modo de funcionamento da economia do conhecimento é presentificada por Stengers (2012), para advogar a favor de uma ciência mais lenta, em que os critérios de avaliação possam ser repensados não à luz das demandas da economia de mercado, mas a favor do desenvolvimento intelectual dos pesquisadores. O exercício de “reclamar” ou restituir ao presente, ou seja, atualizar a palavra de James nos oferece uma perspectiva sobre a presentificação justaposta à resistência à precarização do exercício da pesquisa acadêmica, cada vez mais submetida aos apressamentos do tempo.

4 ENTREMEIO

4.1 *Tinkus*: produção de presença e suspensão da economia dos gestos

Este entremeio é composto por uma videografia que exemplifica a reflexão sobre a vinculação dos processos urbanos contemporâneos ao nível da corporeidade, enfatizando a importância de se considerar a potência do corpo de constranger determinados regimes de temporalidades e ritmos urbanos que configuram-se numa economia dos gestos. Observando a presença boliviana na metrópole de São Paulo este *entremeio* procura situar esta economia dos gestos que perpassa um processo migratório no contexto geopolítico, considerando, em especial, os sentidos de uma ocupação urbana que suspende provisoriamente o esquema de regulador do movimento dos corpos migrantes.

A documentação audiovisual que chamamos de videografia é utilizada no desenvolvimento de um modo de perceber a produção de presença boliviana no contexto da feira que ocorre todos os domingos na Praça Kantuta, Bairro do Pari, zona leste de São Paulo. Registrando o movimento dos corpos neste território de festa objetivamos propor uma abordagem que desvia da perspectiva focada na exploração da força de trabalho boliviano no ambiente das confecções têxteis da região, assim como buscamos perceber como esse lugar conecta-se a processos geopolíticos de escala mais ampla. Os vínculos da questão migratória na dimensão da corporeidade assinalam como a dança demonstra sua vitalidade em instantes de inflexão biopolítica.

Tais notas evocam múltiplos caminhos podem nos levar de encontro à presença andina na maior cidade da América do Sul, sendo pertinente iniciar esse texto comentando os impasses da antropologia e da demografia em face da complexidade geopolítica. Neste estudo trabalhamos com a noção de processo migratório, evitando uma distinção estabelecida entre emigração (saída do território originário) e imigração (nova inserção territorial) e ressaltando como aquilo que nomeamos de encruzilhada geopolítica manifesta-se no campo demográfico, onde habitam muitas incertezas.

Em relação às estimativas do número de bolivianos no município de São Paulo, que apresentam uma enorme variação, as mais difundidas são: a do Consulado da Bolívia, que calcula 50 mil migrantes não regularizados; da Pastoral dos Imigrantes, que acredita habitarem 70 mil bolivianos não regularizados em São Paulo, sendo 35 mil só no bairro do Brás; do Ministério do Trabalho e Emprego, cuja estimativa varia entre 10 e 30 mil não regularizados; do Ministério Público, que fala em 200 mil bolivianos ao todo (regulares e irregulares), e do Sindicato das Costureiras, que contabiliza 80 mil trabalhadores da costura irregulares (o que inclui famílias

brasileiras e bolivianos). O único consenso entre essas estimativas é o fato de o município de São Paulo abrigar o maior número de migrantes bolivianos no Brasil (Xavier, 2012, p. 79).

O intuito é considerar o nomadismo no cerne da cultura andina, mas também situar como na atualidade essa potência é instrumentalizada e regulada pelo processo de exploração da força de trabalho em escala transnacional. A urgência que parece-nos como mais intensa no período atual, e que sugere a restauração da potência da presença boliviana que atravessa o continente, tange ao reconhecimento da singularidade geopolítica que situa a Bolívia em meio aos demais países abrangidos pelos Andes.

A demarcação das diferentes escalas das políticas migratórias que concernem ao trânsito Bolívia-Brasil aponta para um nível continental que compreende o Acordo de Livre Trânsito e Residência do MercoSul,para o âmbito nacional, expresso no Estatuto do Estrangeiro que regula a situação de estrangeiros que residem em um dos estados brasileiros, e, por fim, também perpassam a escala metropolitana de São Paulo, que emerge com a criação recente da Coordenação de Políticas para Migrantes no âmbito da Secretaria de Direitos Humanos do município. Esta emergência da geopolítica na escala da cidade ressoa as frequentes denúncias de exploração de mão de obra boliviana em condições de precariedade, que nos remetem à tentativa de enfrentamento, por parte do governo municipal, da emergência de uma geografia da escravidão.

O ponto de vista que elaboramos através das imagens procede no sentido de restaurar a potência da presença boliviana a partir do reconhecimento da singularidade geopolítica que evidencia-se a partir de 1995, tendo como ápice a promulgação da nova constituinte que inaugurou o Estado Plurinacional da Bolívia, perseguindo a soberania da população indígena (90% da população). Este marco aparentemente desconexo do processo urbano que posteriormente detalharemos é necessário para que possamos nos aproximar de uma abordagem perspectivista na antropologia e ressaltar que nos contornos da política plurinacional da Bolívia encontraremos argumentos fundamentais para situar a presença boliviana em outros termos. Em consonância com a perspectiva de Schavelzon (2011), buscamos ultrapassar a mira da exploração do trabalho ao convocar um modo de pensar e uma ética bastante interessante, isso significa entender que o processo migratório transporta consigo perspectiva singular no contexto geopolítico global.

A correspondência das perspectivas é elaborada a partir da ocupação da Praça Kantuta por parte da população boliviana que habita São Paulo. Observando um momento em que os corpos migrantes não estão confinados às confecções têxteis, encontraremos uma perspectiva que se alinha com a possibilidade de aprendermos com a experiência andina e reconhecermos a produção da presença boliviana em outros termos. A perspectiva que importa encontra num momento de

ociosidade e festa a chance de discutirmos a participação da presença andina na trama da metrópole [2], esse encaminhamento opera por meio da criação de uma documentação audiovisual a partir de trabalhos de campo realizados na feira da Kantuta ao longo do primeiro semestre de 2013.

De acordo com a experiência de adentrar numa espécie de heterotopia urbana pudemos desenvolver um pensamento acerca do papel do corpo no processo migratório, evidenciado na ocupação de um espaço público que se dá no interstício da jornada semanal de trabalho. A encruzilhada geopolítica se ramifica ainda mais perante uma ocupação na qual a dimensão biopolítica não pode ser desconsiderada. Em especial, ao localizarmos a dimensão do festejo no cotidiano urbano, é relevante sublinhar que na ocupação dominical da Praça Kantuta vamos nos deparar com uma prática que tem por natureza tornar os gestos ociosos, como podemos apreender na leitura de Giorgio Agamben (2011) ao reconhecer como a dança se insere na economia dos gestos, suspendendo-a.

5 PARTIÇÕES CINÉTICAS

5.1 Cartografando ressonâncias

> Um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma idéia, pode ser um corpus lingüístico, pode ser um corpo social, uma coletividade. Entendemos por longitude de um corpo qualquer conjunto das relações de velocidade e de lentidão, de repouso e de movimento, entre partículas que o compõem desse ponto de vista, isto é, entre elementos não formados. Entendemos por latitude o conjunto dos afetos que preenchem um corpo a cada momento, isto é, os estados intensivos de uma força anônima (força de existir, poder de ser afetado). Estabelecemos assim a cartografia de um corpo. O conjunto das longitudes e das latitudes constitui a Natureza, o plano de imanência ou de consistência, sempre variável, e que não cessa de ser remanejado, composto, recomposto, pelos indivíduos e pelas coletividades *(DELEUZE, 2002, p. 132).*

O projeto inicial era cartografar trabalhos artísticos que se desenvolvessem em torno de uma desaceleração, mas, ao invés de prosseguir na ação de inventariar obras e artistas, caminhei em direção a um agenciamento mais dinâmico, em que o papel da arte não estivesse resumido à condição de objeto, ou estudo de caso. Ao final, foquei minha atenção sobre apenas dois trabalhos, pois o critério de escolha foi a afetação da proposta artística sobre meu percurso. Mais do que objetos a serem analisados, esses trabalhos aparecem aqui resguardados de sua potência de afecção – esta que compõe a cartografia longitudinal de um corpo. Por isso o sentido de ressonância se faz fundamental nesse trecho.

O que está em jogo é a ética do pensamento acadêmico em relação à antidisciplinaridade da arte, criando uma abertura para que possa se dar uma intrusão no sensível no meio da linguagem disciplinada. Uma incisão especifica no campo da arte pública, no sentido em que vamos tentando enxergar o cultivo da presença física, corpórea. Trata-se de uma arte da presença, trabalhos que esculpem as formas dos corpos urbanos.

Durante quase todo período em que esta pesquisa foi desenvolvida, a cartografia foi perseguida e por vezes prometida, como o resultado ao qual iríamos chegar. A confecção de uma cartografia que compreenderia uma série de projetos artísticos que nos ajudam a situar o papel da lentidão e do ralentamento numa grande cidade. Contudo, na fase final da pesquisa, uma consideração sedimentou-se de maneira a alterar essa meta, a cartografia apareceu revestida de uma serventia que não nos interessava mais, limitada por um vocabulário instrumental. Isso significa ir buscar conhecimentos de outras disciplinas, abrir-se a outros conhecimentos e cultivar o diálogo que poderia preservar um contato da cartografia com essas outras acepções e usos, que são alheios à instrumentalidade que lhe é atribuída atualmente.

Como preservar a suscetibilidade do corpo, das percepções, da subjetividade, que pode deslocar-se bruscamente de um ponto a outro da trama existencial?A pergunta que me move é: Como estar presente em relação aos acontecimentos urbanos agindo como um sismógrafo capaz de detectar as vibrações transformadoras da cidade e como potencializa-las? Este trajeto não é neutro, tendendo à catalizar os movimentos desviantes capazes de desestabilizar o estado das coisas e organizá-los de maneira a reforçar, fortalecer, nutrir suas existências, diversas, sobretudo no sentido de refrear as forças de coreopoliciamento que irão recair inevitavelmente sobre estes.

A coreogeografia pode ser pensada como uma experiência de subjetivação que, por ser ambivalente, produz um anonimato informe e astuto. Ela realiza uma irrepreensível aproximação da alteridade – de linguagens, de assuntos, de corpos. Talvez seja mais coerente com a transitividade do conceito aderir à sugestão de Bordeleau (2012) e pensar que é pelo acionamento de "interioridades comuns" que a coreogeografia se ramifica como gênero metodológico, norte de processos criativos ou ainda como referência que alimenta diálogos entre arte-ciência.

Sem prescindir de seu endereço intervalar, lugar habitado entre múltiplas linguagens, na coreogeografia existe também um sentido ethopoiético (de ethopoiésis), ou seja, se produz um ethos, uma atitude, um posicionamento relacional. A experimentação do ethos do pesquisador-urbano se mantém irresoluta e indeterminada quando saberes da cidade se transformam em estados corporais. A questão metodológica é mencionada num nível ontológico, no sentido de que uma ética é manuseada pelo pesquisador-urbano: poder de manter a suscetibilidade do corpo, na busca por traduzir os afetos da urbanidade no meio técnico-científico, compreendendo que a corporeidade é um estrato *glocal*.

Essa ética é produzida na incorporação do exercício da pesquisa, em trabalhos de campo, leituras, encontros e jornadas. Trata-se de colocar o próprio desenrolar da pesquisa à prova, compreendendo que o corpo não é neutro na qualificação da urbanidade, pelo contrário, é o empenho do corpo que move uma pesquisa coreogeográfica, sua participação e, de modo geral, o *ethos* incorporado ao longo de percursos variados. Escolhemos não nos segurar num protocolo de pesquisa já desenvolvido, mas sim refletir sobre nosso papel em jogo, no sentido de elaborar, um diagrama ethopoiético, em que, talvez, o personagem-conceitual do coreogeógrafo, nasça - considerando experiência como uma passagem de transformação, enquanto acontecimento, encontro e participação.

5.2 –Areia no sapato

O trabalho das coreógrafas Marcela Levi e Lucia Russo intulado *Sand walk with me* começou a ser elaborado no contexto dos Jogos Olímpicos de Londres, em 2012, quando Levi participou de um intercâmbio de artistas brasileiros à então cidade olímpica. De início, a artista criou uma série de calçados a partir de amostras de areia de praia e um chinelo tipicamente associado ao Brasil. Convidando as pessoas à experiência de andar com aquele calçado, ela permanecia no espaço público entorno dos equipamentos esportivos se relacionando com os transeuntes. A inserção da artista em meio aos jogos olímpicos, na Inglaterra, é evidente nos registros deste primeiro momento da pesquisa, quando ela se interessou pela história das Olimpíadas, estudando a motivação que permeia as competições desde a Antiguidade - *Citius, Altius, Fortius* – isto é Velocidade, Altura e Força. Esses ideais, que se mesclam hoje às formas urbanas que recebem o megaevento, parecem ter sido buscados por Levi em seu reverso. Sobretudo a busca pela velocidade. É nesse contexto da cidade adaptada à efeméride esportiva que a proposição artística nasceu.

Após este primeiro momento em que o trabalho começou a ganhar forma, Levi juntou-se a Russo insistindo sobre a criação destes calçados que podem ser vistos como objetos de desaceleração, agregando um tampão para os ouvidos e uma sacola que permite que o participante guarde seus próprios sapatos enquanto caminha lentamente pela cidade.

Mas um aspecto, além do aprimoramento da forma do calçado, merece ser discutido: a inserção do trabalho das coreógrafas no contexto dos megaeventos esportivos que fazem da cidade um lócus de especulação global. Nas palavras enunciadas por Levi, no início de um dos percursos que realizamos: "*Sand walk with me* é uma peça de arte pública que, em tempos olímpicos, celebra uma chegada em atraso, ou uma não chegada".

Em seu ensaio intitulado "A cultura no chão", Ingold (2015, p. 70) apresenta um detalhado estudo antropológico sobre o uso dos sapatos, recurso banal contudo determinante para pensarmos o mundo percebido através dos pés. O revestimento dos pés, hoje, ocupa uma posição banalizada em nossos cotidianos todavia essa mediação entre corpo e terreno constitui uma matéria cheia de meandros. O antropólogo mostra como o uso dos sapatos determinou um modo de se deslocar pelas cidades, alçando a prática do caminhar e acompanhando as transformações do chão urbano. A leitura da antropologia parece oportuna para introduzir um trabalho que compõe um ralentamento urbano, alterando justamente o ponto de contato entre o corpo e o chão, criando para o corpo um dispositivo de desaceleração.

Um outro aspecto que situa este trabalho coreográfico no bojo da crítica à espetacularização fomentada pelos megaeventos esportivos aparece na sinopse que é divulgada aos interessados: “Sand walk with me é uma excursão que simpatiza com o balanço, os tropeços, as ondulações do mar e das charretes e bondes que atravessavam o Centro do Rio de Janeiro no início do século XX.” A invocação de um diacronismo aparece como um modo de propor uma outra perspectiva sobre a cidade do tempo presente, um efeito do uso de um calçado que, além de viabilizar um momento de desaceleração e descompasso, poderia ser compreendido situado na tradição dos objetos relacionais, tornando o espectador um participante, um agente ativo de uma experiência urbana.

§ 22°54'03.0"S 43°10'35.9"W – 8 de novembro de 2013 – 10h

Ainda percebendo os efeitos das Jornadas de Junho, parti de São Paulo em direção ao Rio de Janeiro para acompanhar as manifestações que lá ainda se mantinham frequentes. No contexto paulistano, as coisas tinham de certa maneira se aquietado, os atos e passeatas convocados pelo Movimento Passe Livre haviam se interrompido após o recuo na tarifa dos transportes, enquanto no Rio de Janeiro outras pautas ganharam as ruas. De longe, eu pressentia que às margens da Guanabara o levante social ainda reverberava. Chegando à capital carioca, tomei conhecimento de que o Festival Panorama de Dança havia começado e que, concomitantemente, ao meu trabalho de campo focado na ocupação das ruas por atos de protesto, eu poderia também me conectar a trabalhos coreográficos. Chamou-me atenção dentro da programação do festival uma intervenção urbana que propunha um trajeto partindo do Centro Cultural Banco do Brasil, a data coincidia com uma manifestação que estava marcada para o fim da tarde, também no centro da cidade. Saí da casa em que estava hospedado, no Flamengo, preparado para uma jornada imersiva. Precisei me apressar para chegar a tempo ao CCBB, usei o metrô e desci numa estação não tão próxima de meu destino. Andei o mais rápido que pude para chegar pontualmente até o local marcado na programação do festival. Dentro do CCBB, localizei Marcela – que já havia visto em outros trabalhos de dança – a conversar informalmente com um grupo de pessoas. A minha primeira impressão foi “Quem bom, cheguei a tempo” (hoje eu percebo uma estranha ironia em precisar correr para chegar até um trabalho que, como veria depois, celebra uma chegada em atraso). Manifestei meu interesse sobre a proposição e a artista me perguntou que número eu calçava. Informei a ela que prontamente me indicou que a respectiva numeração estava disposta na extremidade direita do banco. Ela instruiu-me a trocar meus

calçados por um daqueles que estava sobre o chão e que guardasse os meus num saco estendido sobre o banco. A ação de tirar os sapatos em público, juntamente com uma dezena de pessoas, é algo relativamente raro de ser visto num espaço pomposo como o CCBB do Rio. Colocamos os pés numa sandália preenchida de areia de praia, a textura do material em contato com a pele cria uma disjunção com o espaço exterior. O território da praia adquire uma portabilidade. Fiquei alguns instantes sentado, sentindo o que o contato da areia com a pele dos pés provocava, quando Marcela nos convidou a sacar os tampões de ouvido que estavam dentro do saco, guardar nossos calçados e nos prepararmos para caminhar. O convite foi feito de maneira muito direta e objetiva, sem rodeios. Ao perceber que todos ali se encontravam de pé, Marcela, que também calçava uma sandália de areia, partiu em direção à saída. Nós a seguimos. A condição do andar e a obstrução da escuta determinaram a construção de uma distância entre meu corpo e o entorno. Uma distância crítica, eu diria, que me fez estranhar um espaço que já não me era habitual, e desconhecer meu próprio ritmo, os passos transformados pelo peso da areia, o deslocamento da areia dentro do calçado-recipiente, os grãos de quartzo penetrando entre os dedos. Tudo isso me fez pensar que aquilo nos meus pés era uma espécie de objeto relacional. Caminhamos em direção à Avenida Presidente Vargas, cuidados por uma equipe de pessoas ocupadas em impedir que os carros nos atropelassem nos cruzamentos. Mas o risco estava o tempo todo ali, esperando em cada esquina era preciso negociar o tempo da espera dos automóveis e ônibus. Caminhamos lentamente mesmo ao atravessar as ruas. Ao chegarmos na Pres. Vargas, me lembrei da canção “Enquanto seu lobo não vem” de Caetano Veloso no álbum *Tropicália* - “Há uma cordilheira sobre o asfalto / a Estação Primeira de Mangueira passa em ruas largas / Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas”. Um devir suscitado pela desaceleração me possibilitou olhar o horizonte e reconhecer o maciço da Tijuca ao longe. A canção reverberou no corpo durante o tempo em que esperávamos no canteiro central da larga rua, imaginei a escola de samba subterrânea, com passistas e carros alegóricos, cavando um outro mundo sobre meus pés cheios de areia. Atravessar a Pres. Vargas em meio ao cortejo de sandwalkers foi um momento dos mais tensos: tensão que percebi entre a montanha e a cidade, entre as “diversas velocidades em presença”, entre a concretude e as imagens que a canção tropicalista desencadeou no corpo. Seguimos por ruas mais tranquilas, uma escala mais próxima do corpo se fez presente no beco vizinho à Praça Mauá. Nesse trecho, habitado por vendedores ambulantes, precisei comprar uma garrafa de água mineral. Mesmo indo muito devagar, me sentia cada vez mais exausto. Os calçados de areia tem um peso considerável – aproximadamente 250 gramas –, potencializando a ação

da gravidade. Naquela altura, havíamos caminhado por trinta minutos e o intento de não deixar a areia contida no calçado cair ia arrastando os pés. Na ocasião em que pedia a garrafa d'água, retirei os tampões da cabeça para me comunicar com o vendedor. Ele me questionou sobre "essa manifestação", entendendo que a sequência de pessoas que passava lentamente por ali era um protesto. Chegamos ao ponto final do percurso, a Praça Mauá, perto das 11 horas. Um canteiro de obras contrastando com um imponente museu recém-inaugurado desnorteou um pouco minha localização. Precisei me recuperar de uma breve, porém exaustiva jornada pelo centro do Rio, dentro de um espaço onde tudo parecia artifício.

[…] Às cinco da tarde, já me encontrava em diante da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, acompanhando o Grito pela Liberdade. Uma manifestação convocada por artistas e trabalhadores da cultura, que percorreu o centro ora em silêncio, ora andando de costas, ora permanecendo sentados no chão. Várias posturas corporais se sucederam e convém mencionar que a polícia militar, mesmo em presença massiva, não reprimiu a manifestação. A circularidade da experiência performática da manhã reverberava ainda fortemente na grupalidade ao meu redor: ruas tomadas – a negociação com os carros não era mais imprescindível naquela altura – e outras velocidades no deslocamento. Sentia que a experiência de andar com os sapatos de areia não tinha se finalizado, algo continuava a se passar no corpo em protesto. Hoje, já em 2016, volto a ouvir a canção do LP T*ropicália* no show onde Caetano Veloso, antes de dedilhar os primeiros acordes no violão, diz: "É uma canção sobre as passeatas." Naquela época (na década de 1960) o que hoje todo mundo chama hoje de manifestação se chamava passeata. É uma canção de convite às ruas. Algumas canções tropicalistas ficaram muito conhecidas, mas não é o caso dessa. Ela é um convite às ruas e uma confissão de medo: "vamos passear nos estados unidos do brasil / vamos por debaixo das ruas / debaixo das bombas / das bandeiras / debaixo das bordas / debaixo da lama… "

O canteiro de obras na Praça Mauá integrava-se ao projeto Porto Maravilha que trabalhava sob a justificativa de "requalificar" a zona portuária, preparar o centro para os jogos olímpicos – dois museus de grande porte foram construídos… Mas a impressão mais crua, naquele momento, era o trabalho enorme de escavação e terraplanagem em curso. Uma conurbação de máquinas e homens, em sua maioria negros, remexendo o asfalto, o piche, deslocando a estátua do barão de lugar… Tudo conspirava para gerar nos corpos uma excitação, estímulos ao Corpo-olímpico, "uma cidade anabolizada". O misto de ruína e construção que os tropicalistas traduziram tão bem: de um lado, o museu de arte do Rio,

dirigido pela mesma fundação do mais rico canal de televisão do país, alvo, limpo, envidraçado, sobre pilotis que se colam sem transição a um edifício colonial, e de outro lado um imenso buraco na cidade.

§ **23°39'06.0"S 46°42'27.2"" - 14 de maio de 2014**

Chego de metrô à estação Largo Treze, em Santo Amaro, onde próximo se situa um Sesc. Espero no hall de entrada por alguma mobilização, pois já era hora. Ali, um funcionário direcionou um grupo de aproximadamente quinze pessoas para fora do Sesc para que pudéssemos ir até o local onde começaria a performance. Caminhamos então pelas calçadas circunvizinhas durante 10 minutos, até que, chegando a uma praça, fomos acolhidos por Marcela e Lucia. Próximos a elas, alinhados com uma fonte d´água, vários calçados vermelhos de vários tamanhos preenchidos de areia. Junto do grupo que havia partido do Sesc havia dois cinegrafistas, aos quais Marcela solicitou que filmassem apenas os primeiros momentos da performance, enquanto calçávamos os objetos vermelhos e partíamos a caminhar. De outro modo, ela ressaltou: “a presença da câmera poderia xoxar o trabalho”. A curiosidade dos passantes, já nesse primeiro acercamento, foi notável, quando um grupo de jovens se aproximou. Marcela se apresentou para o grupo, fazendo o convite a uma caminhada, para a qual trocaríamos nossos calçados por um daqueles que servisse – havia uma sacola de alças onde se guardam os calçados retirados – e havia também um tampão para os ouvidos, que abafava sensivelmente a chegada de sons aos tímpanos. Marcela, ao final da brevíssima explanação sobre a caminhada – ela duraria aproximadamente trinta minutos –, diz: “em tempos olímpicos, sandwalk celebra uma chegada em atraso ou até uma não chegada”. Há, pois, a etapa de cada um dos ‘expectadores’ encontrar-se pronto para caminhar, guarnecido de novos calçados e tampões de ouvido, isso dura uns breves cinco minutos. A medida que todos se aprontam, há um acordo tácito de começar a marcha; Marcela mantém-se à frente do grupo e começa a caminhar num ritmo lento e constante, visivelmente concentrada em sua ação. O momento em que coloquei os tampões nas orelhas define o início de uma escuta maior da respiração e dos ruídos internos do corpo, mesmo os batimentos cardíacos se fazem mais audíveis. Nessa escuta, as referências endógenas do corpo concorrem em equilíbrio com os inúmeros ruídos do calçadão de Santo Amaro, para onde rumamos. Assumo uma posição mais atrás em relação ao grupo que se desloca coeso. Já nos primeiros passos, a percepção de um homem

com uma bíblia na mão falando em voz alta para uma única pessoa que lhe devotava atenção. Nossa partida em grupo também moveu um grupo de homens que, visivelmente alcoolizados, por ali estavam. Contornamos a praça de Santo Amaro passando entre a tentativa de persuasão do pastor e o melindre ébrio dos habitantes da praça. Deixamos a antiga praça na direção de uma rua para pedestres, margeada por uma sequência de lojas. No percorrer uma rua que atravessamos para alcançar a alameda restrita aos automóveis, instala-se um tipo de distância crítica no perceber, o som ativo da respiração e o afastamento em relação aos ruídos dos anunciadores com microfones na porta das lojas imprimem outra visão das diversas lojas muito iluminadas. Com as sandálias vermelhas pesadas de areia, a ação de andar torna-se mais complexa, pois no início acontecem alguns desequilíbrios; quando a textura do chão muda, o modo de andar também é alterado inevitavelmente. Tento me observar e imagino algo semelhante a um astronauta, talvez porque as sandálias sejam um tipo de dispositivo de desaceleração que engaja mais peso sobre os pés, intensificando a gravidade e o contato com o terreno. O distanciamento perceptivo propiciado pelos tampões somado ao efeito das sandálias na articulação da caminhada produz um percurso lento, trajetória extraordinária em meio a um trânsito intenso de fim de dia útil. O lastro do percurso é um ritmo contrastante, os efeitos da passagem do grupo vão se acumulando e os funcionários que anunciam ao microfone as promoções começam a enunciar suposições: seria uma manifestação, ou então um cortejo religioso, ou então seria propaganda. Mesmo amplificadas em alto volume essas imagens atravessam muitas perguntas dos passantes, que as mantinham sem resposta. Em meio ao trajeto, já afastados da praça, um dos bêbados que lá estava retorna, e se aproxima me perguntando o que estava acontecendo. De dentro do isolamento em que me encontrava, percebi sua pergunta como mais uma das dúvidas que haviam sido levantadas ao longo do calçadão e não a respondi. Pensando estar sendo ignorado, o homem se enerva e insiste em sua pergunta. Já estava prevendo uma agressão de sua parte, então lhe falei para perguntar a Lucia, que acompanhava o grupo, sem integrar o grupo de sandálias. O bêbado solta uma ofensa e Lucia cuida de resolver o conflito, de modo que volto a ficar seguro e me viro de costas para eles, continuando o trajeto. Um motorista de ônibus estaciona e pergunta o que todos estão a fazer, Lucia lhe devolve a interrogação: “O que você pensa que está acontecendo?”. Andamos por calçadas onde pessoas transitam rapidamente, indo de um lado para outro, muitos carros e ônibus nesta parte que já não era de exclusividade dos pedestres. Entre comércios há um bordel, cabelereiros, depósitos de bebidas, uma loja de produtos nordestinos. Chegamos a uma esquina onde havia na calçada alguns bancos, ali a caminhada se finalizou com o momento

onde os participantes destrocam as sandálias vermelhas por seus calçados habituais. Alguns participantes já compartilham suas impressões da caminhada; ouço Marcela, em particular, comentar a influência da cidade sobre seu corpo, ela sentia-se "moída e embotada".

A dança, especialmente, reforça que a corporeidade sempre se constitui *in sittu* e que o corpo é um palimpsesto de componentes sociais-biológicas-afetivas, não se tratando de um entidade transcendental tampouco de um ser puramente biológico. Nesta via, podemos assimilar que a dança nasce de um "*estar-intenso-no-mundo*". Nessa perspectiva, Lepecki (2003) vai situar o distanciamento da dança teatral e a aproximação com as práticas performativas que fizeram com que a dança assumisse sua participação nas tramas da biopolítica, isto é, que ela entendesse que pode interferir na produção ativa de ausências e no apaziguamento e estancamento dos gestos, assumindo sua relação social e territorial.

Esta menção ao tropeço nutre reflexões que vão de encontro ao projeto de uma dança que quer criticar a colonização dos corpos: "auscultar o chão, ouvir seus abismos, encontrar suas falhas, determinar os entulhos onde estão os corpos que a história enterrou sem cuidados" (LEPECKI, 2003), eis o desafio pós-colonial que devem adotar os artistas do corpo. A violência da política colonizadora é vista pelo autor em processos de terraplanagem, um alisamento simbólico-material, que é dirigido tanto ao corpo-dançante quanto ao espaço urbano. Cabe esclarecer que a terraplanagem de que ele fala reporta tanto à materialidade de uma topografia quanto da subjetividade que avança sobre formas topológicas[21]. Desse modo, a crítica da terraplanagem deriva de uma vontade de problematizar a dança e suas condições materiais para compreender seu engajamento político no contexto contemporâneo.

Ao reconhecermos nos procedimentos de terraplanagem um sintoma de uma insistente política de silenciamento das diferentes corporeidades, entendemos que o objetivo maior é "reinventar a dança como uma poderosa máquina de produção de ações de resistência, e deflagram novos mapeamentos do corpo como ser social" (LEPECKI, 2003). Considerando como a dança precisou realizar terraplanagens violentas do chão que o suporta - "sem um chão plano, nada de dança" - assim o autor aponta que há "uma ideologia coreográfica embutida no chão" das cidades.

21 Quanto à ideia de Lepeki sobre terraplanagem, concordo que ela mereceria uma discussão mais questionadora de sua pertinência absoluta. A meu ver, poderíamos avaliar sua pertinência ao desfiarmos outras metáforas que transfiguram o horizonte do chão, tais como as presentes na obra poética de Manoel de Barros (2010, p. 31) - "O chão viça do homem / no olho / do pássaro, viça / nas pernas / do lagarto / e na pedra" - e Boaventura de Souza Santos (2004, p. 107, 117) – "Bem junto do chão / Sente-se que há febres ferozes / A caminho" ou "Se as pedras das calçadas / Continuarem a arrancar-se desordenadamente / Serei obrigado a transformar-me / Num alpinista do chão".

Como pode ser notado, o alisamento das superfícies envolvendo a dança foram por muito tempo uma condição para a atividade. O efeito disseminado para além dos espaços de apresentações de dança repercute numa espécie de alienação do contato com o solo. A corporeidade da dança clássica tem, nesse aspecto, um parentesco com a representação do corpo no urbanismo moderno: um corpo genérico que reproduz gestos predefinidos toca apenas com a ponta dos pés no chão que o sustenta. O afeto do chão é determinado pela extremidade de gesso da sapatilha. Com a dança moderna, o contato com o chão vai se integrar de modo diferente, o corpo encontrará outros pontos de apoio sobre o chão, usará rolamentos para se deslocar e, por vezes, entregará completamente o peso de todo o corpo sobre o solo. Contudo, esta pesquisa dos modos de relação com o solo será ainda mais intensa quando, na dança contemporânea, após a Segunda Guerra Mundial, os corpos se equilibram sobre um chão que não é nem liso nem firme dança-se o problema do equilíbrio no chão nada firme nem liso da história (LEPECKI, 2003).

23°31'44.7"S 46°38'15.4"W – abril de 2015

Seria a terceira vez que eu iria incorporar um sandwalker, considerando este fato eu me propus a iniciar a manobra de ralentamento perceptivo antes mesmo de calçar as pequenas praias. Como se aqueles calçados fossem microplacas-tectônicas. Um ínfimo pedaço de chão agregado à planta dos pés. Da mesma maneira que Pelbart observa que para o ator que para o ator com quem contracena, chinelo tem o valor de um território existencial, barco ou jangada, o veículo de deslocamento acoplado ao corpo. Ele nos conta de um calçado imantado de subjetividade: “chinelo-casa que transforma qualquer lugar num território mínimo”[22] Parti da minha residência na Vila Ida, zona oeste de São Paulo, com destino ao Bom Retiro. Escolhi usar a bicicleta até o metrô, saí de casa na direção da Praça Panamericana e tomei o curso da ciclovia da Faria Lima até o Largo da Batata. O caminho pelo canteiro central, dividido em duas mãos e provido de vegetação, me possibilitou pedalar sem obstáculos, experimentei a velocidade ao ultrapassar a frota de carros parados no engarrafamento que se formava na entrada da Pedroso de Morais, perto do fim do dia. O rolamento da bicicleta sobre a pista lisa, percepção de equilíbrio sobre duas rodas, encaixe do pé no pedal. Conexões com os carros nos cruzamentos, distinção das espécies vegetais no

22 Fala proferida na ocasião da defesa de doutorado de Cristiane Mesquita, intitulada Incomoda Moda, transcita no livro Vida Capital.

caminho. Inclinação até a esquina do Thomie Othake e fluxo na descida até o Largo da Batata. Entre a saída de casa e a chegada ao bicicletário do Largo da Batata foram vinte minutos. Embarquei na linha amarela em direção à Estação da Luz e bruscamente me situo em outra velocidade, que acentua ainda mais a incorporação da velocidade já disparada sobre duas rodas. Dentro do vagão, percebo a proximidade de outros corpos, o anonimato transcorria velozmente. Experimentei estabelecer uma conexão da sola dos pés com o piso do trem, concentrando força nas pernas e na cintura pélvica, deixando os braços livres. Sensação de deslizar interrompida pelo apito do destino final. Desembarco e me situo em meio a uma multidão engarrafada, acumulando-se na direção das escadas. Do desembarque até a saída da Estação na direção do Jardim da Luz foram dez minutos passados de corpo colado com outras pessoas, movendo o corpo lentamente, passos muito pequenos, como se fôssemos um cardume muito populoso num aquário muito pequeno. Sensação de pressurização e outro sentido na contagem do tempo, que passa a consistir numa outra proporção no espaço. O tempo aparecendo com a lentidão. As pessoas que caminhavam ao meu lado eram, em sua maioria, trabalhadores indo para suas residências no itinerário das linhas de trem que partem da luz rumo às outras cidades da região metropolitana. Uma ambulação sonâmbula. Mesmo que eu não fosse aproveitar a correspondência entre o Metrô e a Cptm, precisei participar da pactuação que consiste em encontrar um coeficiente de lentidão comum, que não coloque em risco o funcionamento do transbordo.

[“hoje na luz seis horas da tarde passando da linha azul para a linha amarela eu estava ali em meio a multidão caminhando todos corpos colados aquela odiosa sensação de rebanho aquele fluxo de direção única sem respiro eu imaginando aquelas filmagens em que essas aglomerações de metro são vistas de cima quando só se vê uma massa nojenta de seres humanos sem rosto sem vida própria apenas subordinados a este fluxo estúpido das cidades grandes contemporâneas e pensava em como atravessar esta multidão adentrar as frestas entre os corpos que de tão perto não se encostam mas ficam tensos cada vez mais tensos quando ouvimos uns sons que pareciam ser disparos e todos começaram a correr desesperadamente na direção oposta do fluxo e todos gritavam é tiro é tiro e se atropelavam e caíam a perder sapatos uns sobre os outros e se jogavam pelos cantos e os sons continuavam e todos ainda correndo e eu olhando achando tudo um absurdo aquela histeria generalizada a incompetência de todos em lidar com um imprevisto com o improviso e chamam isso de instinto de sobrevivência quando na verdade é mais fácil alguém morrer em meio a este estúpido desespero do que pelos supostos tiros e nada parecia estar acontecendo.....correram correram correram e se acumularam pelos

cantos.....criou-se um vazio na passagem para a linha amarela e só.....nada se soube tudo continuava “normalmente” nem um vestígio do que poderia ter estourado esta boiada apenas vestígios da boiada um mar de sapatos acumulados chaves bolsas coisas deste tipo e perguntávamos de quem eram aquelas chaves com um chaveiro do vasco e ninguém nada e algumas pessoas voltaram aos sapatos mas muitos ainda ali e segui em direção a linha amarela e olhava pelo caminho e apenas vestígios do estouro da boiada e dos tiros nada..... correndolhando sem parar com cuidado para não pisar naqueles que caíam pelo caminho olhando para todos os lados ao mesmo tempo tentando ver de onde vinham os disparos tentando ver se alguém precisava de ajuda tentando ver algum resquício de dignidade nesse bicho humano”][23]

trajeto de 950 metros realizado em 53 minutos

Chegando à saída da estação, recuperei o fluxo do movimento caminhando com atenção até a Rua Três Rios. O fluxo de pedestres em minha direção era percebido enquanto não perdia de vista as sensações que iam se registrando no meu estado corporal – bicicleta, ciclovia, metrô, congestionamento humano, caminhada… Chegando até a Oficina Oswald de Andrade, o ritual de trocar os calçados, guardá-los no saco a tiracolo, tampar os ouvidos e colocar-se em marcha. O tiro de largada foi novamente a consagração daquele trajeto a uma chegada em atraso, ou uma não chegada, contrariando as expectativas olímpicas. Partimos contornando o edifício e seguindo pela Rua Correia de Melo. Nos muros da Oficina Cultural, retratos dos habitantes e frequentadores daquele lugar, rostos diversos observados com o vagar que cada um deles demandou. Perder-se num olho. Mirar atentamente um traço de expressão, a proporção das narinas, a multiplicidade de tons de pele. Cada rosto transportando uma trajetória que eu, na vagareza que já transparecia, pude cartografar. Foi um gesto de ir rastreameando com os olhos, lamber, “scannear”, rastrear… lado a lado os retratos, a rostidade do bairro judaico-coreano-boliviano-paulistano. Rosto-prisma. Cartazes com mensagens sobre as fotos. Rasgos. A materialidade do corpo se elaborava na ação das intempéries sobre a foto impressa no papel, uma infraperceptível corrosão que eu tentava perceber de dentro do silêncio, transportando meu território mínimo.

Caminhamos por esta que é uma rua sem muitos obstáculos, de tráfego local, desembocando na Rua José Paulino, em direção a Estação da Luz. Mas antes de lá chegar, passando pelo cruzamento com a Rua da Graça, me deparei com a fumaça que saía de uma janela e tomava a calçada, despertando um alvoroço na vizinhança comercial. Muitos transeuntes observando, ao que tudo levava a crer, de fato o início de um incêndio. Me permiti parar a caminhada durante alguns instantes em

23 Postagem feita por Daniel Kairoz em 12 de outubro de 2012.

> que observei um acontecimento disruptivo reverberando efeitos sobre a rua onde estávamos, do meu ponto de vista o fogo parecia estar sendo controlado. Para retornar a caminhar, comecei a movimentar as extremidades dos pés, no sentido de sustentar o peso da areia. Seguimos pela Rua José Paulino e no diacronismo entre nós, que participávamos da experiência de desaceleração, e as pessoas, que saíam das confecções e lojas, portas de correr sendo abaixadas, mulheres com bolsas volumosas passavam por mim apressadas, a rua estava muito movimentada, comecei a sentir corporalmente o que Milton Santos chamava de acotovelamento. O contato entre duas velocidades contrastantes não se definiu no nível da cordialidade. Após percorrermos toda a extensão desse eixo do comércio de vestuário, tendo testemunhado um princípio de incêndio, sentir o impacto de bolsas, esquivar das barracas de camelôs terminamos por chegar na esquina do Jardim da Luz, onde, no canteiro central, havia cadeiras. Nesse ponto final do percurso, descalçamos os pés ao mesmo tempo em que era possível observar uma horda de pessoas saindo do trabalho. Todo o debate sobre trabalho imaterial e cidades criativas me pareceu uma falácia naquele instante em que a corporeidade da 'classe trabalhadora' se pronunciou em sua obediência mais diária. Inevitavelmente, atravessar uma situação de confinamento e lentidão que revelam um sentido punitivo que insiste sobre a segregação urbana. Sentado por alguns minutos no canteiro central, ao lado de mais umas dez pessoas, pude fruir um panorama do regime cinético em funcionamento. Era possível ver todo o percurso das pessoas até elas entrarem pela porta da Estação. Seguindo linhas recorrentes, suscitaram-me a escala de um formigueiro. Enxergar um panorama cinético de um modo específico, fruindo o olhar sob o efeito da lentidão. Percorremos quase um quilômetro em quarenta e cinco minutos: intensificação sinestésica; percepções hápticas. Fui um dos últimos a chegar.

Mais que a exposição de si, este trabalho realiza por meio de uma constituição de bando, de matilha ou cardume, o sentido de participação, de incorporação da obra no corpo do espectador que o torna integrante ativo da experiência artística. Eles proporcionam uma interessante liga entre corpos, pois estamos juntos, estamos ao mesmo tempo, contudo respeitamos as pequenas distâncias, que são aquelas resultantes de uma profunda conexão consigo próprio, com uma ativação intensa da

propriocepção. Apenas para entender o funcionamento dessa estética do anonimato – como ela se move na esfera pública – quais são seus efeitos, é preciso manter o foco sobre os efeitos de presença, e no caso de SandWalk esses efeitos são de copresença, no sentido de estar em grupo, no sentido de caminhar junto. O trabalho tensiona a espetacularização ao promover a participação e se dissolve na paisagem urbana, sem ligar um holofote sobre si.

5.3 Trilogia do Caminhante

As realizações do cineasta taiwanês Tsai Ming-Liang borram de modo singular as fronteiras entre realidade e ficção. A opção em trabalhar sempre com um mesmo ator, que reaparece filme após filme desempenhando um só personagem, é o traço mais nítido de um transbordamento arte-vida. Desde 1988, é possível acompanhar a trajetória de um sujeito urbano no curso do tempo, presenciar seu envelhecimento e sua passagens em meio a uma grande cidade asiática. A obra de Liang elabora um outro tipo de relação com o mercado cultural faminto por novidade e inovação, de outro modo o cineasta segue uma trajetória repetitiva, movimentando recombinações e correspondências, onde um filme conversa com o outros. Há uma perceptível insistência sobre alguns temas nesta investigação, que perdura para além de cada produção, elementos que nos remetem ao sentido do ritornelo.

A partir de 2012, é possível observar uma metamorfose do protagonista habitual, Kang Sheng Lee, que iremos acompanhar pelas ruas de Hong Kong, Marselha e Tokio ao longo de uma lenta jornada, que remete a um ritual de meditação budista. Em três curtas-metragens - *Walker* (2012), *Journey to the West* (2014), *No no Sleep* (2015) – a incorporação da lentidão é um tema insistente, penetrando nas paisagens urbanas de modo performativo, isto é, sem demarcar uma fronteira entre documentário e ficção, além de explicitar o empenho de um estado corporal exigente de concentração e controle. Olhando para essas três passagem da filmografia recente de Liang é possível acessar um exercício de incorporação de um ralentamento urbano e perceber como uma presença lenta produz efeitos no seu entorno.

§ walker – 22°19'40.1"N 114°09'38.7"E 9”

posicionado na perpendicular de uma faixa de pedestres o monge caminha na direção da câmera. O contraste do amarelo pintado no chão com sua veste é vibrante. Ele está no meio de uma rua estreita. É possível ouvir muitos barulhos diferentes – uma música ocidental, vozes, máquinas, uma guitarra oriental. Luzes piscando e pessoas sacando câmeras para capturar o silencioso caminhar do homem de vermelho. Ao fundo um painel enorme exibe a fotografia de um homem montado em seu cavalo. A suntuosidade do cavaleiro se racha no despojamento do monge. O campo de profundidade nessa tomada seria considerável, mas os painéis publicitários interferem na possibilidade de definir a extensão dessa rua comercial. Mostrando este vídeo uma amiga produtora de vídeo que esteve em Honk Kong, ela reconheceu o local como o centro comercial onde foram encontrar cabos e equipamentos para gravação. Ela equiparou o local à Santa Efigênia, um tem-de-tudo de eletrônicos. Um circuito de mercadorias flui entorno do caminhante. Numa encruzilhada as pessoas se mantém distantes, contudo observadoras. Sem solenidade vários transeuntes contemplam a passagem do monge. Um jogo entre realidade e ficção é criado nessa zona de indiscernibilidade que se constitui na esquina. Ao fundo seguimos observando as pessoas em seu ritmo apressado. A paisagem sonora constrasta com o silêncio daquele corpo. Uma virtualidade se forma ao longo dos quatro minutos (no tempo do relógio, pois a percepção dessa passagem esgarça esses minutos fazendo-os durar mais que isso) e é como se o caminhante fosse uma disjunção naquela paisagem, um corpo-estranho, desterritorializado. Assim como o homem imponente sobre seu cavalo: o que ele anuncia? Qual a mercadoria que esse cavaleiro distópico almeja vender?

A paisagem urbana de uma grande cidade é o espaço a ser atravessado lentamente por um monge vestido com um vermelho encarnado que desempenha um ritual de meditação caminhando, que é chamado no zen budismo de Kinhin. O ritmo corporal deste monge vai penetrando em um meio saturado de movimentos, cohabitando com imagens publicitárias e outros corpos que não participam daquela velocidade e que se tornam integrantes ativas do filme. Quando se aceita que o monge vai atravessar todo o espaço coberto pela câmera sem alterar o passo extremamente lento e quando entendemos que o cineasta não irá cortar aquela cena antes que o personagem tenha saído

do campo de visão, nos damos conta que, mais até que a exímia lentidão de Lee, o que está em jogo é nossa capacidade de apreender o excesso de movimento no seu entorno.

O estado de presença do monge na cidade é condicionado pelo alinhamento do crânio, sua cabeça que pende para o chão e prolonga uma visão de proximidade (a coluna cervical alinhada com o solo e com os pés que andam continuamente), em contraste com a posição panorâmica que da câmera. Esse relativo distanciamento do performer oferece uma perspectiva dos efeitos da ação nas imediações. Além de um corpo descompassado, denso em seu estado de atenção, observamos como a rarefação dos gestos reverbera entre os transeuntes que cruzam sua jornada.

Nestes três filmes de Liang a percepção da experiência cinética da cidade contemporânea é uma questão seminal. Em sua rota, o sujeito que observamos vai ser atravessado pelo ritmo da consumação, ora despertando perplexidade, ora aparentes indiferenças. O empenho deste corpo na cidade movimenta um refreamento, um gesto prestes a se paralisar mas que deflagra o excedente de movimento ao seu redor.

Ao acompanharmos o tempo dos passos que vão muito lentamente atravessando a paisagem de uma cidade genérica somos convidados a perceber em outro tempo, que se infiltra no território da economia de mercado e joga com suas mensagens. Excesso de informações e anúncios publicitários, que somos levados a avaliar justamente porque a lentidão insiste no corpo do protagonista, o enredo do filme coexiste com as outras inúmeras ações que acontecem no entorno.

§43°18'25.6"N 5°22'20.4"E

Olhamos uma escadaria, estamos na base da escada e vemos o sol que penetra no alto, entrando através de uma abertura. O ambiente dá a ver apenas o contorno, a silhueta das coisas. Pessoas sobem e descem a escada num fluxo contínuo. Tudo leva a crer que seja um metrô. Ou seria uma passagem subetrrânea? A cidade está repleta de cavidades. O caminhante quase imóvel se encontra no topo da escadaria. Ele desce lentamente, degrau por degrau. O Sol que incide sobre a escada torna a imagem quente e quando atinge a roupa vermelha do homem o espectro da cor se propaga. Quanto dura a reflexão do vermelho encarnado? Uma aura se cria entorno do corpo, que se expande, iluminado, sangrando.

um rosto e uma paisagem rochosa ao fundo o quanto que esse modo de filmar, que prima pelo lento, sugere que um ralentamento ativo dá a ver camadas e sutilezas que passam despercebidas pela assimilação voraz e veloz engendrada na cultura hegemônica, seja em

filmes de ação que contam com a forte presença de efeitos especiais, seja no modo de vida preponderante nos grandes centros urbanos. Um rosto-paisagem que pelos modo de apresentação do cineasta deixa evidente os movimentos vivos que acabam por embrincar de modo não concreto ritmos da respiração ou dos olhos ao movimento da luz ao longo do tempo ou do transcorrer da água.

Uma modificação do estado corporal do espectador é inevitável diante de um cineasta a operar um ralentamento cinematográfico, capturando a imagem que resiste ao tempo do corpo, dos fluídos do corpo, como em certas passagens dos filmes de Liang, em que se mostra a secreção que escorre lentamente pela narina, ou os olhos que derramam o peso das lágrimas e podemos vê-las em sua tênue trajetória pela face inteira.

A identidade de Lee é múltipla, por duas décadas o cineasta procedeu por dar ao protagonista de todos seus filmes uma trajetória indeterminada. Lee já encenou diversos ofícios – vendedor ambulante, ator em filmes pornográficos, homem-placa de imobiliárias – sempre são trabalhos informais e temporários. A performance do monge surge como uma existência silenciosa em meio a polifonia dos lugares urbanos, ele insere nas personificações de Lee um desvio metafísico, fora da linha cronológica que a filmografia traçou ao desde os dezesseis anos do artista.

Situar a lentidão na cidade a partir dos filmes de Liang significa perceber que ela nos expõe a paisagens refratárias, que cindem a monocultura do movimento e se contrariam as expectativas fabricadas pelo cinema de ação. Na obra do autor, encontra-se uma pesquisa sobre os limites da representação, que faz da imagem uma experiência desafiante. Aqui a experimentação das imagens não se limita ao consumo das mesmas, pois Liang opera um esgarçamento da temporalidade, que coloca o espectador em um lugar por vezes de dúvida ou desconforto. A expectativa de que algo extraordinário aconteça é rapidamente deslocada no transcorrer dos filmes: o que se vê é o contraste entre os gestos do protagonista e os muitos-outros habitantes de uma grande cidade.

O que está em jogo também é o consumo cinematográfico: o poder de permanecer face a face uma imagem durante quinze minutos consecutivos remete à contemplação de um retrato, de uma fotografia ou de uma pintura. O gesto de contemplar é precisamente resistir à sua densa duração, permite que as imagens se manifestem em sua natureza viva e crua. O filme documenta paisagens urbanas, imprimindo contraste na dimensão cinética da urbanidade, mas ao mesmo tempo ele tensiona a recepção do espectador, usando o próprio ofício das imagens para criar uma fresta no anestesiamento perceptivo cultivado diariamente pelos cortes bruscos do cinema de ação.

O ato de contemplar nos filmes de Tsai pode suscitar um exercício de afecção, ela pode ser acompanhada de um estranhamento agudo, que nos faz desconhecer um rosto familiar. A contemplação aqui se realiza como exercício ativo: contemplar é exercitar nossa capacidade de perceber e durante este exercício podemos ver o tempo escoando, a materialidade do corpo vibrando, a consistência do tempo se torna uma consistência corporal.

Este exercício ativo suscita um posicionamento diante de um dispositivo cinematográfico de desaceleração, é ele que nos possibilita *perceber-nos percebendo,* como Paulo Freire pontuou (FREIRE, 2001). Na condição de espectador, temos em mãos uma possibilidade de reposicionar nosso aparato perceptivo e surpreender outro modo de ver. Trata-se de permitir que a imagem não sedimente respostas óbvias e imediatas: o quê é isso que vejo? até quando suportatei vê-lo? Algo irá de fato acontecer?

Uma presença anacrônica que vaga por uma metrópole e se situa no espaço intersticial. O paralelo que eu sugiro criarmos com a presença do monge budista que se desloca lentamente pelas paisagens urbanas. O que está em jogo é uma outra acepção de tempo e de história: personagens que retornam do passado e enunciam com sua simples-presença, sua presença física espectral, o olhar do passado sobre nós mesmos. O interesse pelo futuro, a flecha que dispara e nós corremos atrás delas, esta não é a interpretação mais apropriada para conversarmos sobre estes filmes. O passado assombra, sem dúvidas, mas nós temos a oportunidade de encará-lo, na tentativa de estabelecer um diálogo com aquilo que pensávamos estar morto.

§ 35°42'21.0"N 139°43'53.9"E

As sirenes de um caminhão de bombeiro anunciam o veículo vermelho que passa velozmente pelo cruzamento de uma larga avenida. Os pedestres esperam nas extremidades da faixa. O burburinho de vozes. Uma visão do interior de Toquio, Japão, onde vivem cerca de 36 milhões de pessoas. Os pedestres atravessam a rua. Corte/ agora se vê uma imagem escura, que contrasta com a cena anterior. A câmera parece posicionada numa passarela e quase nada se move. O barulho de motores indica a proximidade do movimento que está fora do enquadramento. O movimento nessa passagem é protagonizado pelo reflexo de uma luz piscando, no metal da grade dessa passarela. Corte/a câmera muda de posição e percebemos que o caminhante estava ao fundo da passarela. Ele permanece numa região sombreada da imagem. Ele atravessa a

> passarela que se integra a uma urdidura arquitetônica – um viaduto acima, uma avenida ao lado, os trilhos do trem ao fundo – quatro vetores de movimento coexistindo. Testemunhamos o tempo em que o trem para na estação e volta ao movimento. Corte/ a câmera é instalada no trem. Pela janela observa-se um outro vagão, sua ocupação. Algo remete ao aquário. Embarcamos no itinerário do trem e permanecemos por dez minutos sobre os trilhos de Tóquio, em alta velocidade.

No caso dos filmes de Ming Liang, a questão é tentar acessar uma outra epistemologia, capaz de fornecer chaves de compreensão sobre a produção de um cineasta de Taiwan. Ainda que se reconheçam proximidades, as distâncias de várias naturezas – língua, história, religião – são pronunciadas. Trata-se aqui de considerar o efeito da imagem sobre meu corpo, um efeito que me levou ao encontro de um movimento de ocupação de espaços públicos em São Paulo no exercício de práticas budistas, pois se tornava muito tênue a tarefa de desvendar os signos em rotação na trilogia do caminhante.

O encaminhamento que veio como efeito da experiência fílmica abriu espaço para práticas de espaços públicos que se conectam ao exercício que Liang filma. Com a curiosidade de compreender mais sobre o budismo que é explícito nestas três obras, busquei ir ao encontro de um movimento chamado Indo como as Ruas, promovido por uma monja zen budista que é também arquiteta-urbanista. Um grupo reunido em torno dela realiza todas as sextas feiras às 18 horas uma prática de meditação em espaços públicos da região central de São Paulo, como o Viaduto do Chá, a praça Rosevelt, a praça do Ciclista, na Avenida Paulista e o Vão do MASP. Durante aproximadamente noventa minutos, o grupo de meditação permanece sentado com as pernas cruzadas (numa posição conhecida como flor de lótus). E foi ao participar destas experiências que eu pude compreender numa outra perspectiva, alhures a visualidade, o que está implicado num ralentamento urbano que envolve a produção de uma presença estática, no aqui-agora da rua. O desenvolvimento de um estado de presença que me surgiu como efeito da presença do caminhante de Liang representa um desafio ethopoiético de grandes proporções, envolvendo silenciamento e coragem de estar aparentemente indiferente a tudo mas efetivamente captando a multiplicidade de movimentos ao redor.

6 CERCANIAS BIOPOLÍTICAS

6.1 – Arquitetura anatomo-política

A incorporação da pressa como virtude e o incremento da velocidade na vida urbana se realizou concomitantemente a uma sistematização de saberes sobre o corpo, da qual advém uma série de codificações, de protocolos explicativos sobre o funcionamento corporal. Ao longo da primeira metade do século XX o entendimento sobre a corporeidade foi balizado por conhecimntos matemáticos, biológicos e mecânicos. Nessa confluência entre concepções urbanas e entendimentos da corporeidade podemos perceber um elo entre a normatização dos gestos e o projetos que tornou a cidade mais eficiente e móvel. Nesse ponto da tese buscaremos tensionar os esforços da parte da arquitetura e do urbanismo para tornar o corpo dócil, manipulável e disciplinado, que não seriam dissociáveis da instrumentalização da mobilidade urbana.

Justamente, tendo visitado até aqui um série de discursos que contrariam a velocidade como disciplina e refutam o apetite pela pressa, vamos agora encarar o esforço de instrumentalização do corpo enquanto um elemento incontornável na concepção dos projetos de modernização da cidade. A intenção é, num primeiro momento, penetrar na estratificação da corporeidade para, na sequência, alcançar uma perspectiva corporal afeita a nossa tentativa de desenvolver um sentido corporificado de lentidão. Em contraste com os protocolos da modernidade, buscaremos situar a compreensão de corporeidade que brota a partir da segunda metade do século XX e segue em elaboração até o momento presente. Um contato com a filosofia é importante para situar os limites da arquitetura anátomo-política composta na vertente do movimento moderno e, sobretudo, para nortear a busca por uma compreensão da corporeidade afeita ao bom uso da lentidão.

Nesse sentido, o trabalho de Foucault (2001) é basilar na tentativa de compreender como a lentidão pode ser abordada no contexto da biopolítica, mais especificamente, em relação à organização das disciplinas coercitivas em curso na modernização das cidades. A ordem disciplinar envolve o corpo em uma rede complexa de constrições, tornando-o objeto de técnicas e protocolos, estabelecendo interpretações do seu funcionamento e controlando as forças que incidem sobre ele. Sintetizada nessa trama das disciplinas corporais, a anatomo-política pode ser entendida como uma chave para acessarmos as diferentes expressões da biopolítica, logrando o incremento de controle, eficiência e racionalidade sobre o corpo moderno.

Ainda na década de 1970, Foucault mostra como surgiram, a partir do século XVII, diversas técnicas de poder centradas no corpo dos indivíduos, em que o principal objetivo era esculpir um corpo submissos e dócil, formatado e disciplinado: “[...] corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam” (FOUCAULT, 2001, p.

117). Ele chama essas técnicas de poder que atingem o corpo e o individualizam de “disciplinas”, “[...] que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhe impõem uma relação de utilidade-docilidade” (FOUCAULT, 2001, p. 117). Das *disciplinas* nasce a “anatomia-política” do corpo humano: uma “mecânica do poder” que permite obter o controle dos corpos não para que façam *o que* se quer, mas para que operem *como* se quer, segundo a rapidez e a eficácia exigida.

As disciplinas distribuem-se no corpo sob a forma *de coerções,* “[...] que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos” (FOUCAULT, 1987, p. 119). Dessa forma, o corpo humano é capturado em uma “[...] maquinaria do poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe” (FOUCAULT, 2001, p. 119).

Como explica Foucault (2001, p. 119),

> A disciplina fabrica, assim, corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele, por um lado, uma “aptidão”, uma “capacidade”, que ela procura aumentar, e inverte, por outro lado, a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dele uma relação de sujeição estrita.

Quando nos detemos sobre alguns protocolos de entendimento da corporeidade que foram produzidos pelo movimento moderno da arquitetura na primeira metade do século XX a anatomo-política contornada por Foucault ganha mais concretude. Se concordarmos que o modo de compreender os limites da corporeidade na cidade é tributário de paradigmas da modernidade, torna-se crucial perceber como se deu a sujeição do corpo à microfísica do poder na obra de dois cânones da arquitetura moderna, Le Corbusier e Oskar Schlemmer.

Destacando as codificações da corporeidade que aparecerão ao lado das concepções modernas de cidade e arquitetura, trata-se de perceber como o corpo se tornou um elemento incontornável nos dois casos, sendo possível analisar passagens em que sobressai uma interpretação do corpo e seus movimentos, no sentido da criação de um protocolo-guia que permite, entre outros aspectos, que os gestos possam ser coreografados. A pregnância do funcionalismo das formas sobre a consistência da carne é um traço que iremos observar em sua nitidez.

A conexão do campo urbanístico com a biopolítica é reforçada no interesse de Corbusier e Schlemmer pela codificação das estruturas corporais e também de seus gestos. O controle do corpo pelo poder disciplinar manifesto nos projetos modernistas consiste numa codificação que não visa apenas ensinar ou impor uma série de gestos definidos. Assim, o que está em jogo é o

estabelecimento de proporções entre gesto e a atitude operante do corpo, sua condição de eficácia ao mover-se.

Ainda segundo Foucault, a anatomopolítica antevê um corpo em movimento:

> É definida a posição do corpo, dos membros, das articulações; para cada movimento é determinada uma direção, uma amplitude, uma duração; é prescrita sua ordem de sucessão. O tempo penetra o corpo e, com ele, todos os controles minuciosos do poder (FOUCAULT, 2001, p. 129).

É possível situar que no âmbito disciplinar da biopolítica um ritmo é projetado sobre o corpo. No contexto anatomopolítico do Urbanismo, o corpo é pensado em sua morfologia apropriável, ou seja, uma forma de corporeidade é forjada, esculpida e desenhada pela empresa de modernização da vida urbana. Como veremos, a leitura de uma das obras basilares de Corbusier permite reconhecer que o esquadrinhamento dos órgãos e dos gestos sobressai na confluência entre saberes da cidade e saberes urbanos que se deu no contexto das primeiras décadas do século XX na Europa Ocidental.

6.2 *Modulor* dissecado

Sobre os pilares do Urbanismo Moderno, o corpo foi definido como uma síntese funcional. Se visitarmos os primeiros capítulos do *Movimento Moderno da Arquitetura*, ecritos na década de 1920, encontraremos o aparato mecanicista que tornaria possível o nascimento do célebre Modulor, personagem-conceitual que resumiria, anos mais tarde, o entendimento do corpo no seio da obra de Le Corbusier. Justamente, em razão da influência do arquiteto franco-suíço no Brasil, onde o canône da arquitetura moderna é incessantemente recoberto por um véu intocável, creio que essa recapitulação se faz ainda necessária.

O Modulor atribuiu contornos precisos a uma compreensão sobre a corporeidade que já estava esboçada no livro-manifesto *Urbanismo*, editado pela primeira vez em 1924 (Corbusier, 2000). Exemplarmente, esta publicação destaca-se no imaginário inspirador da cidade moderna e surge frente a nós com a afirmação de um protocolo interpretativo da corporeidade. Duas décadas mais tarde, esse protocolo seria reforçado com o desenho do Modulor, definindo suas medidas com exatidão.

Introduzindo no campo urbanístico uma ponte com a Biologia, Le Corbusier inspirou-se na acepção de corpo como organismo, reforçando o paradigma funcionalista em um diálogo com a

Anatomia e a Taxonomia. A acepção de corporeidade que se manifesta será proveniente de um "pensamento separado do corpo" (LE CORBUSIER, 2000, p. 22), que é subjacente a uma espécie de mitologia dos ângulos retos. No entanto, ao forjar a conexão com a ciência biológica que lhe permitiria definir o corpo segundo sua natureza morfológica, Le Corbusier expõe uma aliança interdisciplinar que merece ser destacada.

Parece sintomático que interesse pelo corpo e a tentativa de defini-lo adquiriram nesta obra precursora do Movimento Moderno na Arquitetura não um tema central do livro. O entendimento do corpo é explicitado por Corbusier nas margens de sua publicação, para ser mais exato, dentro de um apêndice, no final do livro, que se apresenta sob título *Confirmações Incentivos Admoestações*. É aí, numa pequena parte que poderia, segundo seu autor, ser dispensada pelo leitor, que o corpo é exposto em sua morfologia interna: os órgãos dissecados, um a um, associados a uma especialização absoluta, elogiados em sua "forma perfeita".

A inscrição que vem logo abaixo da representação dos órgãos respiratórios resume seu entendimento do corpo da seguinte maneira: "Relações diretas e precisas, rápidas, entre duas funções independentes... Dorme-se à noite nas cidades-jardins; trabalha-se às 9 horas da manhã no centro" (LE CORBUSIER, 2000, p. 290). Abaixo do desenho dos órgãos do sistema digestório ele escreve: "Órgãos precisos, caracterizados. Encadeamento lógico das operações" (LE CORBUSIER, 2000, p. 291).

O autor importa para dentro do arcabouço urbanístico as pranchas de representação dos pulmões, do coração, apresentando-nos um corpo dissecado que se tornará o modelo de projeto urbano, no qual cada espaço corresponderá a um órgão especializado. Portanto, o corpo vai possibilitar uma conexão entre o saber da Biologia e um tipo de urbanismo nascente: ainda que de maneira simplificada, uma transitividade dos órgãos do corpo vai ser a base para uma série de analogias. Considera-se, portanto, esta passagem como uma peça-chave para entender as aspirações da cidade racional.

Em *Urbanismo*, os órgãos são modelos para a fabricação de analogias entre a cidade e um mecanismo em perfeito funcionamento, cada órgão possuindo uma identidade precisa, sua função, sendo pré-determinada e constante, não admitindo uma contextualização do corpo no tempoespaço e prescindindo de variáveis subjetivas. A razão atribuída ao funcionamento do corpo cria um desejado intervalo entre o Caos e a Ordem, para que qualquer variável inconstante ou imprevista seja banida nos projetos urbanos e no imaginário da cidade moderna.

Em determinada passagem, o autor assume que este apêndice do livro foi escrito após o estudo estar terminado, seguindo a motivação de seu sócio, que lhe sugerira um texto "para fazer pensar" uma forma perfeita, um sistema puro (LE CORBUSIER, 2000, p. 285). Para isso as últimas

páginas do manual vão aglutinar um conjunto de ilustrações de seres vivos, são desenhos esquemáticos extraídos de um livro de história natural que apresentam as morfologias anatômicas em complemento aos diversos preceitos técnicos comunicados nas páginas precedentes. A regulação urbana da sociedade por meio da redução do corpo à sua condição biologica se associa, ao meu ver, a uma passagem do Urbanismo pelo domínio da biopolítica, isto é, há uma interseção com o controle e gerenciamento da vida. O *corpo-organismo* estará submetido a três ideais: "o maravilhoso está na exatidão. O durável está na perfeição. A vida é feita de um cálculo exato" (LE CORBUSIER, 2000, p. 287).

A compreensão de uma cidade decorrente da analogia com o organismo repousa, portanto, no fascínio pelos imaginários da taxidermia e dos atlas anatômicos, em que cada órgão do corpo humano estaria diretamente vinculado a um setor urbano (os parques verdes no lugar dos pulmões, por exemplo). Os órgãos, interpretados como unidades funcionais, são instrumentos de ordenação e controle do caos e da entropia, de certa maneira, inspirados por conhecimentos provenientes da dissecação de corpos mortos, os órgãos expõem-se na destituição da própria corporeidade, secções perfeitas na organização caótica da natureza, capazes de manter a cidade como "um organismo humano de proteção e trabalho". A corporeidade se torna uma matéria inteligível e, portanto, passível de ser manipulada na expressão de seus gestos.

Veremos, assim, que a coreografia passa a se integrar ao léxico do modernismo como uma expressão da capacidade racional do homem moderno, capaz de controlar, organizar, medir e fazer durar uma multiplicidade de movimentos. O encadeamento dos gestos em configurações coreográficas só foi possível quando o corpo fechou-se para as interações caóticas. Depois de definhada sua anatomia, sua estrutura morfológica, suas medidas e velocidades, os gestos se tornaram elementos de razoadas coreografias. Paramentado pela exatidão, o corpo moderno estava pronto para dançar. Acompanhando a cadência que o horizonte funcionalista lhe designara, esse corpo se dará a ver como uma arquitetura anatomopolítica.

6.3 Sujeições coreográficas

Partindo de esquemas de interpretação do movimento que seguiam uma organização matemática, Schlemmer empregou a coreografia em suas concepções artísticas, usando de encenações para expor um corpo criado segundo precisões aritméticas. O Ballet Triádico, um projeto coreográfico desenvolvido entre 1912 e 1922, é sintomático do modo como o movimento

moderno de arquitetura percebeu o corpo. Neste Ballet, os corpos aparentam se mover obedecendo estímulos que se encontram no espaço exterior, por isso alusões a marionetes, robôs e autômatos são frequentes para se referir à dança. A obra de Schlemmer é, a meu ver, um auxílio para compreendermos o que pode acontecer quando a corporeidade é definida a partir de medidas matemáticas. Pois, como Schlemmer dizia, “o ser humano é ao mesmo tempo um organismo de carne e sangue e um mecanismo feito de números e medidas (SCHLEMMER, 1978, p. 40).

O Ballet Triádico nos expõe a uma linguagem coreográfica geométrica, fortemente marcada pela desfiguração e pelo uso de próteses. É possível abordar essa referência apenas em termos de uma pesquisa alongada no tempo, não como uma obra, já que esse projeto de Schlemmer iniciou-se em 1912, foi parcialmente realizado em 1915, sendo interrompido pela guerra, e depois, em 1922, é apresentado ao público em três cidades alemãs, Stuttgart, Weimar e Dresden. A influência da matemática sobre a concepção de dança de Sclemmer é tão relevante quanto as memórias traumáticas da sua participação como soldado na guerra, que teriam lhe feito conceber a materialidade do corpo em termos de anonimato e desmembramento.

Considerando o Ballet Triádico como expressão da racionalidade anatomopolítica na Europa da primeira metade do século XX, o aparato coreográfico se torna o meio onde o corpo se movimenta. Orientando-se por linhas e ângulos retos, traçando gestos no espaço, pautando-se pela harmonia entre as formas, obedecendo a estímulos que se encontram para além da pele, os bailarinos demonstram um domínio de si e da ocupação do espaço que é proveniente do esquadrinhamento do movimento. O espaço cartesiano que atravessa a concepção do *Modulor* encontra no Ballet de Schlemmer uma outra correspondência, em que o corpo medido e numerizado se movimenta e se integra anonimamente ao apuro técnico da Bauhaus, revestindo-se com outras morfologias.

A observação das práticas coreográficas em confluência com a racionalidade modernista pode nos ajudar a compreender como os estatutos da corporeidade forjados na primeira metade do século passado favoreceram uma aptidão para a eficácia e a velocidade. Compreendida em sua tentativa de despir a coreografia dos ornamentos e simbolismos presentes nos ballets de repertório, a dança moderna nasce compondo uma intersecção com as ciências; em especial, conhecimentos matemáticos serão aplicados na composição coreográfica de diferentes maneiras. O exemplo pioneiro do Ballet Triádico explicita a ênfase nos gestos guiados pela geometria, ainda que a abstração impressa nas vestimentas nos possibilite perceber outras variáveis dramatúrgicas. Como interessa demonstrar, o domínio anatomopolítico expandiu sua esfera de incisão social, instrumentalizando os gestos também em termos de uma concepção coreográfica moderna.

A produção arquitetônica dos CIAMs e da Bauhaus expressam um modo de compreender a corporeidade emblemático da busca pela modernização das cidades e da vida urbana de modo mais geral. Para isso, foi preciso ancorar o corpo humano num plano estável, inteligível e sem grande propensão à mutabilidade. Isto se deu como uma expressão disciplinar da biopolítica no contexto industrial europeu, que já estava instituída em muita outras dimensões da vida social, implementada em fábricas, escolas, hospitais, além das ruas e calçadas.

Integrando a natureza sociopolítica da corporeidade, a incisão da coreografia social pode ser abordada em termos biopolíticos, isto é, como disciplina e controle dos gestos. A história da dança moderna nos oferece um exemplo ambivalente disto: vasculhando a órbita que propiciou o diálogo entre arquitetura e dança, além de Schlemmer, há o percurso especial que Rudolph Laban, que estudou Arquitetura na Escola de Belas Artes de Paris e participou, a partir de 1915, da fundação do Instituto Coreográfico de Zurique. Seu método, voltado para a análise da relação entre o movimento humano e o espaço que o circunda é sistematizado em 1928, quando é publicado o *Kinetographie Laban*, onde articulam-se os princípios da *Labanotation*, que é, a grosso modo, um sistema de notação dos movimentos corporais.

Sendo um expoente da dança moderna, Laban nos oferece uma perspectiva interessante da coreografia em conexão com a racionalização dos gestos, assim como a possibilidade aberta por meio de sua extensa obra - desde a dança-coral, passando pela convivência artística experimental vivida no Monte Verita, e desdobramentos mais recentes, provenientes de leituras da obra de Laban – a obra de Laban inaugurou uma outra frente de composição de dança, que é aberta à indeterminação, gerando combinações e recombinações a partir de ações físicas isoladas. A experimentação da dança sistematizada no trabalho de Laban vai se configurar como pilar da dança educativa, mobilizando muitos investimentos em espaços de formação escolar.

Destaca-se na trajetória de Laban em meados do século XX, um projeto que oscilou da dimensão artística até o espaço sociopolítico, implantando no espaço de trabalho da indústria inglesa um dos rebatimentos de sua compreensão dos gestos. A economia dos gestos que é o tema deste projeto, contextualizada por um momento em que o coreógrafo tentava se salvar da Guerra, expõe uma passagem bastante peculiar na vida de Laban.

Depois de exilar-se na Inglaterra, em 1937, a atenção - até então voltada para os corpos-dançantes, situado em ambientes de liberdade expressiva - passa se comprometer pelos gestos desempenhados por trabalhadores(as) de fábricas industriais. Em 1940, Laban se une a um industrial inglês chamado Frederick Lawrence e juntos desenvolvem um projeto em diversas

indústrias britânicas, que resultará no projeto nomeado de Estudo dos Esforços (e*ffort-study*), engajado inúmeros trabalhadores(as) em treinamentos gestuais.

O trabalho de Laban será empregado no recrutamento e treinamento de trabalhadores, focando na análise da energia dispendida pelos gestos dos trabalhadores. A princípio o objetivo era aumentar a produção de mercadorias mas a diminuição das lesões decorrentes do trabalho repetitivo se tornaram o efeito mais nítido do pensamento coreográfico aplicado. Nesse deslocamento da coreografia até o espaço da fábrica – como explicou Foucault, um espaço disciplinar por excelência –, é possível observar o papel do saber do corpo, transitando entre a instrumentalidade, para melhorar a eficácia da produção industrial, e o cuidado com as articulações, posturas, músculos.

Neste caso, a aplicação da análise do movimento no contexto fabril visava compensar a fadiga física, aumentar a precisão e a velocidade, e ainda estimular o instinto esportivo do indivíduo no trabalho. Há, assim, um deslizamento do método de composição coreográfica em proveito da sociedade industrial, focando a corporeidade operária. A pesquisa que Harvey (2004) desenvolveu, considerando a visão marxista sobre o sujeito corporificado, reforça o entendimento de que os gestos se inserem na trama das relações sociais. Como Harvey diz: “a particularidade do corpo não pode ser entendida independentemente de seu estar situado em processos socioecológicos. Se [...] o corpo é uma construção social, não podemos compreendê-lo fora do âmbito das relações de forças que giram em torno dele e o constroem” (HARVEY, 2004,, p. 31). Mas como “a instabilidade que nunca cessa de existir”, integrante no processo de corporificação, irá se configurar após a introdução de um método de controle dos gestos do corpo-trabalhador? Certamente, é a ambivalência que sobressai neste encontro entre o notável coreógrafo e o operariado inglês.

Como diz Harvey (2004, p.141), “embora não nos diga tudo o que poderíamos querer saber, Marx de fato propõe uma teoria da produção do sujeito corporificado sob o capitalismo”.. Para ele,

> [...] o desenvolvimento geográfico desigual das práticas e sensibilidades corporais daqueles que vendem sua força de trabalho se torna uma das características definidoras da luta de classes travada tanto pelo capital quanto pelo trabalho”. Transitando em meio ao aparato conceitual marxiano, a compreensão de processos de produção e ação corporal no âmbito do capitalismo torna-se producente. Na óptica marxiana, “o corpo humano é um campo de batalha no interior e em torno do qual se acham em perpétua interação forças socioecológicas conflitantes de avaliação e representação (HARVEY, 2004, p. 159).

Nesse ponto, o corpo não é mais o corpo genérico, é sobretudo um corpo situado na reprodução capitalista e ganha especificidade a partir dos movimentos que desempenha. No entanto, há que se notar uma dupla articulação entre a especificidade do corpo por meio do trabalho que

efetua e um nível posterior, onde o corpo será responsável pela manutenção do consumo produtivo. Nesse nível, a presença de um corpo-consumidor paralela à presença do corpo-trabalhador não deve ser ignorada.

N a sociedade capitalista, o mesmo corpo passa a agenciar diferentes níveis de relações, desempenhando o papel de *agente performativo*: "a organização, a mobilização e a canalização dos desejos humanos, o envolvimento político ativo com táticas de persuasão, vigilância e coerção tornam-se parte do aparato do consumo do capitalista, produzindo, por sua vez, todo tipo de pressões sobre o corpo como sede do *consumo racional*, bem como seu *agente performativo*, para fins de maior acumulação" (HARVEY, 2004, p.153 – grifo meu).

O deslocamento que a crítica marxiana produz na estabilidade perseguida pela representação funcionalista consiste na dinâmica própria aos corpos vivos, socialmente situados em meio a relações contraditórias de produção e consumo. Já o Movimento Moderno sintoniza-se com uma espécie de nulidade atribuída às transformações e desestabilizações, tornando o corpo um "objeto complicado". No entanto, pensar de outra maneira, seguindo as minúcias de corporificação que é sempre processual e se define no embate de diversas forças, parece fundamental na medida em que almejamos tensionar o funcionamento biopolítico no capitalismo.

Compreender o corpo como agente performativo no contexto urbano é um desafio correlato ao de Henri Lefebvre (1992), que escreveu, já no fim de sua trajetória, sobre a pertinência de se considerar a apreensão dos ritmos do corpo. Os centros urbanos como espaço de múltiplos ritmos, complementares e contraditórios, adquirem em seu movimento características localmente específicas. Aliando uma proposta de análise objetiva à necessidade de serem considerados aspectos sensoriais e subjetivos da cidade, Lefebvre propõe a ritmanálise, um modo de abordar empiricamente o espaço habitado.

A ritmanálise de Lefebvre objetiva qualificar os centros urbanos segundo suas gradações rítmicas, ela é contornada por uma proposta metodológica centrada no corpo em movimento, mas não o corpo anatômico ou funcional, e sim o corpo urbano, forjado no seio de uma sociedade capitalista: "a teoria dos ritmos se funda sobre a experiência e sobre o conhecimento do corpo; os conceitos derivam desta consciência e deste conhecimento, tanto banais quanto plenos de surpresas" (LEFEBVRE, 1992, p. 91).

A contribuição de Lefebvre para a crítica da economia política da cidade, sua oposição ferrenha ao empobrecimento da vida cotidiana causado pelo urbanismo moderno e seu apoio às lutas pelo direito à cidade é indiscutível. A visão da *ritmanálise* não prescinde desse teor crítico, por isso o conhecimento do corpo que o autor menciona não é o mesmo presente no Modulor, por exemplo. O interesse pelos ritmos não perde de vista as relações sociais ligadas nos

engendramentos do capital, no entanto, o sociólogo se arrisca, no período ulterior de sua obra, nessa abordagem que transporta uma correspondência direta com a música, com suas classificações do andamento – alegro, adagio, fortíssimo.

Com a *ritmanálise*, tocamos uma porta de acesso à complexidade urbana, uma entrada que lança-nos na intensividade das pesquisas empíricas, o ímpeto pelo registro, notação e compreensão das relações rítmicas, diversas e instáveis, que se realizam nos espaços públicos. Uma empresa classificatória, traço moderno também presente em Laban. O reconhecimento do corpo em movimento na cidade assinala que a ritmanálise buscava deslocar a compreensão de corporalidade propagada pelo urbanismo funcionalista. Sobretudo, é importante enfatizar que o movimento de um corpo sempre será definido em relação com outro, no caso de Laban é importante pensar que esse corpo-a-corpo se dá também no contato direto e insalubre com a maquinaria industrial. Para a ritmanálise, velocidade e lentidão não são categorias estanques ou pré-existentes, são variáveis de coexistência entre ritmos biológicos e sociais, que trazem a consideração de como a temporalidade é imprescindível.

A experiência urbana incorporada é uma coordenada cardeal da ritmanálise, para isso Lefebvre se pautou em nossa capacidade de distinguir diferentes sons, modulações e andamentos. O conceito de ritmanálise propõe, por conseguinte, o uso do ritmo como uma ferramenta ou um método, em vez de torná-lo um objeto de análise. Os ritmos urbanos ou as diversas paisagens sonoras dos espaços públicos não se configuram como uma finalidade da abordagem, são, de outro modo, meios para qualificar os processos urbanos em curso, considerando o corpo como referente central, uma ferramenta comparada ao metrônomo.

6.4 Desconhecer e inoperar

Je travaille toujours dans l'urgence,
*mais très lentemen*t
Giorgio Agamben

A temática dos “órgãos” ganha contornos radicais dentro da obra filosófica de Gilles Deleuze e Felix Guattari, que atualizam um conceito formulado por Antonin Artaud e derivado de intensas experimentações corporais. Em *Mil Platôs*, o Corpo sem Órgãos (CsO) é o conceito encarregado de destituir o Organismo de um lugar intocado. O papel que os autores conferem ao

corpo é diametralmente oposto daquele do Urbanismo em meados da década de 1920 – mais ou menos no mesmo período em que o CsO começa a ser forjado em meio ao teatro cru de Artaud[24].

Possivelmente, o poder desse conceito no curso da presente pesquisa ocasionaria uma desestabilização de outras muitas categorias que permeiam o campo urbanístico e que vão além de nosso escopo. Contudo, a abertura ao CsO nos parece, neste momento, algo bastante pertinente, justamente por colocar em questão o atravessamento de um devir desestabilizador a infiltrar-se na disciplina do Urbanismo, acarretando uma aliança com o pensamento filosófico e tecendo outros diagramas da corporeidade, menos afeitos à instrumentalidade e ao controle da vida.

O empenho em introduzir no campo do urbanismo esse outro entendimento do corpo é imprescindível se desejamos escapar dos esquemas pré-determinados pelo pensamento moderno. Para Pascoalino Magnavita (2010), dialogar com o CsO é um ato de insubordinação do pensamento complexo às representações utilizadas pela arquitetura, que estabilizam uma estratificação muito rígida entre corpo e cidade. O autor reforça que "a construção de um CsO em nós enquanto cidadãos, coletividade, passa por uma atitude política, uma micropolítica urbana, uma micropolítica do desejo, e tudo isso, pressupondo mudança de natureza do modo de vida, uma transformação agenciada por uma revolução molecular" (MAGNAVITA, 2010, p. 52).

Como pensar o ritmo corporal em termos políticos? Como pensar a impotência ou a incapacidade em seguir um fluxo de velocidade, eficácia e disciplina? O que pode a incorporação da lentidão em termos políticos?

Em consonância com a obra de Giorgio Agamben (2009), veremos como a filosofia política se volta para um projeto de desativação de algumas noções de corporeidade herdadas da modernidade. Em seus livros mais recentes, a noção de "órgão" desempenha um papel importante em sua crítica da política contemporânea, uma outra acepção de nossas partes mais viscerais é elaborada para permitir que outros usos do corpo possam ser imaginados, para que nasçam outras formas de vida. Essa elaboração está associada ao pensamento que encerra a sequência *Homo Sacer,* onde o conceito de inoperosidade é proeminente.

Agamben, perseguindo a abertura do corpo para um novo uso comum possível, expõe, em termos opostos ao funcionalismo visto há pouco, uma problemática que diz respeito à ética e à política da vida corpórea, compreendendo os usos do *corpo* como uma questão paradigmática na cultura ocidental (AGAMBEN, 2009, p. 107 e 120). Para o autor, uma transformação nos regimes biopolíticos atuais passa pela invenção de outros usos possíveis do corpo. Não há em Agamben uma tentativa de formular uma representação do corpo político, por exemplo, mas há uma escavação

24 Segundo Deleuze (1993, p.164), " corpo sem órgãos é um corpo afetivo, intenso, anárquico, que só têm pólos, zonas, limites ou variações. É uma potente vitalidade não orgânica que o atravessa".

arqueológica de imagens corporais que situam momentos em que a filosofia clássica se prestou a discorrer sobre nossa dimensão corpórea.

Na conclusão de uma extensa pesquisa, Agamben recorre à noção de inoperosidade para deslocar o paradigma da ação política como um gesto de efeito. Para ele, a tarefa de confrontar o regime de governamentalidade instituído pela biopolítica estaria mais ligado uma outra apreensão do agir. Ociosidade, inoperância, desativação e inatividade são termos que se correspondem, quando se trata de definir o que vem a ser uma ação política em Agamben. Gestos que desfazem os dispositivos de poder, gestos que alteram a programação da subjetividade, gestos que façam face aos assujeitamentos da biopolítica, mesmo que falhos, precários.

O poder soberano estende sobre a subjetividade uma trama de controle, age em suas ramificações biopolíticas, que são indissociáveis da concepção de regime democrático. A incidência da governamentalidade atualmente se alastra ao "separar os homens não só e não tanto daquilo que podem fazer, mas antes de mais e sobretudo daquilo que podem não fazer" (AGAMBEN, 2009, p. 67). Isso implica em transvalorar a impotência, pois, como Agamben defende, "nada nos torna tão pobres e assim tão pouco livres como este estranhamento da impotência." (AGAMBEN, 2009, p.68).

A biopolítica, ajuntando seus acréscimos de força, adicionando mais apuro na técnica de controlar os gestos corporais, redistribuindo os dispêndios de energia, nos estimula ao exercício de nossa potência continuamente. Ao pensar a lentidão como uma resistência ao "fazer viver" da biopolítica, é possível inferir uma fértil conversação, levando em conta a atenção atribuída por Agamben aos gestos destituintes e inoperosos.

Elaborando uma filosofia do corpo, o filósofo se pergunta: não estaríamos simplesmente nos dobrando àquela flexibilidade que é hoje a primeira qualidade que o mercado exige de cada um?

> Separado da sua impotência, privado da experiência daquilo que pode não fazer, o homem moderno crê-se capaz de tudo e repete o seu jovial "não há problema" e o seu irresponsável "pode fazer-se", precisamente quando deveria ao invés dar-se conta de estar confinado numa dimensão inaudita a forças e processos sobre os quais perdeu qualquer controlo. Tornou-se cego, não às suas capacidades, mas às suas incapacidades, não àquilo que pode fazer, mas àquilo que não pode ou pode não fazer (AGAMBEN, 2009, p. 68).

Embaralhando os entendimentos de corpo político disponíveis, Agamben mobiliza um entendimento da inoperosidade como "uma modalidade particular do agir e do viver" (AGAMBEN, 2009, p. 122). Para o autor, é imprescindível exercitar o poder de não fazer, em suas palavras, incorporar a potência da impotência, no contexto em que a governamentalidade nos mantém

assegurados em princípios de produtividade e eficácia. Nesse sentido, seria possível situar a lentidão como resistência à biopolítica, um empenho em desprogramar os gestos coreografados *a priori* e uma tática visando outra subjetivação que, no limite, toca uma *dessubjetivação*. A lentidão interfere na economia dos gestos, desfazendo a organização coreográfica impressa sobre o corpo econômico.

A particularidade dos gestos inoperosos afeta a imaginação política e nutre o desejo por outros usos possíveis do corpo. Para Agamben,

> [...] um novo uso do corpo só é possível se arrancar a função ociosa à sua separação, e só se se lograr fazer coincidir num único lugar e num único gesto o exercício e a ociosidade, o corpo econômico e o corpo glorioso, a função e sua suspensão. A função fisiológica, a ociosidade e o novo uso insistem no campo de tensão único do corpo e não se deixam separar dele. Porque a ociosidade faz a aparecer a mesma potência que nele se manifestou. Na ociosidade, não é a potência que é desactivada, mas somente os propósitos e as modalidades nos quais o seu exercício fora inscrito e separado. E é esta potência que se torna o órgão de um novo uso possível – o órgão de um corpo cuja organicidade se tornou ociosa e foi suspensa (AGAMBEN, 2009, p. 118-119).

O campo de tensão onde a lentidão poderia brotar como um ambivalente exercício da ociosidade é definido no embate do corpo com os dispositivos do poder soberano. Nesta direção, definindo em duas passagens o seu conceito de dispositivo, Agamben se posiciona em relação a uma perspectiva foucaultiana:

> Trata-se de um conjunto absolutamente heterogêneo que compreende discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulativas, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito quanto o não dito, eis os elementos do dispositivo (AGAMBEN, 2014, p. 25).

Um balanço autocrítico das lógicas de enfrentamento e mobilização demonstra que há uma exposição demasiado arriscada dos corpos à repressão e à destruição. Assim, vêm surgindo vozes que propõem recomeçar por outro lado, mudando as táticas de enfrentamento: nem lutar, nem confrontar, mas desertar; nem atuar, nem mobilizar, mas, sim, entregar-se a certo abandono. Extrair potência de nossa debilidade.

> Qualquer coisa que tenha de qualquer modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não apenas as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., nas quais a conexão com o poder é em certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones

> celulares e – porque não- a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, no qual há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem perceber as consequências para as quais ia ao encontro – teve a inconsciência de fazer-se capturar. (AGAMBEN, 2014, p. 30).

Nessa perspectiva, o encontro com a filosofia política tensiona a corporeidade em sua acepção fisiologista e funcional, pois o reconhecimento de Agamben para com a emergência de gestos de irredutibilidade do sujeito em meio ao dispositivo soberano de poder é instigante. O intervalo que o gesto ocupa entre um agir e um fazer, isto é, o gesto como atividade intersticial, um meio do caminho entre ações e fatos merece ser notado. A questão a ser trabalhada se encontraria na dilatação deste espaço intervalar, habitado pela *medialidade dos gestos* e pela *comunicabilidade do próprio corpo.* A irredutibilidade da consistência corporal diante do dispositivo coercitivo perfaz uma qualidade de gestos lancinantes, como se uma voz hesitasse, surge o sussurro da insubordinação. Movendo-se com esta qualidade de movimento, fica mais nítido que – enquanto uma tática – a lentidão pode apontar pontos de fuga, propagar abalos locais no dispositivo urbano.

Uma ontologia política do corpo está associada à compreensão de que o poder não está alhures das mãos que escrevem, ou dos olhos que rastreiam o sentido do texto. A incidência da biopolítica sobre nós mesmos é incontornável. Persistir em contrariar os acréscimos de potência que conformam o regime cinético é um risco a ser corrido, se apostarmos num sentido outro de lentidão urbana, para além da lentidão como punição e como negócio.

Uma tarefa necessária consiste em desfazer as apreensões que herdamos dos modernos, confluindo na imaginação de outros usos possíveis para o corpo e de outras dinâmicas coreopolíticas. Ao invés de repensar os gestos, talvez seja preciso “despensar” os gestos, mobilizar o corpo em contraste com o esquadrinhamento e com a adição de potência expressa pela microfísica da aceleração. Um corpo que não se omite de exercer um outro ritmo, ritmos impotentes, como seria possível pensar com Agamben, que, mesmo com tremor, empenha-se em situações que suspendem a economia dos gestos.

Para Uno, trata-se de esgarçar a *presença do corpo*, não do corpo-organismo, mas do *corpo desconhecido:* “o corpo se manifesta como se fosse um lugar informe, instável, sem fronteiras, onde as forças naturais e sociais se cruzam, se chocam, fervilham sem parar.” (UNO, 2012, p. 124). Um corpo no gerúndio, permanentemente em transformação, a arranhar a película da anatomopolítica que o reveste. O fervilhar incessante do corpo-desconhecido, ainda que despercebido, revela sua aptidão profanadora.

A especialidade do gesto pode remeter ao meio-do-caminho escrito por Guimarães Rosa– “digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. Os gestos correm num entre-lugar, eles operam cesuras na ordem do movimento. Entremeio,

itinerância, ambulação lenta, demora. Gesto aqui é travessia, como a realidade dentro do Sertão rosiano não está nem na partida nem no fim da jornada.

A dança – não se trata mais da coreografia empregada pelos modernos, daqui por diante – transporta a potência de desativar a programação dos movimentos corporais e trazer os gestos para um primeiro plano, anterior à sua codificação, onde os fins são indeterminados. No trecho em que discute o conceito de indistinção, ou indiscernibilidade, Agamben afirma: “a relação com uma zona de não-conhecimento é uma dança” (AGAMBEN, 2014, p. 133).

Esta atenção para com a dança é reforçada nesta outra passagem:

> [...] usar de um corpo e servir-se dele como instrumento para um fim não são, com efeito, a mesma coisa, Mas também não se trata dessa simples e insípida ausência de um fim, com a qual frequentemente se confundem a ética e a beleza. Trata-se, antes, de tornar ociosa uma actividade orientada para um fim, para dispor em vista de um novo uso, que não abole o antigo, mas insiste nele e o exibe. É o que fazem o desejo amoroso e a chamada perversão sempre que usam os órgãos da função nutritiva e reprodutora para os desviarem – no próprio acto do seu exercício – da sua significação fisiológica no sentido de uma operação nova e mais humana. Ou o bailarino, quando desfaz e desorganiza a economia dos movimentos corpóreos para os reencontrar intactos e, ao mesmo tempo, transfigurados na sua coreografia. (AGAMBEN, 2014, p. 119).

Em outra passagem, o autor nos interroga: “mas o que é a dança se não libertação do corpo dos seus movimentos utilitários, exibição dos gestos na sua ociosidade pura?” (AGAMBEN, 2014, p. 129). Esta pergunta nos move em direção ao cultivo da presença viva, movente, no campo urbanístico. Isso significa que precisaremos assimilar também os seus efeitos no pensamento urbano. A presença é responsável aqui por uma suspensão da economia dos gestos nas grandes cidades do século XXI, obstinadas pela celeridade e focadas na instrumentalidade do corpo. A lentidão urbana, ou melhor, para ser mais amplo, os outros tantos modos de existência que contrariam o apetite cinético dominante nas grandes cidades, questionam se ainda é exercida uma capacidade de resistir.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O senhor mal conhece essa gente sertaneja.
Em tudo, eles gostam alguma demora.
(João Guimarães Rosa)

Há pouco mais de dez anos atrás, quando eu ainda era um estudante no curso de graduação em Geografia no interior de Minas Gerais, visitava São Paulo sempre que o curso de Artes Visuais anunciava que um ônibus iria transportar os interessados em visitar uma grande exposição, aproveitava essa oportunidade e me misturava entre meus colegas, mas nem sempre eu os acompanhava em todo seu itinerário. Desembarcando em São Paulo eu procurava criar um roteiro eletivo, que abrangesse meus interesses particulares, que naquela época encontravam entusiasmo nas apresentações de Dança.

Foi assim que eu cheguei ao hoje extinto Estúdio NovaDança, no começo de uma noite de janeiro de 2005, no ensejo de conhecer o trabalho que estava sendo apresentado pela Cia NovaDança 4, intitulado *Vias Expressas*. Uma peça que misturava linguagens – bailarinos a performar uma vertente da dança contemporânea chamada de Contato-Improvisação, música feita em tempo-real, texto e projeções de imagens, uso – sem uma separação nítida entre espectadores e artistas. A dramaturgia da peça se espalhava pelas salas do Estúdio, ocupando cantos, quinas e janelas, tecendo uma conexão entre a coreografia que ali se compunha e as ruas, os viadutos, as avenidas da metrópole.

Vias Expressas mobilizava os afetos urbanos de corpos dançantes, propondo um ponto de vista para as incisões que cortaram o tradicional bairro do Bixiga ao meio. O Estúdio NovaDança, que hoje chama-se Espaço Maquinaria e abriga os grupos Teatro de Narradores e Teatro da Vertigem, se insere na rua 13 de Maio, numa intersecção entre ruas marcadas pelo tráfego pesado, por congestionamentos, fumaça de automóvel, barulho. O fato de *Vias Expressas* compor uma perspectiva urbana dançante, apoiada em textos filosóficos, como por exemplo “Como construir para si um corpo sem órgãos” de Deleuze e Guattari, e mista entre diferentes linguagens embaralhou minha percepção sobre a densa e ainda desconhecida metrópole de São Paulo. Voltei para a minha cidade no interior de Minas Gerais e fui ao encontro de materiais que me ajudassem a assimilar aquela experiência estética, fazendo com as minhas impressões se mantivessem ainda vivas. Foi naquele momento que descobri no acervo do Núcleo de Pesquisa Geografia e Memória do Instituto de Geografia da Universidade Federal de Uberlândia, onde realizava-se meu estágio de

iniciação científica, a tese de Scarlatto (1988) que traçava os processos urbanos responsáveis pela origem e transformação do Bixiga, situando o bairro numa incessante “autofagia urbana”.

Foi também naquele momento em que eu escrevia minha monografia de conclusão do curso de Geografia que eu compreendi com mais clareza as chances de dizer do encontro entre a dança e o espaço urbano. O efeito de Vias Expressas nos meses seguintes se faz visível na atenção que eu atribuí a um acontecimento efêmero ocorrido numa praça no coração de Uberlândia, uma improvisação de dança do grupo Maria do Silêncio ganhou relevância em meio ao meu estudo sobre o lastro do ideário modernista no espaço público[25]. A perspectiva da arte enquanto uma ferramenta para compreendermos e criticarmos a vida urbana me acompanha desde então, sendo que minha recepção do performance de dança Vias Expressas tornou-se uma espécie de divisor de águas.

Mais de dez anos depois, encontrando-me em São Paulo e desenvolvendo esta presente pesquisa de doutoramento, me deparo com um outro trabalho de dança que me leva a pensar novamente sobre aquela noite no Estúdio NovaDança. Visito o baixio do Viaduto na Rua Jaceguaí, nas imediações do Teatro Oficina para conhecer o Terreyro Coreográfico, que existe entre moradores de rua, sob a vibração do tráfego do viaduto, num lugar em que compor dança é algo imprevisível e conflituoso.

O Terreyro Coreográfico será uma das situações que o leitor conhecerá mais adiante, por isso a menção que faço nesta linha é sucinta. Interessa-me apenas apontar que este estudo se insere no contexto de um deslizamento da dança na direção da urbanidade: enquanto que há uma década a Cia NovaDança presentificava afetos urbanos dentro de um Estúdio preparado para tal função, hoje os artistas de dança se empenham em existir num espaço público residual e compor seus trabalhos numa direta relação com tudo aquilo que a cidade destitui de dignidade. Em suma, a presença de artistas do corpo nos baixios de um viaduto expõe de maneira aguda um entendimento consonante com Giorgio Agamben, que identifica a dança como algo que nasce quando nos movemos e nos relacionamos com uma zona de não-conhecimento.

O deslizamento da dança na direção do espaço público poderia ser notado a partir de outros exemplos, certamente, mas o que interessa frisar de antemão é que o desafio hoje não encontra-se no campo da representação, mas sim diz respeito à produção de presença no espaço público. Um dos interesses dessa tese é justamente aproximar a perspectiva proveniente de trabalhos que

25 A monografia intitulada “Representações do espaço público e desdobramentos da Praça Tubal Vilela” ocupava-se em compreender a função de lócus de manifestações artísticas-culturais atribuída ao espaço público pelo arquiteto modernista João Jorge Cury, cartografando as transformações do espaço projetado para ser uma concha acústica e um palco desde a inauguração da praça, na década de 1960, até a data de 2005, quando a concha acústica havia sido transformada em um posto da polícia militar.

produzem uma presença lenta nas grandes cidades, reparando nos efeitos que tal presença pode desencadear nas tramas do urbano.

A tentativa de transformar aquilo que o conhecimento acadêmico tende a afastar, quero dizer, a dimensão emocional inerente à composição artística e os seus efeitos erráticos, nos moveu na direção de construir um trabalho que problematiza nossa própria capacidade de dialogar com presenças desestabilizadoras, que, em conjunto, poderiam redistribuir as sensibilidades urbanas, embaralhando o espaçotempo hegemônico e constituindo o que poderíamos conceber enquanto urbanidades menores.

Se considerarmos o ponto de vista de William James enunciado ainda em 1903 (James, 2013), o doutorado faz sentido enquanto um longo período de tempo dedicado a um esmiuçar de questões específicas. Particularmente, os últimos anos compreenderam uma trajetória de aprendizagens, que propiciaram uma revisão de tudo aquilo que pesquisei até então, perspectivando tanto minhas experiências em quanto as relacionadas ao urbanismo. Durante todo este trajeto desejei cruzar pontos de inflexão que me exigiram sustentar um estado de dúvidas vivo, em movimento: o estado corporal da dúvida que encontrei na palavra lentidão. Pois sustentar as dúvidas, contemplá-las em um movimento metamórfico, de falhamentos e intrusões, exige uma atitude próxima àquela que Guimarães Rosa chamava de coragem.

Concebendo este trabalho enquanto culminância de uma década de pesquisas ininterruptas, tentativas diversas no sentido de cultivar um vínculo visceral entre geografia e dança. A lateralidade entre saber urbano e saber corporal permeou todos os trabalhos que eu realizei desde 2006, quando concluí a graduação em Geografia com uma monografia na qual eu notava como uma improvisação de dança Maria do Silêncio deslocou um continente modernista antes estanque. Neste momento, posso compreender o transcurso de um tempo do acontecimento que ainda se faz no presente enquanto atenção sobre a lentidão como este outro tempo que irrompe.

Neste intervalo de tempo investido sobre esse canteiro urbanístico-dançante percebi como é necessário imaginarmos ainda outras possibilidades de formar pensadores da cidade que sejam também sujeitos dançantes, ou que possam escolher projetar espaços com a consciência de quais coreografias sociais eles fortalecerão. O caminho que escolhi não é um caminho fácil pois ele não é o caminho institucional já trilhado. O investimento foi todo direcionado para perceber, mesmo que nas entrelinhas, o desejo constituinte de alianças entre a dança e a arquitetura urbana. O reforço ao qual posso recorrer atualmente, seja para olhar em retrospectiva meu histórico como pesquisador seja para apresentar o portfólio dos meus trabalhos artísticos. Mas para além de olhar em

retrospecto, me concentro em imaginar meus próximos alvos e me percebo apto para seguir insistindo em espaços de transmissão destes saberes híbridos, arquitetônicos-coreográficos.

Uma perspectiva interessante seria registrar as experiências educacionais que convergem na fronteira entre a artesania do corpo e conhecimento espacial. Ainda que a educação informal e os cursos de extensão tenham sido protagonistas de minhas experiências enquanto educador, seria producente instaurar espaços de experimentação coreográfica também no currículo dos cursos de arquitetura e urbanismo, e também de geografia e outras ciências do espaço. Almejando que essas práticas fortaleçam a natureza pública da universidade, pois coloca a consciência coreopolítica em pauta. Projetos pedagógicos que considerem a lentidão catalisando o debate de outros projetos para as cidades, feitos a priori a partir dos efeitos de presença, das qualidades de movimento no espaço que se deseja propulsionar.

Considerando que hoje o ensino de projeto urbano passa inevitavelmente pelos softwares de modelagem digital. Em que momento o corpo é praticado na formação destes que serão os futuros arquitetos-urbanistas? Esta tese vem nesse sentido pra fortalecer um movimento porvir, que nasce do desejo de constituir um diálogo incessante e indispensável entre a presença do corpo e o projeto urbano. Trata-se de reclamar a consciência corporal nos ateliês de projeto urbano, reforçando a conexão entre projeto e estética.

Uma dimensão radical do movimento que é geralmente excluída das pesquisas acadêmicas surgiu para mim, mais do que uma dificuldade uma qualidade. Foi procurando pela penetração de discursos emotivos na ciência que encontrei a palavra lentidão, revestida de uma radical incorporação do movimento. Esta emoção que precisa estar sempre calibrando a racionalidade científica, para que entremos num caminho sem volta, esquecendo que manter a abertura e a suscetibilidade do corpo no espaço público. Este é o *motio* principal dessa pesquisa: resguardar o corpo suscetível de afetos urbanos, performar uma urbanidade sensível, polifônica ao invés de afásica.

O desvio possível, o recurso da emoção, a fuga do aparelho de confinamento que é a megalópole. Emoção e movimento encontram-se no mesmo platô etimológico, remetem ao radical do latim motio. A invenção de outros gestos como possibilidade de transformação de escalas mais amplas do sistema geográfico. A consciência do corpo trazida para o discurso acadêmico adere em toda a formação dos estudantes, que quando se percebem como sujeitos corporificados adquirem outros elementos para manisear enquanto projeta. Seria esse o outro aspecto, mais aplicado na transmissão de práticas como oficinas e ateliers, que poderia ser pensado em justaposição à perspectiva de desdobrar algumas questões que sobreviverem após o fechamento deste ciclo.

Entre as questões que, certamente, me demandarão por mais extensos comprometimentos, mais atenção e perplexidade, se revelou ao final deste ciclo que eu chamo do efeito Montreal,
é quando a ignição do ralentamento não é humana, fazendo-se na intrusão da Natureza. Ao observar os efeitos de nevascas sobre a cidade, do inverno de maneira geral, eu aprendi a apreciar uma outra qualidade de silêncio. Uma transformação na acústica do meio urbano, a presença intrusa da neve que, até que os tratores da prefeitura retirem, cai em abundância. As estalagtites de gelo que se formam nas beiras da arquitetura. O devir-geológico: força climatológica que provoca a desaceleração de uma parte da cidade. Pois mesmo sob condições metereológicas muito adversas a gestão do tráfego e dos transportes funciona de modo a manter o ritmo inalterado.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A nudez.** Tradução de Miguel Serras Pereira. Relógio d'água. Lisboa, 2009.

_____ **O amigo & o que um dispositivo?** Trad. Vinícios Machado Nicastro Honesko. Chapecó: Ed. Argos, 2014.

AMARO, Fernanda R. **Escritos de viagem e a construção do espaço vivido**.Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Geografia (dissertação de mestrado), 2014.

ARAÚJO, Aline M. S. ***Oficinas itinerantes***: uma ideia, um obstáculo, um movimento constituinte. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Psicologia (dissertação de mestrado), 2011.

AZEVEDO, Ana Francisca de; SARMENTO, João; PIMENTA, José Ramiro. ***Geografias pós-coloniais***: ensaios de geografia cultural. Porto: Figueirinhas, 2007. 134 p.

BORDELEAU. Erik. ***Foucault anonimat.*** Le quartanier: Montreal, 2012.

BARROS, Manoel. ***Gramática expositiva do chão***. São Paulo: Leya, 2010.

COSTA, Thiago de A. **Deambulações pelo Aglomerado da Serra**. Universidade Federal da Bahia. Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (dissertação de mestrado), 2011.

_____ Trilhando uma epistemologia da lentidão. ***Redobra*** n.10 – 2012. Salvador, Edufba, 2012. p. 179-185.

FAVARETTO, Celso F. Por entre rastros e restos**. *Cadernos Benjaminianos***, n. 07, 2013.

FERREIRA, Maíra S. *Vaca brava só dá leite se quiser*. **Idança.** Disponível em: www.idança.net, 2007.

FOUCAULT, Michel. ***Vigiar e Punir:*** história da violência nas prisões. São Paulo: Editora Vozes, 2001.

FREIRE, Paulo. ***Pedagogia dos sonhos impossíveis***. Editora UNESP: São Paulo, 2001.

_____ ***Segurança, Território, População***. São Paulo: Martins Fontes

GODILLON, S; LESTEVEN, G. MALLET, S. *Reflexions autour de la lenteur*. ***Carnets de géographes***, no8, septembre, 2015.

GUMBRECHT, Hans-Urich. ***Produção de Presença***: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Ed. Contraponto/Ed. PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2010.

INGOLD, TIM. ***Estar vivo***: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Tradução de Fábio Creder. Editora Vozes: Petrópolis, 2015.

HARVEY, David. ***Condição pós-moderna***: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 15. ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2006.

_____ ***Espaços de Esperança.*** Trad. de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HISSA, Cassio Eduardo Viana. A lentidão no lugar da velocidade. ***Redobra n***.09 – 2012. Salvador, Edufba, 2012. p. 75-82

HISSA, Cassio E. V.; MARQUES, Renata M. Rotina, ritmos e grafias da pesquisa. ***Revista Ars***, Coronel Fabriciano, UnilesteMG, v.2, 2005, p.14-28.

HISSA, Cassio E.V.; WSTANE, Carla. Cidades incapazes**.** *GEOgraphia*, Rio de Janeiro, v. 11, no 21. EdUFF, 2009.

JACQUES, Paola B. ***Estética da ginga:*** a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JAMES, William. Le pulpe du doctorat. In STENGERS, Isabele. ***Une autre science est possible:*** manifeste pour un rallentissement. Paris, La decouverte, 2013.

LABAN, Rudolf. ***Domínio do movimento*** [tradução Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto]. São Paulo: Summus, 1978.

LAVAL, Chistian; DARDOT, Pierre. ***La nouvelle raison du monde***. Paris: La Decouvertte, 2009.

LEFEBVRE, Henri. ***Éléments de rythmanalyse***: introduction à la connaissance des rythmes. Paris: Syllepse, 1992.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. ***Revista Gesto***, n° 2, junho de 2003.

_____ Coreopolítica e coreopolícia. Florianópolis: ***Ilha Revista de Antropologia.*** Universidade Federal de Santa Catarina: v. 13, n. 1,2. 2011.

MAGNAVITA, Pascoalino Romano. A cidade conclama, exige, exorta: construa seu corpo sem órgãos. In: JACQUES, Paola B.; BRITTO, Fabiana D. ***Corpocidade*****:** debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010. (p. 42-53).

MOLINA, Alexandre. ***Experiência Artística no Ensino Superior em Dança:*** reflexões para um currículo encarnado. Universidade Federal da Bahia. Programa de pós-graduação em Artes Cênicas (tese de doutorado). Salvador, 2015.

MORAND, Paul. ***Eloge du repos***: apprendre a se reposer. Arlea: Paris, 1996.

MULLER, Claudia G. ***Deslocamentos da dança contemporânea:*** por uma condição conceitual. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro, 2012.

MUELLER-LAUTER, W. ***Uma filosofia para ruminar.*** Folha de São Paulo, 9 de outubro de 1994.

NASCIMENTO, Ana Reis. **Performance.Corpo.Contexto**: trajetos entre artevida. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes (Dissertação de mestrado). Uberlândia, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. ***Cinco prefácios para cinco livros não escritos***. Trad. e prefácio: Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____ ***Humano, Demasiado Humano.*** Tradução de Paulo Cezar de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____ ***Aurora.*** Tradução de Paulo Cezar de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

OHNO, Kazuo. ***Treino em poema***. Tradução Tae Suzuki. São Paulo: N-1, 2016.

OLLIVRO, JEAN. L'homme a toutes vitesses : de la lenteur homogene a la rapidieté differenciée.

Rennes: Presses universitaires, 2000.

PELBART, Peter Pál. ***Vida Capita***l: Ensaios de biopolítica. São Paulo. Ed. Iluminuras,2003

PENNA, Juliana. ***Nas veredas de um corpo poético*** : dança e transcriação da vida. Universidade Estadual de Campinas. Programa de Pós-graduação em Educação (dissertação de mestrado). Campinas, 2011.

PEREIRA, Caroliny. **Fragmentos instantâneos.** Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Artes (dissertação de mestrado). Uberlândia, 2012.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Homens lentos, opacidades e rugosidades. ***Redobra*** n.09 – 2012. Salvador, Edufba, 2012. p. 58-71

RIBEIRO, Ricardo Alvarenga. **Arte como modo de existência:** uma trama entre práticas filosófico-artísticas, cuidados do corpo e procedimentos em dança contemporânea. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-graduação em Dança (dissertação de mestrado). Salvador, 2014.

RIBEIRO, Sheila C. Congruência absurda. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica (tese de doutorado), 2014.

RIZEK, Cibele Saliba. Discutindo cidades e tempos. ***Redobra,*** n.09 – 2012. Salvador, Edufba, 2012. p. 72-74

SANTOS, Boaventura de Souza. ***A gramática do tempo*****:** para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2006.

_____ ***Escrita INKZ***. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

SANTOS, Milton. ***Por uma outra globalização*****:** do pensamento único à consciência universal. São Paulo: Ed. Record, 2008.

_____ ***A natureza do espaço*****:** técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 1996.

_____ O tempo nas cidades. ***Ciência e cultura,*** São Paulo v. 54, n. 2, p. 21-22, 2002.

_____ ***Elogio da lentidão.*** São Paulo: Folha de São Paulo, 11 de março de 2001.

SANSOT, Pierre. ***Du bom usage de la lenteur.*** Paris: Ed. Payot e Rivages, 2000.

SCARLATTO, Francisco C. ***O real e o imaginário no Bexiga:*** autofagia e renovação urbana no Bairro. Universidade de São Paulo. Pós-graduação em Geografia (tese de doutorado), 1988.

SENNET, Richard. ***Carne e pedra****:* o corpo e a cidade na civilização ocidental. Tradução de Marcos Aarão Reis. Bestbolso: Rio de Janeiro, 2008.

SMITH, Patti. Linha m. Companhia das Letras: São Paulo, 2016.

STENGERS, Isabele. ***Une autre science est possible:*** manifeste pour un rallentissement. Paris, La decouverte, 2013.

_____ ***Reinventer la ville?*** Le choix de la complexité. Conferência da autora na ocasião de "Urbanités: rencontres pour réinventer la ville. Disponível em: http://www.urbain-trop-urbain.fr/wp-content/uploads/2011/04/Isabelle-Stengers_R%C3%A9inventer-la-ville_Le-choix-de-la-complexit%C3%A9.pdf

UNO, Kunich. ***A gênese de um corpo desconhecido***. [tradução de Christine Greiner com a colaboração de Fernanda Raquel e Ernesto Filho]. São Paulo: n – 1, 2012.

XAVIER, Iara Rolnik. ***Projeto migratório e espaço:*** os migrantes bolivianos na Região Metropolitana de São Paulo / Iara Rolnik Xavier. UNICAMP, Campinas, SP : [s. n.], 2010.

SCHAVELZON, Salvador. As categorias abertas da nova Constituição boliviana. Formação do Estado Plurinacional: alguns percursos intelectuais.***Revista Lugar Comum*** Nº27, Rio de Janeiro, 2011. pp. 35-59