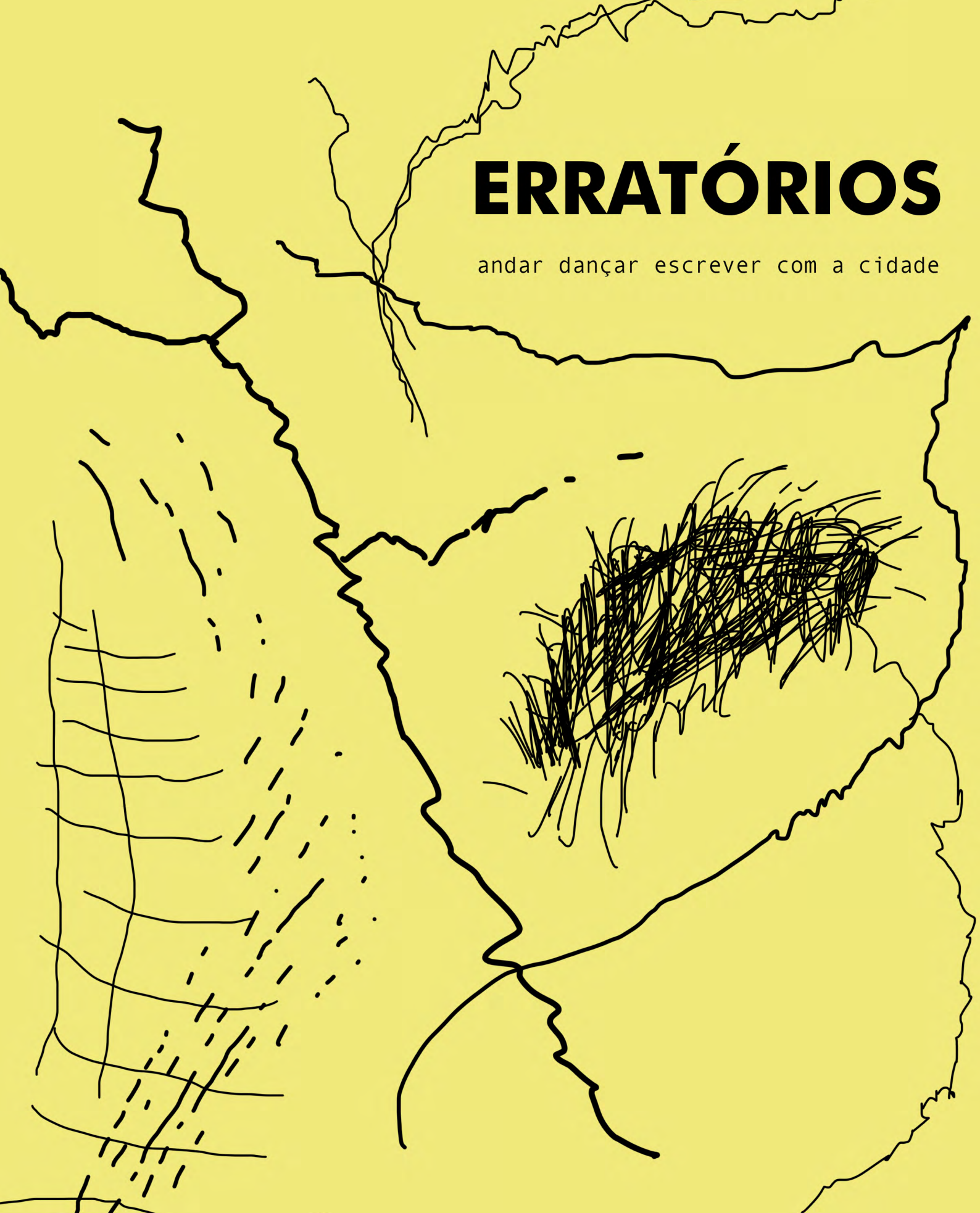
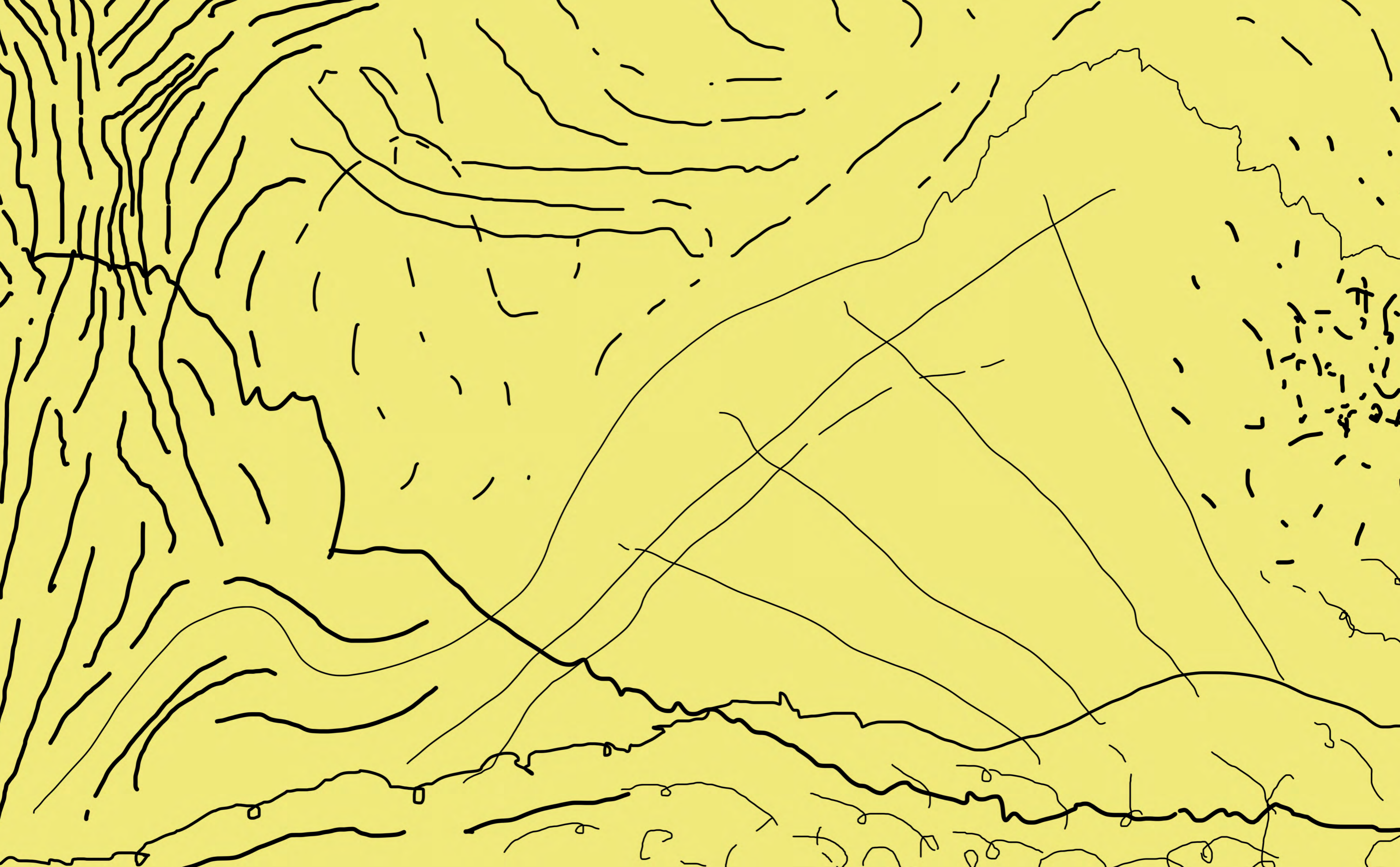


# ERRATÓRIOS

andar dançar escrever com a cidade







DIEGO MARQUES

## **ERRATÓRIOS**

**andar dançar escrever com a cidade**

SÃO PAULO

2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

DIEGO ALVES MARQUES

## **ERRATÓRIOS**

### **andar dançar escrever com a cidade**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientação: Maria Helena Franco de Araujo Bastos

São Paulo  
2022



## FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Título: Erratórios: andar dançar escrever com a cidade

Nome: Diego Alves Marques

## BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Maria Helena Franco de Araujo Bastos  
Universidade de São Paulo

---

Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva  
Universidade de São Paulo

---

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici  
Universidade Estadual de Campinas

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Gabriela Carneiro Teixeira Pinto Imparato  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Renata Kely da Silva Lemes  
Universidade Federal do Ceará

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.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Marques, Diego Alves  
Erratórios: andar dançar escrever com a cidade / Diego  
Alves Marques; orientadora, Maria Helena Franco de  
Araujo Bastos. - São Paulo, 2022.  
362 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes  
Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade  
de São Paulo.  
Bibliografia  
Versão original

1. Corpo. 2. Performance. 3. Dança. 4. Escrita. 5.  
Cidade. I. Franco de Araujo Bastos, Maria Helena . II.  
Título.

CDD 21.ed. - 700

Esta pesquisa foi financiada com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa – FAPESP, através do processo 2018/18812-5.

**DIAGRAMAÇÃO:** Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques

**REVISÃO:** Rafael Ramos e Felipe Nartis

**FOTOGRAFIAS:** Arquivo Coletivo Parabelo



**AGRADECIMENTOS:** a **Prof<sup>a</sup> Dra. Helena Bastos** pela oportunidade, pela generosidade e pela confiança oferecida durante a orientação desta pesquisa, gestos vitais principalmente nos momentos mais difíceis. A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP pela bolsa de doutorado concedida sem a qual a dedicação a esta pesquisa teria sido bastante comprometida. A **Bárbara Kanashiro** e a **Denise Rachel** por persistirem embolando formas de fazer arte, pesquisa e educação comigo, sem deixar de acreditar na amizade como modo de vida, ainda que por vezes certas circunstâncias tentem nos convencer do contrário. A **Rafael Ramos** por fazer da convivência, do cuidado e do cotidiano uma forma de exercitar o amor, inclusive pela escrita, pela leitura e pela literatura, mesmo quando tudo parece turvo, pesado e inóspito. A minha mãe, **Veronica**, por nunca ter esquecido as palavras do meu avô, por nunca ter desistido de escapar, por mais que jamais tenha conseguido. A meu pai, **Antônio**, por cada vez que me disse que sua vida faria mais sentido por seu filho virar doutor, por cada vez que me pediu para não estudar demais para que eu não enlouquecesse. A minha irmã, **Tatiana**, por toda admiração, orgulho e alegria demonstrada conquanto confesse não entender bem o que vou fazer com um título de doutor em artes cênicas no país da brutalidade. A **Felipe Nartis** e **Taís Alves Teixeira** por fazer das leituras, dos comentários e das revisões de cada uma das linhas desta tese uma forma de fazer rimar amizade e escrever. A **Luciana Lima** pelo auxílio com a tradução do francês para o português e pela poesia. Às membras da banca de qualificação, **Prof.<sup>a</sup> Dra. Elizabeth Silva Lopes** e **Prof<sup>a</sup> Dra. Silvia Laurentiz**, pelas leituras, apontamentos e incentivos ao desenvolvimento desta pesquisa. Aos membros da banca de defesa: **Prof. Dr. Antônio Araújo**, a quem tenho como referência desde a adolescência, quando subia e descia a pé as ladeiras, morros e quebradas de Pirituba com uma cópia do livro *Teatro da Vertigem: trilogia bíblica* embaixo do braço, performando em casas abandonadas, terrenos baldios e lajes de cimento batido; **Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici**, que durante a graduação, o mestrado e o doutorado me ensinou que a educação pela pedra não pode prescindir da delicadeza do cultivo de uma forma de vida; **Prof. Dra. Gaby Imperato**, que desde a iniciação científica, passando pelo trabalho de conclusão de curso da graduação, pela dissertação de mestrado até chegar à presente tese de doutorado me ensinou a questionar a corporificação dos modelos nos e pelos quais aquilo que poderia vir a ser uma comunidade de pesquisadores, facilmente pode ser confundido com uma corporação de diplomados; **Prof<sup>a</sup> Dra. Renata Lemes**, que em um dia qualquer, mas não como quem diz qualquer coisa, proferiu as palavras sem as quais a presente tese talvez não tivesse se tornado realidade de fato. Aos colegas do Laboratório de Dramaturgias do Corpo – LADCOR, especialmente a **Fernanda Machado**, **Marcial Macome**, **Paulina Alves** e **Rebeca Tadiello**, com quem semanalmente me reuni para estudar, não obstante nos últimos quatro anos as palavras reunião e estudo tenham se tornado ofensas aos ouvidos entupidos pelo negacionismo à brasileira. A **Vera Sala** por me ensinar que os fantasmas coreográficos se enfrentam com errância, com pesquisa e com trabalho, mas também com amizade. A **Sr. Nelson Namimatsu** por me ensinar diariamente a cultivar a vida radical das árvores, sobretudo nos dias em que errar a pé pelas ruas correu o risco de se tornar impossível. Por

último, mas não menos importante, agradeço a cada participante dos Erratórios: **Abner Bispo**, **Airon Rio**, **Alexandre Gombio**, **Amanda Chaptiska**, **Ana Musidora**, **Andreia Souza**, **Aparecida Martins**, **Audisio Ribeiro**, **Bruno Rocha**, **Carla Souza Santana**, **Camilla Bariani**, **Carmina Mendes André**, **Carolina Cherubini**, **Caroline Lopes**, **Celso Pinheiro**, **Crislene Costa**, **Dalva Garcia**, **Danielle Agostinho**, **Dirce Pereira Gonçalves**, **Edilma Matsuoka**, **Élder Sereni**, **Eliane Andrade**, **Emanuella Coelho**, **Érika Silva**, **Fábio Santos**, **Fernanda Caetano**, **Fernando Catelan**, **Flávia Teodoro**, **Flora Rouanet**, **Francisca Rodrigues**, **Gabriel Rodrigues**, **Geane Santana**, **Geovanne Rega**, **Geraldo Gutenberg**, **Geruza Zelnys**, **Gevaci Pereira dos Santos**, **Gilda Marques**, **Gustavo Correia**, **Hélio Moreira Filho**, **Igor Silva**, **Ione dos Santos**, **Isadora Pessôa**, **Israel da Silva**, **Jaildes Ramos**, **Jaqueline Rodrigues Peixoto**, **Jarlei dos Santos**, **Jeferson da Silva Santos**, **Jesiel Ternero**, **Joana dos Santos**, **José Carlos Teodoro da Silva**, **Juciele Lopes**, **Karyne Dias Coutinho**, **Kathelin Ramos**, **Kevin Raith**, **Leiliane dos Santos**, **Leomagno Oliveira**, **Letícia Maia**, **Lezenir Costa**, **Lia Ramos**, **Ligia Souza**, **Ligia Theodoro**, **Luana Stefany Gondim Gomes**, **Lucas Silva Ferreira**, **Lucineide Santos Lopes**, **Ludmila Lee Castilho**, **Luzia Santana**, **Maiko Sabino**, **Márcia Fusaro**, **Matheus Cosmo**, **Marcelino Bessa**, **Marcelo Prudente**, **Marcio Pereira**, **Marcos Cardoso**, **Margarida Candido**, **Margarida Silva**, **Maria da Conceição Silva**, **Marina Klautau Felipe**, **Mayra Suzuki**, **Moisés Prudêncio**, **Michel Yakini**, **Naíla Rodrigues**, **Nathália Jordão dos Santos**, **Nathália Pallos Imbrizi**, **Neusa Trindade**, **Orlando Oliveira**, **Pedro Galiza**, **Raimunda Lira**, **Raimunda Sousa**, **Rafaela da Silva Costa**, **Ricardo Martins**, **Riquele Gomes**, **Rosangela Laurentino**, **Rosangela Caparros**, **Rosemeire Batista**, **Samuel Ferreira da Silva**, **Santa Pereira**, **Selma Maria Barreto**, **Silvia Brito**, **Silvia Jordão**, **Sirley Pereira**, **Sueli Vaz**, **Taciana Santos**, **Tâmisa Betina**, **Tatuz Costa**, **Thalita Duarte**, **Valéria Ribeiro**, **Vanessa Castro**, **Vanessa Queiroz**, **Vania Alves**, **Vera Bon-sucesso Dias**, **Vitória Tobias** e **Waleska de Souza**. Caso você tenha participado de algum Erratório e seu nome não conste acima, por favor, insira aqui: \_\_\_\_\_

Você me perguntou por que eu danço quando ando. Agora você sabe por quê.

**Abdourahman Waberi**



## RESUMO

A partir de uma prática artística concebida pelo Coletivo Parabelo chamada *Erratórios* (2015-2022), a tese discute relações entre movimento corporal, performance, dança e escrita no e pelo ato de andar a pé com as cidades. Para tanto, recorre a uma abordagem sócio coreográfica a fim de pensar as dimensões epistemológicas, éticas, estéticas e políticas do movimento pedestre em uma chave interseccional. Dessa forma, a tese experimenta modos de co-inventar, co-imaginar, co-fabular o que denomina como “Corpos Urbanos Erráticos”, ao articular quatro elementos distintos, a saber: “Errantopédias”, “Escritos Errabundos”, “Desenhos Erradiços” e “Ensaio Errádios” na e pela confecção do que tem sido designado como livro de artista.

**Palavras-Chave:** Corpo, Performance, Dança, Escrita, Cidade

## ABSTRACT

Based on an artistic practice conceived by Coletivo Parabelo called *Erratórios* (2015-2022), the thesis discusses the relationships between body movement, performance, dance and writing in and through the act of walking with cities. To do so, it resorts to a socio choreographic approach in order to think about the epistemological, ethical, aesthetic and political dimensions of the pedestrian movement in an intersectional key. In this way, the thesis experiments with ways of co-inventing, co-imagining, co-fabulating what it calls “Erratic Urban Bodies”, by articulating four distinct elements, namely: “Errantopédias”, “Escritos Errabundos”, “Desenhos Erradiços” and “Ensaio Errádios” in and through the production of what has been designated as an artist’s book.

**Keywords:** Body, Performance, Dance, Writing, City

## **ÍNDICE**

<b>ERRANTOLOGIA: ERRÂNCIA URBANA COMO PESQUISA CRIAÇÃO</b>	<b>21</b>
<b>ENSAIOS ERRADIOS</b>	<b>38</b>
<b>DESENHOS ERRADIÇOS</b>	<b>42</b>
<b>ESCRITOS ERRABUNDOS</b>	<b>44</b>
<b>ERRANTOPÉDIAS</b>	<b>52</b>
<b>NOTAS</b>	<b>348</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>352</b>



**ERRANTOLOGIA:****ERRÂNCIA URBANA COMO PESQUISA CRIAÇÃO**

“Desoriento-me / Sem qualquer / Método / Ou sem / Qualquer fim / Vou e não vou / Mas vou / Caio sem qualquer / Alarde / O que é / E não é: mas é / Desorientar-me / É meu antimétodo”

**Sebastião Uchoa Leite**

“Do exílio à errância, a medida comum é a raiz, que, neste caso, falha. É por aí que devemos começar.”

**Édouard Glissant**

**CERTA VEZ, OUVI DIZER ALGO MAIS OU MENOS ASSIM: “PARA TEORIZAR É PRECISO DEIXAR A PRÓPRIA CASA”.** O crítico de arte e curador independente italiano radicalizado no Brasil Jacopo Crivelli Visconti, em diálogo com o antropólogo estadunidense James Clifford, retoma a etimologia da palavra grega *theorein*, a fim de apontar como, desde a Grécia antiga até os dias de hoje, o étimo da palavra “teoria” denota aquilo que emerge por meio da prática de determinados deslocamentos corporais realizados nas e pelas cidades, ou ainda, entre uma cidade e outra – observações, especulações, hipóteses gestadas a partir do nomadismo, da viagem, da travessia (VISCONTI, 2014, p. 19). Se teorizar pode significar partir da própria casa, ao invés de seguir um caminho determinado rumo a um objetivo definido, talvez tais deslocamentos corporais nas e pelas cidades impliquem em experimentar a incerteza de não saber muito bem por onde se vai, o que se faz, com quem se está, no limite, quem se julgava ser. Quem parte parece abandonar uma certa posição, ao se expor aos riscos de não saber o que, quando, onde, quem, até mesmo, se encontrará com certeza algo, alguém, algum lugar – enquanto paulatinamente pode-se constatar que ao partir jamais se regressa da mesma maneira, tampouco permanece igual a casa de onde se partiu.

Ao atentar brevemente aos sentidos etimológicos da expressão “teoria”, de certa maneira me deparo com determinadas instâncias do processo no e pelo qual a presente tese foi realizada. Ao invocar a premissa de um caminho que se faz caminhando como se diz na poesia, o étimo do vocábulo “teoria” parece justamente aludir às práticas experimentadas durante a feitura desta pesquisa: ir sem saber, vagar, errar, vadiar até desviar-se, perder-se, extraviar-se uns com os outros no e pelo chão das cidades. Se concordarmos que os princípios da palavra “teoria” insinuam a necessidade de perder-se no e pelo não saber o caminho que se faz caminhando, gostaria de sugerir que esta pesquisa foi co-movida por uma espécie de “Pulsão de Errância” (MAFFESOLI, 2001, p. 19), para utilizar uma expressão do sociólogo francês Michel Maffesoli. Isto porque, inicialmente encontro nesta noção de errância subsídios para tentar cultivar a compreensão de que se teorizar consiste no movimento, na ação, no gesto corporal de sair de casa, logo pode-se inferir que teorizar é praticar afastamentos, aproximações, relações, deslocamentos nos e pelos quais se peleja para desacomodar o que perece naturalizado sob a égide da mesmidade.

Dessa maneira, teoria e prática aparecem de modos indissociáveis em e por uma errância ariscada, vacilante e inventiva experimentada no e pelo exercício de uma dada abertura àquilo que emerge como o que é da ordem do outro, do díspar, inclusive, daquilo que está na esfera do porvir. Nesse sentido, me parece oportuno recorrer ao que o teórico brasileiro da dança contemporânea e da performance, professor e pesquisador André Lepecki denominou “Errância como Trabalho” (2016). Ao propor que o que tem sido chamado de “dramaturgia da dança” pode ser entendido como uma “ciência vagabunda, errante ou vaga: errante, rigorosa, ética, modulada com os virtuais e as atualizações da situação, mas necessariamente para além da questão da exatidão” (LEPECKI, 2016, p. 67), o autor declara que o trabalho de errar consiste no exercício de um não saber cuja processualidade coloca à deriva quem quer que acredite ocupar a pretensa posição de um certo sujeito do saber. Isto é, a errância como trabalho aparentemente requer uma dada exposição corporal colocada em prática a partir de habilidades relacionais, cooperativas, situacionais na medida em que se põe com, se com põe, concretamente como o que é do âmbito do desconhecido, da diferença, do devir. Dessa forma, entendo que André Lepecki não apenas parece corroborar a hipótese de que tal acepção de errância denota a inseparabilidade entre teoria e prática, como postula que a relação entre não saber e errar, derivar, vagar pode vir a oferecer o que acredita ser uma “metodologia rigorosa” para a criação de um “trabalho-por-vir” (LEPECKI, 2016, p. 75).

Embora me pareça compreensível a preocupação do autor em salientar o rigor metodológico subjacente ao trabalho de errar, no que tange à presente tese, talvez seja possível reconhecer aquilo que pode ser denominado “Errância como Pesquisa Criação” em detrimento das exigências de um método propriamente dito. Como bem coloca a filósofa, professora e pesquisadora canadense Erin Manning, a concepção de pesquisa criação advém do que tem sido discutido por abordagens derivadas daquilo que o teórico, pesquisador e professor estadunidense Elliot Eisner conceituou como “Pesquisa Baseada em Arte” (MANNING, 2016, p. 26. Tradução minha). Desde quando foi utilizada pela primeira vez por Elliot Eisner em uma conferência realizada na Universidade de Stanford em 1993, a noção de pesquisa baseada em arte tem sido desdobrada em diversas condutas de pesquisa que têm desestabilizado as separações rígidas entre arte, ciência e educação, ao apontar que tais formas de conhecimento compartilham ao menos alguns traços em comum: a experimentação, a investigação e as relações de ensino aprendizagem.

Nessa direção, pode-se citar inúmeras perspectivas que vêm testando modos indisciplinados de lidar com práticas artísticas, investigação científica e performances pedagógicas, ao não compreendê-las como disciplinas estanques, apartadas, separadas em termos absolutos, a exemplo do que as artistas, professoras, pesquisadoras canadenses Rita Irwin e Stephanie Springgay, ou ainda, a estadunidense Kristina Lee Podesva, respectivamente designam como “*A/r/tography*” e “*Art as education*”<sup>21</sup>. No Brasil, a concepção de pesquisa baseada em arte tem sido igualmente utilizada para se enfatizar o seminal aporte oferecido pela chamada “Proposta Triangular” concebida pela arte educadora brasileira Ana Mae Barbosa em 1987, ao desenvolver um modo de produção de conhecimento

em arte, durante muito tempo empregado equivocadamente como uma metodologia de ensino através da arte, ou ainda, na melhor das hipóteses, de ensino de arte. Não obstante, os debates acerca da pesquisa baseada em arte têm sido incrementados ao longo da última década no contexto brasileiro, principalmente no que se refere às Artes Visuais, graças às contribuições de nomes como Regina Machado, Sonia Tramuja Vasconcelos, Belidson Dias, Miriam Celeste, além de Marília Velardi e Thaíse Nardim, para mencionar autoras associadas às Artes Cênicas.

De acordo com Erin Manning, se a princípio a concepção de pesquisa criação pode ter sido instrumentalizada sobretudo para justificar a presença de artistas sem titulação acadêmica como docentes no âmbito do ensino superior, como alega ter ocorrido na esfera canadense, não se pode negligenciar o fato de que tal proposição coloca em xeque justamente o que se convencionou compreender como metodologia no âmbito da universidade (*Idem*). De alguma maneira, ao compreender que a relação entre artistas e ensino superior não pode ser definida por meio da mera hifenização entre teoria e prática, experimentação e investigação etc., a autora afirma que a noção de pesquisa criação precisa ser assimilada como “modos singulares de conhecer que podem não ser inteligíveis” em comparação “aos correntes entendimentos de como o conhecimento deve parecer” (MANNING, 2016, p. 27. Tradução minha). Ao tomar como referência aquilo que a própria tem realizado, bem como, o que seus pares e demais estudantes têm feito, Erin Manning defende que a premissa da pesquisa criação indica a geração de “formas de experiências tremulantes” pois ocorrem em e por encontros onde se dão compartilhamentos dos mais variados tipos de práticas, inclusive no que concerne ao que é de âmbito extralinguístico (*Idem*).

Por conseguinte, a autora conclui que a pesquisa criação pressupõe a realização de “reuniões concretas” nas e pelas quais se experimentam coletivamente processos críticos imanentes ao invés de métodos de investigação no sentido estrito do termo, enquanto o exercício de um certo “empirismo radical” coloca em trânsito aquilo que costuma se preconceber como conhecimento, arte e pedagogia, ao tornar insustentável as distinções entre modos de fazer e modos de pensar. Logo, para Erin Manning a premissa da pesquisa criação prevê sobretudo a emergência de coletividades engajadas em e por experiências estéticas em geral atreladas a contextos educativos, conforme se convive com perguntas mais ou menos como: “quais modelos te modelam?” (MANNING, 2016, p. 44. Tradução minha) – algo que acredito apresentar algumas reverberações com os modos nos e pelos quais esta pesquisa foi realizada como pretendo apontar adiante.

Para tanto, considero importante ressaltar que a própria autora frisa o modo como a noção de pesquisa criação dialoga com aquilo que os teóricos, professores e pesquisadores estadunidenses associados aos chamados “*Black Studies*”, Fred Moten e Stefano Harney, conceituam como “*Study*”, ou seja, “Estudo” em uma possível tradução do inglês para o português. Ao reconhecerem que a concepção de estudo tem sido tomada como uma prática individualizada levada a cabo por meio do cumprimento de créditos a partir de demandas produtivistas, competitivas e corporativistas, como tem ocorrido em instituições de nível superior tanto no âmbito público, quanto no domínio privado

em diversas partes do mundo, os autores advertem que, em última instância, a predominância destes aspectos “creditativos” culmina na impossibilidade de que se estude efetivamente mesmo no que diz respeito aos ambientes universitários – o que se torna bastante notório quando se atenta à problemática do que tem sido chamado de “Endividamento Estudantil”, por exemplo.

Dentre as definições de estudo concebidas por Fred Moten e Stefano Harney a fim de manterem aceso o que nominam como um “desejo coletivo de estudar”, me interessa aqui citar a ocasião na qual os autores descreveram o estudo como uma prática que se “faz com os outros”, enquanto se “anda, conversa, trabalha, dança, sofre”, chancelados sob aquilo que pode ser chamado de práticas especulativas, ensaísticas etc. Para os autores, o estudo entendido como uma prática que se faz “com” em detrimento de um “para”, não necessariamente obedece a um objetivo pronto e dado colocado de antemão, pois invoca a necessidade de se especular, ensaiar, imaginar aquilo que se quer aprender conjuntamente em uma determinada situação (HARNEY & MOTEN, 2013, p. 110. Tradução minha). Nesse viés, ao aludir à sua experiência com a dançarina, pesquisadora e professora de dança contemporânea radicada na Holanda, Valeria Desideri, Stefano Harney conta que a dimensão ensaística, especulativa, intelectual de tal prática do estudo não consiste exatamente em estudar enquanto se anda lado a lado uns com os outros, mas efetivamente diz respeito a aprender a andar no e pelo estudo ao mover-se com os outros (HARNEY & MOTEN, 2013, p. 118. Tradução minha).

Dessa forma, entendo que tal prática do estudo implica em perceber-se como um corpo aberto a toda sorte de interrupção, descontinuidade e desvio no e pelo deslocamento coletivo daquilo que costuma estar circunscrito a uma sala de aula, na medida em que se experimentam modos de estar para além dos muros de uma determinada instituição de ensino: uma escola, uma universidade etc. (*Idem*). A meu ver, tal definição de estudo oferece indícios para se compreender aquilo que parece estar em jogo quando me refiro à noção de errância como pesquisa criação: a possibilidade de experimentar a arte de perder-se, de desorientar-se, de errar a pé nas e pelas cidades como uma prática com a qual se mantém aceso o desejo coletivo de estudar – o compartilhamento de uma pulsão de errância a partir da qual se tenta instabilizar a implementação dos modelos que procuram plasmar, condicionar, coreografar os modos nos e pelos quais se caminha cotidianamente no e pelo chão dos espaçotempos urbanos.

**DE ALGUMA MANEIRA, FOI EXATAMENTE O QUE ACONTECEU COMIGO A PARTIR DA MINHA PARTICIPAÇÃO NO COLETIVO PARABELO DURANTE OS ÚLTIMOS DEZESSETE ANOS.** Formado por jovens remanescentes do então chamado Projeto Teatro Vocacional, por músicos amadores associados às igrejas neopentecostais e por estudantes de dança de escolas localizadas na região do bairro de Pirituba em 2005, a história do coletivo recentemente foi tema de uma dissertação de mestrado intitulada *Coletivo Parabelo: uma escola de artista imaginária* (2021) defendida pela performadora, professora da rede municipal de São Bernardo do Campo e pesquisadora Bárbara Kanashiro, integrante do coletivo, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Dália Rosenthal

no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP – razão pela qual não pormenorizarei a trajetória do coletivo aqui. No entanto, gostaria de mencionar que além de mim e de Bárbara Kanashiro, atualmente o Coletivo Parabelo é composto pela performadora, professora da rede municipal de ensino de São Paulo e pesquisadora Denise Rachel, licenciada em Educação Artística, mestre e doutora em artes pelo Instituto de Artes da UNESP.

Baseada nas ações realizadas pelo Coletivo Parabelo em diálogo com a sua atuação docente no Centro Integrado de Educação de Jovens e Adultos – CIEJA Ermelino Matarazzo, Denise Rachel realizou a pesquisa de mestrado publicada em livro *Adote o Artista não deixe ele virar professor: reflexões em torno do híbrido Professor-Performer* (2014) e a tese de doutorado *Escrever é uma maneira de sangrar: estilhaços, sombras, fardos e espasmos autoetnográficos de uma professora performer* (2019), ambas sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Carmina Mendes André na referida instituição. Acredito ser importante destacar que se tratam de duas produções que ao proporem precisamente a inseparabilidade entre prática artística, investigação científica e performance pedagógica têm sido constantemente recebidas como contribuições tanto no que concerne à mencionada concepção de “Pesquisa Baseada em Arte”, quanto ao que tem sido chamado de “Pedagogias da Performance” a nível nacional.

A partir destas incursões nas e pelas universidades públicas, as experimentações que o Coletivo Parabelo vinha fazendo ao longo dos anos em torno de questões ligadas às correlações corpo, performance e cidade, passaram a ser compreendidas não propriamente como aquilo que poderia vir a ser denominado como “Educação pela Arte”, mas sim como possíveis abordagens em “Arte como Educação”, especialmente devido ao interesse coletivo em transitar no e pelo âmbito do ensino público superior e básico em contínua atuação no que se costuma conceber como espaço público propriamente dito: ruas, calçadas, praças, parques etc. Dessa maneira, ao praticar arte, pesquisa e educação como modos de experimentar, investigar e aprender com a produção performativa de esfera pública no e pelo espaço público, as ações do Coletivo Parabelo geralmente buscam evitar incorrer nos riscos inerentes à reprodução daquilo que o filósofo italiano Paolo Virno se referiu como “Publicidade sem Esfera Pública” (VIRNO, 2014) – algo bastante debatido nas supracitadas pesquisas baseadas em ações como, por exemplo: *Midiotaz* (2010), *Perfografia* (2011-2014), *Mutyrão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica* (2019), *Respirações* (2020), *Conspirações* (2021), *Aulas Performáticas* (2011-2022), motivo pelo qual não adentrarei em tais discussões aqui.

Portanto, se é possível reconhecer que a atuação do Coletivo Parabelo é em grande parte animada pela ação de deixar a própria casa ao com mover, se mover com uma certa pulsão de errância no e pelo compartilhamento do desejo coletivo de estudar, tal pesquisa procura discutir precisamente aquilo que se tentou experimentar, investigar e aprender durante mais de uma década de prática do que a arquiteta e urbanista brasileira Paola Berenstein Jacques conceituou como “Errâncias Urbanas” (JACQUES, 2012). Em seu livro intitulado *Elogio aos Errantes* (2012), a autora define a errância urbana como a arte de errar nas e pelas cidades conforme se experimenta a emergência de estados corporais errantes ao se orientar, desorientar e reorientar a pé com os ambientes urbanos mediante o acionamento daquilo que designa como “Microrresistências” (JACQUES, 2012, p. 22). Segundo

Paola Berenstein Jacques, tais microrresistências provêm da instabilização da homogeneização da experiência corporal cotidiana urbana sensível conforme articulam pelo menos três aspectos importantes: a ativação da complexidade da correlação corpo e cidade, a vitalidade dos usos informais dos espaços públicos, assim como, a crítica ao processo de espetacularização, privatização e desresponsabilização civil perante os espaçotempos urbanos.

Desse modo, a autora defende a hipótese de que as errâncias urbanas ativam microrresistências ao promoverem o afastamento daquilo que aparece como particular, familiar, cotidiano, ao se embrenharem com tudo aquilo que é tido como impróprio, estranho, díspar graças à prática de uma espécie de “Alteridade Radical” nas e pelas cidades (JACQUES, 2012, p. 23). Neste aspecto, Paola Berenstein Jacques argumenta que o aparecimento do radicalmente outro no e pelo chão do urbano de certa forma pode ser testemunhado naquilo que deriva do exercício de tais errâncias urbanas, isto é, aquilo que a própria denomina como “Narrativas Errantes”. De acordo com a autora, ao invés de grandes narrativas que procuram garantir a transmissibilidade de toda uma tradição, estas narrativas errantes são antes micronarrativas concebidas a partir de experiências da alteridade nas e pelas cidades, conforme a variedade de formatos assumidos por estas narrativas errantes – literários, cartográficos, cinematográficos, fotográficos etc. – reafirmam a “potência da vida coletiva”, “a multiplicidade dos sentidos”, “o confronto com o pensamento único” ainda que de modo ínfimo, fugaz, frágil (JACQUES, 2012, p. 21).

Ao se contrapor àquilo que descreve como “modismos”, em voga sobretudo na área de artes, responsáveis por promoverem errâncias urbanas virtuais, performáticas e similares, a autora reclama a necessidade de se voltar a tais narrativas errantes a fim de se aprender modos distintos, inventivos e menores de compartilhar pistas para manter vivo o exercício de tais errâncias urbanas, não apenas ao se defrontar com os relatos de tais experiências da alteridade, mas principalmente ao se reconhecer a composição daquilo que pode ser chamado de “Errantologia” (JACQUES, 2021, p. 25). Ainda segundo Paola Berenstein Jacques, tal errantologia advém da investigação de uma espécie de lógica errante transmitida a partir de tais narrativas errantes, provenientes dos movimentos, das errâncias, das margens, dos bandos que experimentam a alteridade no e pelo chão do urbano, ao inventarem, inquirirem e aprenderem com os deslocamentos corporais nas e pelas cidades, bem como, com os deslocamentos das cidades nos e pelos corpos. Além disso, a autora preconiza que a sondagem desta errantologia urbana demonstraria que a ação de errar a pé nas e pelas cidades não apenas denota a vagueação, a vagabundagem, a vadiagem, como também concerne à “própria efetivação do erro – de caminho, de itinerário, de planejamento” (JACQUES, 2012, p. 30).

Para Paola Berenstein Jacques, ao enfatizar a experiência corporal errática, urbana, sensível, tal errantologia é urdida por meio de ações singulares, percursos específicos e práticas de subjetivação em detrimento das projeções generalizantes, representações objetivas e planificações instrumentais características aos diagnósticos, aos projetos e aos métodos inculcados pela arquitetura e pelo urbanismo entendidos como campo disciplinar. Nesse viés, Paola Berenstein Jacques acredita

que as narrativas errantes responsáveis por garantir a transmissibilidade desta errantologia concebida no e pelo exercício de errâncias urbanas ao longo de todo século XX, permitiriam entrever pelo menos três momentos distintos nos e pelos quais se escreveu ao rés do chão das cidades uma história ambulante, errante, desviante de modo quase concomitante mas jamais coincidente com as prerrogativas da historiografia oficial da arquitetura e do urbanismo. Grosso modo, a autora aponta que o período das chamadas “Flanâncias” consistiu na crítica à modernização das cidades tal qual ocorrido no início do século passado. Já a época das denominadas “Deambulações” demarca o questionamento das diretrizes para o planejamento urbano estabelecidas pelos famosos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – CIAMS realizados até meados do século XX na Europa. Por fim, o momento das designadas “Derivas” remete ao revide à espetacularização, à ornamentação, à privatização urbana decorrente da banalização dos princípios que orientaram a arquitetura moderna, a exemplo do que aconteceu nos fins do último século (JACQUES, 2012, p. 33).

Diante disso, antes e para além de oferecer uma história não cronológica em relação às tradições da arquitetura e do urbanismo, Paola Berenstein Jacques conclui que com base em tal errantologia, pode-se inferir que flanâncias, deambulações e derivas compreendidas como errâncias urbanas compartilham ao menos três traços comuns: o interesse pela materialidade do corpo, o exercício de práticas desorientadoras na e pela cidade, bem como, o elogio à lentidão em oposição ao processo de aceleração dos deslocamentos corporais cotidianos urbanos promovidos na e pela vida moderna (JACQUES, 2012, p. 38). Todavia, durante a realização desta tese a noção de errantologia foi relevante acima de tudo ao possibilitar a prática da errância como pesquisa criação na e pela prática do estudo coletivo das errâncias urbanas, na medida em que exercitar efetivamente a alteridade radical no e pelo chão das cidades propiciou a experimentação, a investigação, a aprendizagem de estados corporais outros, desviantes, erráticos – sem necessariamente subscrever à tipificação das errâncias urbanas estabelecidas a fim de definir os três momentos históricos citados acima, ou ainda, de algum modo se ater estritamente aos três aspectos característicos às errâncias urbanas identificados pela autora.

Ainda assim, ao encontrar na concepção de errantologia ao menos potencialmente o prenúncio de uma “ciência vaga, ambulante, errante” como sugere a própria Paola Berenstein Jacques (2012, p. 235), o Coletivo Parabelo apostou na errância como pesquisa criação ao conceber aquilo que foi denominado como “Erratórios” (2015-2022) (MARQUES, 2017). Após estudar errâncias urbanas durante alguns anos sobretudo por meio do exercício de experiências erráticas entre os integrantes do coletivo sempre em correlação com os outros, com os ambientes, com os espaçotempos urbanos, o Coletivo Parabelo começou a conviver com problemáticas tais quais: “como podemos pensar ações artísticas enquanto desdobramentos dos processos de desautomatização que o artista programa para si mesmo, esperando desencadear assim outros modos de percepção e relação com o mundo?” (QUILICI, 2015, p. 179) – em referência a uma questão colocada pelo teórico do teatro e da performance, professor e pesquisador brasileiro Cassiano Sydow Quilici.

Conforme se reconheceu que a constituição de tal errantologia se assemelha ao que o autor denomina como uma espécie de “trabalho colaborativo no tempo” responsável por reunir um conjunto complexo de saberes, práticas e experiências erráticas, o Coletivo Parabelo propôs os Erratórios como uma prática de estudo coletiva, compartilhada e comum desta errantologia, ao configurar uma espécie de dispositivo situacional relacional organizado a partir do exercício ativo de errâncias urbanas devidamente acompanhado de práticas como aquilo que designou-se “Escritos Errabundos”, “Leituras Erráticas” e “Diálogos Erroristas”, a fim justamente de instabilizar os hábitos, rotinas e condicionamentos corporais reiterados no e pelo ato de andar a pé pelas cidades cotidianamente. Ademais, cabe ressaltar que os Erratórios foram criados ainda durante a minha pesquisa de mestrado igualmente realizada sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dra. Carmina Mendes André na referida instituição. A partir de um curso de extensão universitária que ministrei no Instituto de Artes da UNESP em interlocução com as então chamadas aulas de Linguagens e Códigos oferecidas por Denise Rachel no CIEJA Ermelino Matarazzo durante os anos de 2015 e 2017, os Erratórios estabeleceram-se como encontros semanais de quatro horas de duração em média nos e pelos quais o Coletivo Parabelo continuou experimentando trânsitos no e pelo ensino público tanto no âmbito superior, quanto no básico em constante diálogo com espaços públicos, majoritariamente na cidade de São Paulo.

Nesse sentido, além de propiciar a constatação de que o exercício efetivo de tais errâncias urbanas demandava uma certa desobediência às performances corporais cotidianas urbanas identificadas, analisadas e apresentadas na mencionada dissertação, os Erratórios desembocaram em um esforço de potencializar um certo desejo de fazer “com” ao invés de um fazer “para”. Dessa maneira, acredito que os Erratórios não podem ser confundidos com uma metodologia de treinamento para a arte, com um espetáculo, ou tampouco como uma obra de arte propriamente dita. Com sorte, nos seus melhores momentos, os Erratórios conseguem oferecer a possibilidade de experimentar, investigar e aprender com a prática do estudo coletivo, compartilhado e comum de errâncias urbanas, formas de cruzar experiência estética, investigação científica e contextos educativos ao exercitar a errância como pesquisa criação no âmbito da vida cotidiana como uma espécie de “arte da travessia da existência” (QUILICI, 2015, p. 179).

**DENTRE OS MODOS QUE OS ERRATÓRIOS JÁ FORAM CARACTERIZADOS POR QUEM PARTICIPOU DELES EM ALGUMA OPORTUNIDADE ESPECÍFICA, ME RECORDO DA OCASIÃO EM QUE FORAM DEFINIDOS COMO UMA FORMA DE SAIR DE CASA PARA NUNCA MAIS VOLTAR.** Houve também a vez em que os Erratórios foram descritos como um movimento, uma ação, uma prática, um exercício, uma atividade coletiva realizada tanto no e pelo deslocamento do corpo pela cidade, quanto no e pelo deslocamento da cidade pelo corpo conforme se está no trabalho de imaginação uns com os outros. Ou ainda, a situação na qual os Erratórios foram relatados como um laboratório de erros onde os corpos erram a pé pelas cidades ao aceitaram as im-

posições dos devires enquanto experimentam uma certa lapidação de si. Não obstante, também me lembro dos momentos em que os Erratórios foram narrados como uma proposta que coloca o corpo em situação de risco, ao experimentar maneiras de organizar, desorganizar e reorganizar a percepção corporal na e pela cidade; como formas de errar com as ruas que disparam estados corporais diversos, perguntas, sensações que vão se misturando, se diluindo até transformar a percepção de onde se está, de onde se vem, para onde se está indo, ou então, como maneiras de abrir a caixa preta, de escapar do cubo branco para perseguir os rastros do que está acontecendo pelas ruas de uma cidade.

Os Erratórios foram pormenorizados até mesmo como encontros inesperados onde se perde o controle enquanto se erra pela cidade em desencontros e reencontros nos e pelos quais é possível transformar-se em outro à medida que se percebe o que a rotina havia tornado imperceptível. Como poderia esquecer ainda das circunstâncias nas quais os Erratórios foram tidos como entediantes, aborrecedores, inúteis, exaustivos, chatos, mixurucas e pobres. Por último, mas não menos importante, também não posso deixar de registrar aqui que os Erratórios já foram entendidos como aulas performáticas, peripatéticas e públicas, como uma prática de meditação, como uma porção de terra errante, como danças desajeitadas, como canções de Beth Carvalho, Bob Dylan, Cartola, Leonard Cohen e Zeca Pagodinho, como algo entre o ouvido, a boca, os pés e o coração – como um outro nome para o amor.<sup>2</sup>

Como afirmei acima, considero que é importante destacar que os Erratórios não propõem exatamente a aplicação de um método, ou então, o estabelecimento de um modelo padrão, pois ao articular práticas como exercícios errantes, escritos errabundos, leituras erráticas e diálogos erroristas pretendem sobretudo experimentar, investigar e aprender com dinâmicas de natureza altamente processuais. De certa maneira, o pressuposto de que os Erratórios consistem em uma abordagem da errância como pesquisa criação aparentemente demanda a própria inversão do sentido etimológico da palavra “método” – do grego “*metá*” e “*hódos*” respectivamente traduzidos livremente para o português como “reflexão, raciocínio, verdade” e “caminho, via” (PASSOS, KASTRUP & ESCÓSSIA, 2009, p. 17). Ao invés da predefinição de metas que procuram preestabelecer um modo de seguir um determinado caminho de forma precisa, exata, correta, os Erratórios propõem a experimentação de caminhos errantes, desviantes, transviados na e pela co-invenção, co-imaginação, co-fabulação das metas.

Portanto, os Erratórios endossam a premissa da errância como pesquisa criação na medida em que não exatamente consolidam um “*metá-hódos*”, mas convocam a coimplicação com processos experimentais, especulativos e educativos resultantes de um “*hódos-metá*” (PASSOS, KASTRUP & ESCÓSSIA, 2009, p. 10). Em última análise, julgo que os Erratórios consistem na coletivização dos caminhos de uma pesquisa que se faz caminhando coletivamente sem almejar instituir uma forma de seguir um caminho rumo a um objetivo pronto e dado, para se referir ao modo como esta investigação foi efetivamente realizada. Por esse motivo, procurei estruturar a presente tese de modo a emular o próprio andamento dos Erratórios, de acordo com o que gostaria de apontar na sequência.

**EXERCÍCIOS ERRANTES:** conforme mencionei anteriormente, durante os Erratórios realizamos exercícios errantes na e pela prática ativa de errâncias urbanas ao experimentarmos o que tem sido chamado de “Flanâncias”, “Visitas”, “Deambulações”, “Experiências”, “Derivas”, “Fluxus”, “Persecuções”, “Direções”, “Contatos”, “Escutas”, “Vivo Ditos”, “Delirium Ambulatorium”, “Catalizações”, “Zonzos”, “Audiopasseios” e “Manobras”. Tratam-se de errâncias urbanas devidamente apresentadas a partir de verbetes que foram batizados aqui como “Errantopédias”. Tais errantopédias foram organizadas, sempre que possível, a partir das narrativas errantes concebidas pelos próprios artistas que as desenvolveram de acordo com os seus respectivos contextos sócio-políticos e históricos. Assim sendo, a proposta desta errantopédia não é oferecer modelos, relatos e descrições de como tais errâncias urbanas foram de fato praticadas durante a realização desta pesquisa, mas de certo modo parodiar a dificuldade de estabelecer qualquer tipo de taxonomia neste sentido. Sobretudo quando se nota que a prática do estudo coletivo desta errantologia permite o reconhecimento de que errar a pé nas e pelas cidades acarreta experimentar a co-mobilização de um certo “Impulso Coreográfico”.

Isto é, na medida em que tais exercícios errantes promovem uma espécie de deslocamento crítico performativo das regras, normas e ordens reiterados em e por determinadas caminhadas pelas cidades, percebeu-se que tal ênfase na dimensão do movimento corporal permite reconhecer nessas errâncias urbanas um impulso de natureza acima de tudo coreográfica. Diante disso, ao longo desta pesquisa compreendeu-se que tal impulso coreográfico emerge conforme a prática da errância urbana promove um deslocamento crítico, inventivo, fabuloso das normas, regras e ordens implementadas no e pelo movimento pedestre, ao se intentar fazer do transeunte o tipo de pedestre que circula no e pelo chão do urbano por excelência. Dessa forma, entendeu-se que a verificação deste impulso coreográfico remete ao profundo diálogo estabelecido entre a designada “Dança Contemporânea” e o que tem sido denominado como “Arte Conceitual”, graças à relação entre uma dada concepção de coreografia e o que ficou conhecido como “Arte por Instrução” (ALTSCHULER, 2008).

A partir do supracitado André Lepecki, pode-se deduzir que tais exercícios errantes derivam da prática do estudo coletivo, compartilhado, comum de narrativas errantes com o intuito de sondar resíduos, recolher restos, perseguir rastros que oferecem pistas para experimentar uma vasta gama de formas de deslocamentos corporais na e pela cidade e vice-versa. Logo, reconhecer tal impulso coreográfico implica em encontrar indícios de que tais exercícios errantes remontam a aspectos de ordem coreográfica em diálogo com o que está na esfera da arte instrucional, de modo que tais errâncias urbanas podem ser caracterizadas como práticas de “Dança em campo expandido” (LEPECKI, 2012, p. 22. Tradução minha). Ao conceber tais exercícios errantes como modos de experimentar, investigar e aprender com os vestígios deixados por uma série de experiências erráticas realizadas desde os primórdios do século passado até o começo do século XXI, durante os Erratórios co-inventamos, co-imaginamos, co-fabulamos maneiras de errar a pé nas e pelas cidades conforme tal impulso coreográfico foi associado a uma certa “babelização” tanto de nomes, quanto de materiais: instruções, partituras, protocolos, diagramas, tarefas, programas, comandos que assumiram formas

textuais, imagéticas, objetais, gestuais, sonoras, sem necessariamente se adequarem a nenhuma demanda de cunho narrativo, prescritivo etc.

Em uma interlocução com a artista da dança, teórica e pesquisadora belga Myriam Van Imchoot, pode-se conjecturar que tal plethora de nomes combinada com a multiplicidade de formas de errar a pé nas e pelas cidades, consiste em um indicativo de que tal impulso coreográfico não obedece irrevogavelmente ao imperativo daquilo que é de cunho estritamente arquivístico, documental ou escrito (2005, p. 112. Tradução minha). A exemplo do que ocorre em diversas práticas de dança contemporânea, o uso de tais diagramas, partituras, protocolos e afins no e pelo exercício de errâncias urbanas não obrigatoriamente prevê algum tipo de escritura, notação, ou mesmo, de sistematização. Ao não aspirarem a nenhuma forma de autonomia dentro de uma dada categoria estética, durante os Erratórios tais recursos frequentemente são utilizados em comunicados, proposições e acordos feitos de modo emergente, circunstancial e contingencial – isto pois, o que está em jogo em tais exercícios errantes é aquilo que acontece quando um corpo se move com, com move, se comove com uma instrução ao errar a pé nas e pelas cidades – para parafrasear uma máxima proferida por Gaby Imparato, artista da dança, professora e pesquisadora portuguesa radicada no Brasil (IMPARATO, 2005, p. 24).

De acordo com a artista visual, professora e pesquisadora britânica Karen O’Rourke, seja qual for a terminologia empregada, o uso de instruções, protocolos e afins no âmbito do que estou chamando aqui de exercícios errantes não pode ser tido como algo análogo ao que ocorre na utilização destes nas chamadas “Ciências Naturais”, por exemplo. Para a autora, se neste contexto um protocolo consiste “na predefinição escrita de um método procedimental para o desenvolvimento e implementação de experimentos” (O’ROURKE, 2013, p. 47. Tradução minha), pode-se dizer que no que concerne aos exercícios errantes a proposta é que tais instruções, regras e similares acionem a experiência corporal urbana sensível à proporção que propiciam a alteração dos estados corporais enquanto são alteradas na e pela prática da alteridade com os outros, com os ambientes, os espaçotempos urbanos. Ainda em referência a Karen O’Rourke, de certa maneira é possível deduzir que é justamente tal lida com o que é de ordem instrumental, procedimental etc., que permite averiguar uma certa distinção entre o exercício de errâncias urbanas e o que tem sido chamado de “Formas-Trajeto” na esfera da arte contemporânea (BOURRIAUD, 2011b, p. 107).

Dito de modo geral, enquanto o exercício de errâncias urbanas procura enfatizar a dimensão da *aisthesis*, vide o interesse nos modos de organização do movimento pedestre no e pelo próprio corpo que erra com as cidades, tais formas-trajeto buscam delimitar trajetos, percursos, itinerários a fim de conceberem uma dada configuração estética – tratam-se de dois entendimentos de estética distintos aos quais retornarei ainda que sob diferentes vieses no decorrer desta tese. Diante disso, cabe dizer por fim que durante os exercícios errantes não há qualquer tipo de preocupação com uma certa plasticidade do movimento, tal qual propõe o teórico de arte francês Thierry Davila ao se referir a uma espécie de “Cineplástica” em sua análise de práticas como as supramencionadas flanâncias,



derivas, dentre muitas outras (DAVILA, 2002, p. 21. Tradução minha). A meu ver, durante a realização dos Erratórios, estes exercícios errantes invocam aquilo ao que me referi aqui como impulso coreográfico precisamente ao “evidançarem” a dimensão do movimento pedestre – por isso, optei por discuti-lo em um enfoque precisamente sócio coreográfico no decorrer desta tese.

**ESCRITOS ERRABUNDOS:** após algumas tentativas frustradas de utilizar o material instrucional gerado a partir dos exercícios errantes em textos escritos para contextos acadêmicos, científicos etc., durante a confecção desta tese escolhi reunir, selecionar e retrabalhar os escritos errabundos desenvolvidos coletivamente ao longo dos últimos doze anos, especialmente no que concerne ao processo de pesquisa criação em questão. Isto pois, durante a realização dos Erratórios, logo em seguida dos exercícios errantes, experimentam-se práticas de escrita ao se associar a ação de colocar um pé após o outro com o ato de colocar uma palavra após a outra no papel, de modo errático, desviante, divagante. Dessa maneira, tais escritos errabundos tendem a não se enquadrar em nenhum gênero literário previamente estabelecido, pois provêm diretamente das alterações dos estados corporais que se experiencia no e pelo ato de errar a pé com as cidades – o que invariavelmente acontece de modo singular, díspar e específico. Por vezes, tais escritos errabundos apresentam uma dimensão performativa crítica, pois interrogam os hábitos, rotinas e condicionamentos corporais reiterados no e pelo ato de andar com as cidades, ao discutir as formas cujos enquadramentos em termos de raça, classe, gênero e sexualidade procuram determinar a possibilidade de errar a pé no e pelo chão urbano – o que de certa maneira, parece ratificar a necessidade de discutir as caminhadas pela cidade em uma chave sócio coreográfica de modo interseccional, como procurei fazer aqui.

Não obstante, de acordo com o ressaltado pela própria Paola Berenstein Jacques, pelo pesquisador britânico Merlin Coverley e pela ensaísta feminista estadunidense Rebecca Solnit, para mencionar apenas alguns nomes, é importante dizer que há toda uma tradição na literatura que toma as caminhadas nas e pelas cidades como ignição para o desenvolvimento de práticas de escrita que não serão tratadas de modo aprofundado aqui, ainda que sejam feitas breves menções a determinadas correntes, obras e expedientes literários no transcorrer desta tese. No mais, julgo ser relevante observar que os escritos errabundos aparecem aqui de forma descontínua, intervalar, intermitente em uma tentativa de compor um texto visual, diagramático, sob certo viés, talvez, até mesmo coreográfico. Trata-se de um esforço que espero não ter resultado em uma mera produção de efeito de aspecto formalista, mas que busca fazer jus aos movimentos erráticos, tortuosos, aberrantes inerentes à dimensão afetiva onde cada uma daquelas palavras nasceu.<sup>3</sup>

**LEITURAS ERRÁTICAS:** durante os Erratórios, após os exercícios errantes e os escritos errabundos, são realizadas as denominadas leituras erráticas. Dessa maneira, são feitas leituras coletivas, performáticas e públicas dos escritos errabundos na medida em que se experimenta o ato de colocar uma palavra após a outra com a ação de ouvir uma palavra após a outra de corpo inteiro. Em-

bora seja o âmbito dos Erratórios que notavelmente aguarda uma investigação mais apurada, verticalizada, concentrada, vale a pena mencionar que durante as leituras erráticas têm sido experimentado o uso de diferentes materiais nos e pelos quais se testam diversas maneiras de performar o ato de ler em deslocamento na e pela cidade e vice-versa, ao mesmo tempo que se procura minimamente atentar, jogar, compor com as interferências provenientes de uma determinada paisagem sonora urbana. Com base em discussões feitas por referências como o crítico literário suíço Paul Zumthor e a artista, curadora e pesquisadora espanhola María Andueza Olmeda, durante a realização desta pesquisa iniciaram-se pequenas experimentações nas e pelas quais abordaram-se as leituras erráticas na chave daquilo que tem sido chamado de “Arte Sonora”. Contudo, por tratarem-se de iniciativas bastante incipientes, decidi não adentrar aqui nenhuma discussão nessa direção, ao privilegiar o debate em torno do movimento pedestre tal qual tenho pontuado. Ainda assim, no que se refere ao processo de estruturação desta tese, as leituras erráticas aparecem na tentativa de possibilitar que a experiência de leitura deste material ocorra de modo não linear, por mais que a imposição das páginas acabe sugerindo o oposto disso. Ao compor a tese a partir de quatro partes distintas, porém interrelacionadas, a proposta é tentar convocar uma certa errância na e pela experiência da leitura propriamente dita.

Nessa perspectiva, ao revisitar os arquivos como escritos, fotografias e vídeos eventualmente produzidos durante a realização dos Erratórios, bem como, ao evocar a própria memória corporal da realização dos exercícios errantes, dos escritos errabundos, das leituras erráticas e dos diálogos erroristas, eu, Bárbara Kanashiro e Denise Rachel desenvolvemos juntos os chamados “Desenhos Erradiços” que povoam as páginas desta tese. Antes de mais nada, entendo que é importante frisar que tais desenhos erradiços foram inspirados por pelo menos duas proposições diferentes. Isto pois, remetem a um desenho do artista visual austríaco Erwin Wurn concebido a partir de uma performance intitulada *Morning Walk* (2001), conforme é devidamente mencionado no livro *Marcher, Créer: déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX siècle* (2002), do supracitado Thierry Davila<sup>4</sup>, ao mesmo tempo em que aludem às páginas de artista que compõem o livro *Performance na Esfera Pública* (2017) organizado pela teórica das artes performativas, professora e pesquisadora portuguesa Ana Pais. Sem embargo, de alguma maneira, tanto os escritos errabundos, quanto os desenhos erradiços também flertam com aquilo que tem sido chamado de “Arquivação Ficcional” - uma noção que retomarei ainda que sucintamente mais adiante. Dessa forma, a expectativa é que tais desenhos erradiços não apareçam no decorrer desta tese como uma tentativa de ilustrar aquilo que é do âmbito do que apenas escapa – o desejo é que os desenhos erradiços possam em alguma medida contribuir para invocar as dimensões inventivas, fabuladoras e erráticas que podem vir a cintilar durante uma determinada experiência de leitura.

**DIÁLOGOS ERRORISTAS:** após a realização dos exercícios errantes, dos escritos errabundos e das leituras erráticas, os Erratórios promovem um espaçotempo de conversação em roda denominado diálogo errorista. O termo “errorista” advém do designado “Manifesto Errorista” pu-

blicado em novembro de 2005 por um coletivo de arte interdisciplinar argentino chamado Etcétera. Formado por artistas visuais, performers, atores e escritores em 1997 na cidade de Buenos Aires, alguns anos depois o Etcétera participou da fundação daquilo que ficou conhecido como “Movimento Internacional Errorista”. Durante o mês de novembro de 2011, tive a oportunidade de participar do chamado *CoLABoratório Errorista*, uma das ações promovidas por um encontro ibero-americano de arte e política denominado *Com.posições.políticas*, realizado no contexto do Festival Panorama – um dos principais eventos de dança contemporânea do país, anualmente organizado pela Associação Cultural Panorama na cidade do Rio de Janeiro desde 2007.

Em linhas gerais, a partir dessa ocasião, pude entender que uma das prerrogativas do errorismo consiste na reivindicação do “erro” como uma espécie de filosofia na e pela qual certas acepções de falha, equívoco e incerteza apresentam a potência de desestabilizar o papel da linguagem como dispositivo de poder nas mais diversas instâncias da vida cotidiana. Dessa forma, durante os diálogos erroristas compartilham-se as especulações, as hipóteses, as fabulações geradas nos e pelos exercícios errantes, escritos errabundos e leituras erráticas em diálogo com uma bibliografia que discute relações entre corpo, performance e cidade pelos mais divergentes vieses, na medida em que se reconhece a experiência do erro como algo intrínseco às experiências erráticas compreendidas como modos de conhecimento e vice-versa. Isto é, no decorrer dos diálogos erroristas a experiência do erro é convocada conforme estimula-se que a conversa ocorra sem que o medo faça da explicação, do repertório, da persuasão um antídoto contra as falhas, desvios e incertezas indissociáveis ao próprio movimento do pensamento, da fala, da conversa.

Sendo assim, entre dúvidas, relatos, amenidades, fruições, memórias, livres associações, citações, traumas, interpretações, aprendizados e similares, ao término dos diálogos erroristas procura-se fazer coletivamente os encaminhamentos necessários para a realização do Erratório seguinte – princípios gerais para a organização dos exercícios errantes, dos escritos errabundos, das leituras erráticas, bem como, dos próprios diálogos erroristas. Diante disso, no que tange ao contexto desta tese, os diálogos erroristas deram origem ao que foi denominado aqui como “Ensaio Erradio”. Trata-se de uma série de ensaios nos e pelos quais procurei discorrer acima de tudo sobre as questões que foram levantadas durante a realização dos Erratórios no âmbito desta pesquisa. Nesse aspecto, ao longo dos ensaios erradios não farei nenhum tipo de descrição, relato, narração das experiências erráticas, ao tentar escrever como quem convive com os problemas levantados nos Erratórios, o que não significa obrigatoriamente encontrar respostas, soluções e conclusões irrevogáveis, absolutas, finais.

Dessa maneira, no transcorrer destes “ensaios erradios” busco discutir as dimensões epistemológicas, éticas, estéticas e políticas do movimento pedestre a partir de uma abordagem sócio coreográfica de modo interseccional, ao recorrer a referências de diferentes áreas do conhecimento como a Arte, a Filosofia, a Sociologia, a História, a Geografia, a Educação e a Física, sobretudo a partir do cruzamento entre “Teorias da Dança”, “Teorias da Performance” e “Teorias Feministas” – cabe

lembrar, boa parte da bibliografia utilizada aqui foi devidamente levantada, debatida e articulada nos e pelos próprios Erratórios. Nesse sentido, ao adotar uma prática de escrita de cunho ensaístico, de certa forma tentei fazer um exercício daquilo que o teórico *queer*, professor e pesquisador estadunidense Jack Halberstam conceituou como “Baixa Teoria” (HALBERSTAM, 2020, p. 38). A partir do educador brasileiro Paulo Freire, do filósofo francês Jacques Rancière e do sociólogo jamaicano radicado na Inglaterra Stuart Hall, o autor propõe que a baixa teoria não está restrita apenas à eleição de temas, assuntos e pautas socialmente consideradas “baixaria”, mas advém do entendimento de que “a teoria não é um fim em si mesma, mas um desvio de caminho para outra coisa” (HALL apud HALBERSTAM, 2020, p. 39).

Por conseguinte, Jack Halberstam propõe que a baixa teoria implica a possibilidade de perder-se, extraviar-se, desviar-se tal qual ocorre em práticas de errância urbana como as flanâncias, derivas etc., ao experimentar o que é de ordem ambulante, improvisada, inesperada em referência ao aspecto vagabundo do pensamento de filósofos como Walter Benjamin – cuja voz igualmente por vezes murmurou, por outras tomou de assalto a escrita dos ensaios erradios que compõem esta tese. Em última instância, o autor postula que a baixa teoria é articulada como um modo de transmissão que opera por “desvios, curvas e viradas” conforme o conhecimento emerge não apenas na e pela explicação, mas também pelo envolvimento e pela confusão (*Idem*). Nesse viés, a despeito de certas tentativas de desnortear o pensamento, gostaria de frisar que recorrentemente os ensaios erradios atravessam uma espécie de “meridiano necropolítico” ao “tomar uma perspectiva crítica deambulatoria ao longo da linha de morte que liga as Américas do Norte e do Sul” (LEPECKI, 2021, p. 229), isto é, frequentemente os ensaios erradios tentam dialogar com contextos que associam Estados Unidos da América e Brasil.

Ademais, ao invés de capítulos separados, determinados e sequenciais, tentei fazer com que tais ensaios erradios escorressem, desdobrassem, descontinuassem uns pelos outros, ao me esforçar para articular suas questões a partir de errâncias, tropeços, repetições, abandonos, prazeres, esquecimentos e encontros efetuados na e pela própria prática da escrita, ao articular as contelações conceituais que se movem nas e pelas páginas a seguir. Dessa maneira, no empenho de praticar a escrita na e pela invocação da errância como pesquisa criação, espero ter conseguido propiciar uma experiência de leitura que pode se dar de forma aberta, flexível, dialogável com os outros elementos que compõem esta tese: as errantopédias, os escritos errabundos e os desenhos erradiços.

**FINALMENTE, GOSTARIA DE DIZER QUE A COMPOSIÇÃO DESTAS ERRANTO-PÉDIAS, ESCRITOS ERRABUNDOS, DESENHOS ERRADIÇOS E ENSAIOS ERRADIOS, ACONTECEU DURANTE O PERÍODO QUE FICOU MARCADO PELA TRANSFORMAÇÃO DO QUE DEVERIA TER SIDO UM DIREITO EM UMA ESPÉCIE DE PRIVILÉGIO: “SE PUDER, FIQUE EM CASA”.** A crise sanitária gerada pela disseminação do chamado “novo coronavírus” em escala planetária, foi profundamente agravada pela crise política, econômica e social que já vinha transformando o Brasil em uma espécie de país irrespirável. A rigor, de acordo com o cronograma do projeto de pesquisa, entre os meses de março de 2020 e março de 2022 a previsão era de fato realizar o processo de revisão bibliográfica, escrita da redação final e diagramação da tese.

Antes disso, para além da prática semanal no contexto desta pesquisa, pode-se mencionar a realização de Erratórios em diversos eventos artísticos, científicos e educativos como, por exemplo, o *II Seminário de Artes da Cena/II Semana Profartes: cena, ensino e comunidade* organizado pelo curso de Teatro-Licenciatura e pelo Mestrado Profissional em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará – ICA/UFC em agosto de 2018, na cidade de Fortaleza; o encontro *Corpocidade 6: atualização crítica* promovido pelo grupo de pesquisa Laboratório Urbano com apoio do Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia em dezembro de 2018, na cidade de Salvador; ou ainda, o *Mutyrão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica* desenvolvido pelo próprio Coletivo Parabelo com a participação de professores da rede de ensino pública municipal e estadual da cidade de São Paulo, educadores ligados ao chamado terceiro setor, estudantes de graduação associados aos cursos de bacharelado e licenciatura em artes cênicas tanto da ECA/USP, quanto do IA/UNESP, bem como, discentes e pesquisadores de pós-doutorado dos programas de pós-graduação em artes visuais, artes cênicas e artes das referidas instituições ao longo de todo o segundo semestre de 2019.

Além disso, durante o fatídico mês de março de 2020, estava previsto o início de um curso de extensão universitária realizado a partir de uma parceria entre o Laboratório de Dramaturgias do Corpo – LADCOR, liderado pela Prof<sup>a</sup> Dra. Helena Bastos, vinculado ao PPGAC da ECA/USP e o Grupo Performatividades e Pedagogias, coordenado pela supracitada Prof<sup>a</sup> Dra. Carminda Mendes André, associado ao PPGA do IA-UNESP, ambos reconhecidos pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPQ. Diante da impossibilidade de iniciar as atividades, procurei me dedicar à escrita das errantopédias, dos escritos errabundos, dos ensaios erradiços, bem como, à feitura dos desenhos erradiços a partir de diversos compartilhamentos realizados com as supracitadas Helena Bastos, orientadora desta tese, Bárbara Kanashiro e Denise Rachel, integrantes do Coletivo Parabelo. Tais momentos somados ao fato de que os Erratórios se configuram como uma prática de estudo coletiva, compartilhada, comum de uma errantologia enquanto se experimenta, investiga e aprende com a errância como pesquisa criação, torna o uso da noção de “eu”, assim como, de seus subsequentes pronomes possessivos bastante problemáticos – principalmente no que tange aos ensaios erradiços.

O esforço de não cair nas armadilhas da representação política ao escrever em nome de um suposto “nós”, acabou me levando a fazer esta opção conforme escrevia convivendo com as problemáticas advindas da relação movimento, performance, dança e escrita no e pelo ato de andar a pé pela cidade, enquanto lidava com o sofrimento oriundo da ameaça iminente, ou ainda, da perda efetiva de familiares, amigos e colegas que diante do descaso do atual governo federal, da proliferação do negacionismo e das abissais desigualdades sócio econômicas que historicamente apartam a população brasileira, infelizmente, não puderam ficar em casa – acabaram mortos por complicações geradas pela Covid-19. Por isso, as páginas desta tese são dedicadas às memórias de cada uma delas, cada um deles, em especial de Valquíria Dias da Silva, Euclides Rodrigues Soares, Gercina Maria da Silva, José Serafim da Silva, Renato Nazário da Silva e Elisabete Maria Ramos. Quem sabe, de algum modo, este trabalho possa contribuir para que as artes nos ajudem a repensar os modos de mobilidade catastróficos nos e pelos quais chegamos ao atual estágio do processo de urbanização patológica.

## NOTAS

<sup>1</sup> O termo *A/r/tography*, traduzido para o português como “artografia”, em língua inglesa também compõe um acrônimo no qual a letra “a” se refere à “*artist*” (artista), “r” à “*researcher*” (pesquisador) e “t” à “*teacher*” (professor), ao propor, em linhas gerais, a não separação entre as práticas artísticas, científicas e pedagógicas. Já o termo “*Art as education*” pode ser “Arte como educação” em uma possível tradução para o português.

<sup>2</sup> Entre os anos de 2015 e 2022, participaram dos Erratórios: Abner Bispo, Airon Rio, Alexandre Gombio, Amanda Chaptiska, Ana Musidora, Andreia Souza, Aparecida Martins, Audisio Ribeiro, Bárbara Kanashiro, Bruno Rocha, Carla Souza Santana, Camilla Bariani, Carminda Mendes André, Carolina Cherubini, Caroline Lopes, Celso Pinheiro, Crislene Costa, Dalva Garcia, Danielle Agostinho, Denise Rachel, Dirce Pereira Gonçalves, Edilma Matsuoka, Élder Sereni, Eliane Andrade, Emanuella Coelho, Érika Silva, Fábio Santos, Fernanda Caetano, Fernando Catelan, Flávia Teodoro, Flora Rouanet, Francisca Rodrigues, Gabriel Rodrigues, Geane Santana, Geovanne Rega, Geraldo Gutenberg, Geruza Zelnys, Gevaci Pereira dos Santos, Gilda Marques, Gustavo Correia, Hélio Moreira Filho, Igor Silva, Ione dos Santos, Isadora Pessôa, Israel da Silva, Jaildes Ramos, Jaqueline Rodrigues Peixoto, Jarlei dos Santos, Jeferson da Silva Santos, Jesiel Ternero, Joana dos Santos, José Carlos Teodoro da Silva, Juciele Lopes, Karyne Dias Coutinho, Kathelin Ramos, Kevin Raith, Leiliane dos Santos, Leomagnio Oliveira, Letícia Maia, Lezenir Costa, Lia Ramos, Ligia Souza, Ligia Theodoro, Luana Stefany Gondim Gomes, Lucas Silva Ferreira, Lucineide Santos Lopes, Ludmila Lee Castilho, Luzia Santana, Maiko Sabino, Márcia Fusaro, Matheus Cosmo, Marcelino Bessa, Marcelo Prudente, Marcio Pereira, Marcos Cardoso, Margarida Candido, Margarida Silva, Maria da Conceição Silva, Marina Klautau Felipe, Mayra Suzuki, Moisés Prudêncio, Michel Yakini, Naila Rodrigues, Nathália Jordão dos Santos, Nathália Pallos Imbrizi, Neusa Trindade, Orlando Oliveira, Pedro Galiza, Raimunda Lira, Raimunda Sousa, Rafaela da Silva Costa, Ricardo Martins, Riquele Gomes, Rosângela Laurentino, Rosângela Caparros, Rosemeire Batista, Samuel Ferreira da Silva, Santa Pereira, Selma Maria Barreto, Silvia Brito, Silvia Jordão, Sirley Pereira, Sueli Vaz, Taciana Santos, Tâmisia Betina, Tatuz Costa, Thalita Duarte, Valéria Ribeiro, Vanessa Castro, Vanessa Queiroz, Vania Alves, Vera Bonsucesso Dias, Vitória Tobias e Waleska de Souza.

<sup>3</sup> Os escritos errabundos contêm textos de autoria dos participantes respectivamente mencionados em nota anterior.

<sup>4</sup> O título da performance que foi ponto de partida para o desenho de Erwin Wurn, pode ser traduzido para o português como “Caminhada Matinal”. Enquanto uma possível tradução para o título do livro de Thierry Davila pode ser “Caminhar, criar: deslocamentos, flanâncias, derivas na arte do final do século XX”.

**SE É DE CORPO E CIDADE QUE DEVEMOS FALAR**<sup>1</sup>, talvez seja importante começar pela palavra “Pedestre”. O termo pedestre deriva do latim *pedester* e pode ser traduzido para o português justamente como “a pé”. Ainda no que corresponde ao idioma português, a expressão pedestre é utilizada como um atributo daquilo que é da ordem do corriqueiro, do modesto, do prosaico. Além disso, o vocábulo pedestre também é empregado em menção ao ato de andar a pé pela cidade. Nesse sentido, a palavra pedestre deixa de ser utilizada como um adjetivo, ao ser frequentemente usada como um substantivo comum masculino pelo senso comum, ainda que o termo seja dicionarizado na língua portuguesa como substantivo e adjetivo de dois gêneros (HOUAISS; AURÉLIO), ou então, somente como um adjetivo de dois gêneros (AULETTE; MICHAELIS). Diante disso, me parece pertinente evocar a ocasião na qual o filósofo francês Michel de Certeau afirmou que o ato de andar a pé é para a cidade aquilo que o ato de fala é para a linguagem. Em sua obra clássica *A Invenção do Cotidiano: Artes de fazer vol. I* (2008), o autor recorre ao filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein, a fim de encontrar um modelo a partir do qual fosse possível demover a linguagem de uma abordagem estritamente filosófica, ao afirmar seu uso ordinário, cotidiano, comum.

Para Michel de Certeau, tal feito consistiu na recusa de uma determinada desinfecção dos usos ordinários da linguagem, diante da qual

os imperativos daquilo que é do âmbito técnico, científico e filosófico perderam qualquer privilégio – para o bem e para o mal. Grosso modo, o autor investigou os usos comuns da linguagem em aproximações, analogias e comparações com práticas nas e pelas quais a prosa do mundo se opera – uma referência feita pelo próprio autor a uma máxima proferida pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty. Não por acaso, Michel de Certeau dedicou um capítulo da referida obra para pensar o cotidiano a partir do que ele denominou como “Práticas de Espaço” (2008, p. 164). Foi justamente a partir da ideia de práticas de espaço que o autor teceu seu célebre elogio às caminhadas pela cidade. Ao eleger o pedestre como o responsável por aquela que seria uma espécie de prática urbana por excelência, Michel de Certeau conferiu certas funções enunciativas ao ato de andar a pé pela cidade. Para isso, o autor definiu o ato de andar a pé pela cidade como um espaço de enunciação responsável pela ordenação de uma dada língua espacial, ao forjar um paralelismo entre a enunciação linguística e o que ele designou como “Enunciação Pedestre” (2008, p. 177).

Ainda nesse viés, o autor concluiu que tais enunciados pedestres guardam uma dada correlação com aquilo que o filósofo da linguagem John Austin denominou como “Enunciados Performativos” (1990)<sup>2</sup>. Isto pois, para Michel de Certeau o ato de andar a pé pela cidade também se assemelha ao ato de fala na linguagem devido ao seu cunho performativo. As caminhadas pela cidade demonstram uma dimensão performativa precisamente ao efetuar um certo fazer dizer que nada mais é senão uma aptidão para afirmar, suspeitar, arriscar, respeitar, até mesmo transgredir as trajetórias que fa-

lam, antes e para além de qualquer traçado gráfico (CERTEAU, 2008, p. 179). Consequentemente, o autor propôs que o ato de andar a pé pela cidade estabelece tais enunciações pedestres conforme esses fraseados espaciais remetem a uma certa modelagem dos percursos equivalente à arte de modelar frases. Com base nisso, Michel de Certeau apontou para uma certa retórica das caminhadas pela cidade cujos torneios, figuras e estilos conformam aquilo que ele denominou como “Retóricas Ambulatórias”.

O autor inferiu que essa retórica do ato de andar a pé pela cidade compõe uma gesta ambulatória a partir da sucessão de encontros que não cessam de alterar, atravessar, surpreender e seduzir os percursos pedestres. À vista disso, Michel de Certeau defendeu que as caminhadas pela cidade estabelecem enunciações pedestres mediante à modelagem de retóricas ambulatórias que não são nada mais, nada menos, senão os gestos responsáveis pela realização de uma transformação estilística do espaço-tempo urbano. Em última instância, o autor se referiu ao ato de andar a pé pela cidade como uma série de manifestações feitas por árvores de gestos que se movimentam por toda parte, ou mesmo, como florestas que caminham pelas ruas sem afixarem-se aos lugares, territórios e espaços urbanos que, no entanto, deslocam, alteram e metamorfoseiam (CERTEAU, 2008, p. 182). Desse modo, pode-se concluir que Michel de Certeau descreveu uma certa transumância retórica como uma floresta de gestos cujo movimento não pode ser retido, circunscrito, fixado em nenhum molde, quadro ou texto.

Neste aspecto, me parece importante ressaltar que o autor utilizou o neologismo tex-

turologia ao aludir a uma certa urdidura de tramas, texturas e textos que emergem diante de uma dada promessa arquitetônica que jamais foi urbanisticamente cumprida: o surgimento de uma espécie de desejo escópico diante da possibilidade de uma visão panorâmica, totalizante e panóptica da cidade que nunca foi completamente satisfeito. Isto é, Michel de Certeau identificou um dado uso da perspectiva, desde a pintura medieval até a arquitetura moderna, correspondente a uma determinada vontade de ver a cidade. Embora o autor tenha frisado que tal anseio de ver a cidade precedeu os meios de ser levado a cabo, o próprio igualmente constatou que essa pulsão óptica permanece latente na ficção de uma visão onisciente, onipotente e onipresente cuja legibilidade busca paralisar uma certa mobilidade opaca no texto transparente, claro, visível, da cidade-conceito, da cidade planejada, ou ainda, da denominada “Cidade Panorama” (CERTEAU, 2008, p. 174).

Neste contexto, Michel de Certeau colocou em xeque a emergência de uma certa texturologia pedestre diante da atopia-utopia de um saber ótico ao proferir comentários como, por exemplo: “pergunto-me onde se origina o prazer de ‘ver o conjunto’, de superar, de totalizar o mais desmesurado dos textos humanos” (CERTEAU, 2008, p. 170). Observações que não raramente foram sucedidas por indagações como: “a imensa texturologia que se tem sob os olhos seria ela outra coisa senão uma representação, um artefato ótico?” (CERTEAU, 2008, p. 171). Curiosamente, enquanto de um lado, Michel de Certeau indagou se a amplitude texturoológica do ato de andar a pé pela cidade não consistia em uma certa fabulação *voyeurística* daquele

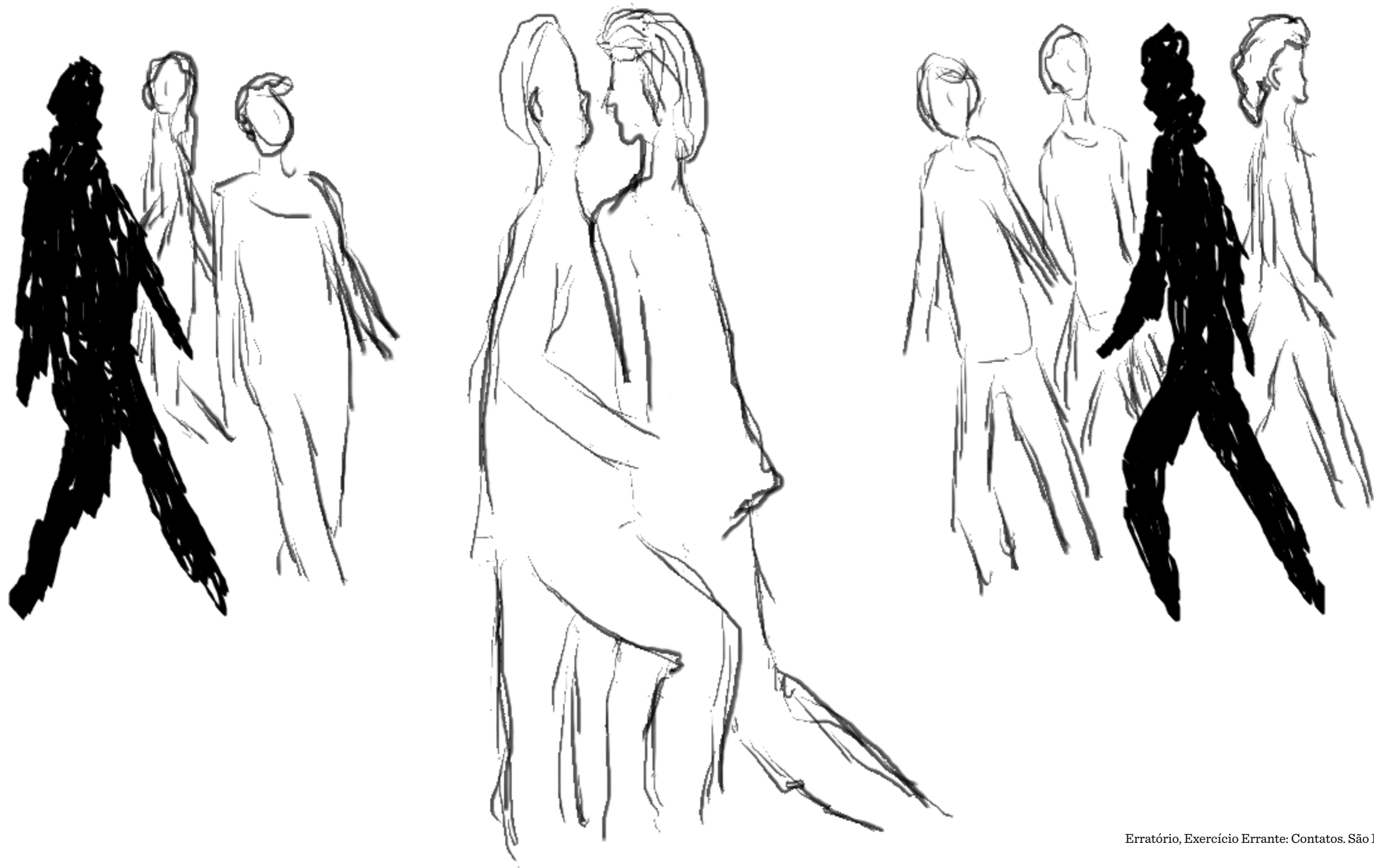
que almeja ver a cidade do alto, de outro, o próprio autor retratou os pedestres como aqueles que caminham pela cidade, conforme obedecem a um “texto” urbano que escrevem a despeito de jamais serem capazes de lê-lo efetivamente.

A meu ver, esse aparente paradoxo texturoológico se torna ainda mais intrigante quando se leva em consideração a seguinte circunstância: mesmo após outorgar uma certa ilegibilidade ao corpo enlaçado pelas ruas, tanto no que concerne àquele que escreve cegamente de baixo, quanto no que toca àquele que observa miopemente de cima, Michel de Certeau insistiu em examinar o ato de andar a pé pela cidade com expressões como “redes de escrituras avançando e entrecruzando-se”, ou então, “poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros” (CERTEAU, 2008, p. 171). Ao que tudo indica, o aspecto insidioso dessa texturologia pedestre requer uma dada atenção. Sobretudo, ao levar em conta o fato de que o autor concedeu à caminhada pela cidade *per se* o status de uma prática urbana, espacial, cotidiana, cujos aspectos microbianos, astuciosos, singulares e plurais, teimam sub-repeticionalmente, conforme sua posição tática lhe permite persistir, desafiar e resistir diante dos discursos reguladores, dos dispositivos disciplinares, da organização panóptica da cidade.

Como é sabido, Michel de Certeau defendeu que o pedestre é um praticante ordinário da cidade, responsável por forjar um certo corpo a corpo amoroso com o espaço-tempo vivido, do qual detém um determinado conhecimento cego que fomenta uma familiaridade inquietante com as ruas, com o tráfego, com as multidões, em suma, com a cidade propriamente dita – o que

imediatamente o transforma em uma espécie de herói comum, anônimo, cotidiano. Sem nenhum embargo à força inaugural das contribuições de Michel de Certeau, tenho procurado desde a iniciação científica até o mestrado, não exatamente dispensar as considerações feitas pelo autor, mas decerto complicar suas posições acerca do ato de andar a pé pela cidade, para fazer alusão a uma sugestão da socióloga feminista argentina Maria Lugones (2003, p. 214. Tradução minha). A fim de não confundir resistência heroica com privilégio político, proponho repensarmos as considerações feitas por Michel de Certeau sobre a caminhada pela cidade. Para tanto, tento tecer um diálogo entre os passos dos “caminhantes inumeráveis pelos rios cifrados das ruas” enaltecido pelo autor e as chamadas “Teorias da Performance”, “Teorias da Dança” e “Teorias Feministas”, conforme demonstrarei adiante.

DESENHOS ERRADIÇOS





## ESCRITOS ERRABUNDOS

pensamento, novamente sofro um assalto. Não consigo recordar a primeira vez que escutei as palavras do escritor Eduardo Galeano. Caminhar a pé pelas ruas é um perigo nas cidades do mundo ao avesso. O avesso do mundo é o mundo dos avessos. Volta e meia estas palavras vem ao meu encontro, me perseguem e me encurralam.

*Sigo quebrando ora à esquerda, ora à direita das quebradas das ideias, ao passo que saio de uma viela apenas para entrar em outra. Adentro um beco estreito, extenso e escuro acompanhando as paredes grosseiramente cobertas com reboco cinza, não sei mais quem persegue quem. Sinto uma imensa crosta de asfalto e concreto descer pela garganta, prestes a sufocar os pulmões até cimentar o peito.*

Enquanto dobro uma esquina do beco do

Galeano repete no meu ouvido: quem não é prisioneiro da fome, é prisioneiro do medo. Estou caminhando a pé por uma rua cheia de reféns de um sonambulismo incessante, de uma insônia perene, dos cativeros da ansiedade, das clausuras do pânico, viciados em drogas eletroquímicas e companhias cibernéticas dentro da solidão de uma noite infinita. Dois portões se abrem e vejo um rosto assustado com um cachimbo de crack na boca. Vendo sem olhar. Vira o rosto freneticamente de um lado e para o outro. Antes de um afeto cujo nome ainda não sei me deter, uma mulher canta no canto da cabeça que ele é uma rosa e os outros são manjeriço. Não quero deixar as palavras de Eduardo Galeano escaparem. Aperto o passo, continuo no encalço daquilo que tanto ameaça os corpos que caminham a pé pelas ruas adestrados pelo medo, pela insônia, pela ansiedade e pelo pânico. Quanto mais me aproximo, mais me distancio.

Confundo o olhar sisudo, profundo e vagamundo de Eduardo Galeano

com o azul da tarde

Ouço o escritor dizer caminham a pé pelas ruas morrendo de medo, morrendo de tédio, morrendo de fome, morrendo de raiva, morrendo de sono, morrendo de bala perdida, morrendo de tristeza, morrendo de sede, morrendo de ódio, morrendo de depressão, morrendo de trabalhar, morrendo de cansaço, morrendo de pressa. Quando tudo é, o outro não interessa.

que caibem no fim do beco fundo.

Caminham a pé pelas ruas do mundo cidade morrendo depressa. De supetão saio do beco, tropeço e misturo as palavras premissa e promessa, cambaleando balbucio alguma coisa sobre caminhar e utopia. Estremeço, cato as sílabas no chão, tento juntar as palavras na língua e me

Um coro de manequins de jeans atravessa fora da faixa de pedestres, no sinal vermelho de uma esquina engarrafada. Um corpo em carne viva sem sapatos misturado em papelões, plásticos no granito duro, quente, afogado no cuspe enquanto a rua se comprime. As portas, os portões, as janelas estão vedadas, os dedos picham os prédios que não param de aumentar. A entrada de um hotel, um bar cheio de pessoas asseadas. Centenas de cintos de couros cravejados com pedrarias prendem a cintura pélvica, alguns bonés enfiados nos crânios.

esforço para continuar formando as frases na boca. Abrando os passos e aos poucos a cabeça começa a compreender o que os pés já sabem. Um círculo, um círculo, um círculo. A circulação das faltas, de faltas faz brotar uma pequena gota no precipício da face que se desequilibra no passo pesado, descontrolado e impensado no chão de asfalto seco, seco, seco. Para dar de beber a quem tem sede, para dar de comer a quem tem fome. Carrego cada gota que brota em um malabarismo feito quem abre duas grutas no rosto, escorro em meio às construções panorâmicas sem horizonte, sem céu. As farpas cortam a pele vazada, estilhaçada, perco o fôlego. A tontura dos passos movem o chão que sustenta o peso do concreto, o choque das velocidades. Os frêmitos, os tremores derramam os líquidos que choram uma pessoa, um encontro, uma passagem.

Uma mulher em cima de uma laje carrega a tampa de uma caixa d'água nas mãos, espia crianças embotadas no terreiro. As águas do corpo formam porocacas com as águas que trago em um copo. Não consigo mais distinguir se as águas do corpo movimentam o copo d'água ou se o chão agita as águas do copo que se derramam no corpo d'água. Vejo o rosto silencioso do poeta Jorge de Lima na superfície do copo, leio seus lábios balbuciarem: há sempre um copo de mar para o corpo navegar.

Tanto copo d'água, tanta sede de rua. Viajo em 519 copos americanos cheios d'água nas escadarias do Theatro Municipal. O porteiro pergunta: oi, aonde você vai? Uma planta abre uma fenda na calçada. Faço um vivo dito. Dito vivo. Errando pelo centro de São Paulo, pelas galerias da rua Sete de Abril, encaro um horizonte interrompido por prédios e antenas. Empurro o horizonte. Caminho na corda bamba, me desequilibro na linha tênue onde as separações entre o eu e o outro perdem o sentido.

Uma excitação percorre os músculos até escapar pelas pontas dos dedos que tocam tudo. Um homem sentado em um banco de cimento em uma praça lê um jornal. Ando sem rumo, desconfiando de mim, quero perder o medo do que me cerca. Abro cada porta desta cidade até nunca mais me fechar. Expor a vulnerabilidade radical, exercitar a precariedade ontológica, com cuidado, como quem abre um caminho.

Saio correndo, quero falar com cada orelhão remanescente,

“Abram espaço, abram espaço, deixem a água passar”, grita um estranho na rua que me parece íntimo. Ao me perder pela cidade, ganho uma frágil intimidade com as invisibilidades das ruas. Dou de beber a quem tem sede, de comer a quem tem fome.

até me interromper diante de um corpo deitado no chão sob

Alguém se aproxima e pede para me carregar nos braços até a próxima esquina, concordo com um leve aceno de cabeça e despejo todo meu peso em suas mãos mudas. Nos despedimos com uma troca de olhares. Entrego o peso ao chão, estou pensando com os pés, a sola toca um pedaço da calçada, da cidade, do mundo que toca uma parte da sola ao me levar de encontro com o encontro. Uma folha no chão, baganas de cigarro, o lixo jogado no chão. Os postes em direção ao céu.

freneticamente,

sob um cobertor

me sujar de cidade

Sinto uma imensa vergonha, um grande desconforto. Uma criança acompanhada pela mãe andando pela calçada de repente solta a sua mão, para, olha para mim e sorri. A mãe grita o nome da criança, que corre até ela, puxa sua saia, pede para que ela se abaixe. A criança cobre a boca com as palmas das mãos e cochicha algo no ouvido da sua mãe. A mãe e a criança caminham na minha direção de mãos dadas, param, olham para mim, sorriem e desaparecem no meio da multidão. Esbarro em uma alegria até então absolutamente desconhecida. Desejo me tornar aquela rua, sinto vontade de me arriscar, de riscar, andar em círculos em volta de um prédio no vale do Anhangabaú, em frente ao qual passo diariamente, mas jamais tinha visto até então.

**A PRINCÍPIO, ME PARECE IMPORTANTE RESSALTAR QUE MICHEL DE CERTEAU RECONHECIDAMENTE CONTRIBUIU PARA QUE SE PASSE A PENSAR**

**A PARTIR DO PEDESTRE**, desde o sentido estrito até a mais ampla acepção do termo. Isto é, desde o ato de andar a pé pela cidade propriamente dito até o que se refere àquilo que é da ordem do supostamente banal, corriqueiro, frívolo. De acordo com a teórica estadunidense da performance Rebecca Schneider, tal mudança de foco permitiu com que se questionasse o lugar privilegiado que regularmente é conferido ao que é da esfera do canônico, do monumental, do estandardizado, especialmente no que diz respeito à adoção de práticas investigativas, analíticas e discursivas (2011, p. 58. Tradução minha). Por este ângulo, a autora considera que ponderar a partir do pedestre na sua mais abrangente concepção terminológica permite que certos hábitos epistemológicos sejam repensados, enquanto são abertos outros caminhos para outros conhecimentos. Dessa maneira, Rebecca

Schneider defende que atentar àquilo que amide é relegado ao plano da ignorância, do preterimento e do esquecimento pode ser uma forma de resistir aos perigos dos marcos oficiais, das narrativas mestras e das histórias únicas.

Cabe destacar que tal prerrogativa faz eco às advertências feitas pelo próprio Michel de Certeau. Como por exemplo, em uma passagem da supracitada obra na qual o autor associou o processo de verticalização, predialização e monumentalização da cidade à promoção de um dado esquecimento, de um certo desconhecimento, no limite, de uma determinada incompreensão em relação às práticas urbanas. No entanto, me parece salutar admitir que as próprias considerações feitas por Michel de Certeau, especialmente no que diz respeito às caminhadas pela cidade, assumiram um certo aspecto canônico ao longo do tempo. Pelo menos desde os idos da década de 1980, o elogio feito pelo autor aos praticantes ordinários da cidade é tido como um cânone, no mínimo no que corresponde a áreas como a Geografia, a Arquitetura, o Urbanismo e a Arte. À vista disso, manter o compromisso com essa espécie de premissa pedestre aparentemente demanda atenção aos detalhes que permitem, inclusive, questionar os pressupostos que sustentam as leituras dominantes

## ERRANTOPÉDIA

**VISITAS:** (*Visites*) consistem em uma prática de errância urbana concebida por artistas Dada. A fundação do clube noturno conhecido como *Cabaret Voltaire* na cidade de Zurique, capital da Suíça, em 5 de fevereiro de 1916 por Hugo Ball e Emmy Hennings daria o pontapé inicial ao Dada. Após cinco meses de funcionamento, o *Cabaret Voltaire* fecha suas portas e o Dada se alastra pela Europa, embora concentre suas atividades na cidade de Paris. Foi na capital francesa, em 14 de abril de 1921, às 15:00 de uma chuvosa quinta-feira, que artistas Dada fizeram sua primeira – e ao que tudo indica última – prática de errância urbana pela cidade. A *Grande Saison Dada* pretendia ser uma série de ações públicas realizadas pela cidade de Paris. No entanto, a única prática de errância urbana efetivamente realizada foi amplamente

referentes às contribuições seminais do autor. Nesse aspecto, julgo ser relevante interrogar precisamente os aspectos políticos da prestigiosa tese defendida por Michel de Certeau, a saber: a premissa de que o ato de andar a pé pela cidade consiste em uma operação de resistência, contestatória, antagonista *per se*.

De acordo com o que apontei acima, o autor demonstrou uma justificada predileção por um determinado prisma linguístico, o que o levou a privilegiar certos referentes textuais, mesmo quando conferiu um dado sentido performativo para sua concepção de pedestre. Porém, considero que quando o assunto é o ato de andar a pé pela cidade, dedicar atenção ao que é compreendido como miudeza, pormenor, minúcia, parece evocar problemáticas que estão antes e para além da linguagem verbal, seja ela de ordem oral ou escrita. Como bem observou Rebecca Schneider, a mudança de escala analítica para aquilo que é do terreno do pedestre, do ordinário, do cotidiano viabiliza perceber aquilo que é recorrentemente preterido como um mero detalhe prático: o movimento. Em outras palavras, a autora afirma que o enfoque no cotidiano, no comum, no habitual, costuma colocar em evidência o que se move, o como se move, o por onde se move etc. Por isso, Rebecca Schneider declara

que enfatizar o movimento não só nos permite mudar o pensamento, como também oferece a possibilidade de pensar a mudança como condição constitutiva mesmo daquilo que paira sob o mito do estanque, do estagnado, do estático (2011, p. 60. Tradução minha).

Com o propósito de colocar em movimento as leituras hegemônicas sobre a famigerada apologia às caminhadas pela cidade feita por Michel de Certeau, pode ser proveitoso perguntar: de que modo o movimento corporal aparece nas considerações do autor sobre o ato de andar a pé pela cidade? Conviver com essa indagação parece ser profícuo para que se possa complicar os pressupostos políticos que sustentam o ideário pedestre do autor. Inicialmente, uma possível dificuldade em lidar com questões dessa alçada pode estar relacionada com um dado textocentrismo característico ao autor. *A priori*, esse traço textocêntrico pode se assemelhar a um certo desdobramento do fonocentrismo atribuído aos filósofos da performance da linguagem subscritos por Michel de Certeau.<sup>3</sup> Posteriormente, à medida que prossegui convivendo com a referida interrogação, passei a admitir a hipótese de que tal textocentrismo também pode ser decorrente do uso da metáfora da “Cidade como Texto”. Segundo os teóricos estadunidenses da

divulgada pelos meios de comunicação da época, com o intuito de convocar os parisienses a participarem de uma visita a um lugar banal, trivial, inócuo da cidade. O destino escolhido foi um jardim com ares de terreno baldio em frente à igreja *Saint-Julien-le-Pauvre*, localizada no 5º distrito de Paris. A despeito da chuva torrencial, autores como Lori Waxman, Paola Berenstein Jacques, Francesco Careri e Rebecca Solnit contam que cerca de cinquenta pessoas participaram da Visita na qual André Breton e Tristan Tzara discursavam, enquanto outros artistas Dada liam verbetes do dicionário ao acaso. Embora André Breton tenha considerado a Visita um fracasso absoluto, chegando a afirmar que “não havia bastado sair da sala de espetáculo para o ar livre, para acabar com as voltas do Dada sobre si mesmo”, Francesco Careri

performance D.J. Hopkins, Shelley Orr e a canadense Kim Solga, o textocentrismo em Michel de Certeau aparece como uma evidência do impacto histórico que a metáfora da “cidade como texto” obteve em diversas áreas do conhecimento, especialmente no que concerne à Geografia, à Arquitetura, ao Urbanismo e à Arte (2011, p. 03. Tradução minha).

Para os autores, a alegoria da cidade como texto geralmente é empregada quando se promove uma certa reverência à cidade vista de cima, de modo mais ou menos explícito. A partir disso, D.J. Hopkins, Shelley Orr e Kim Solga argumentam que a cidade vista de cima aparece como o substrato de análises cujas abordagens estão empenhadas em retratar o espaço-tempo urbano como uma série de representações verbais, textuais, imagéticas, com o intuito de conferir-lhe uma certa legibilidade, uma dada visibilidade, ou ainda, uma determinada cognoscibilidade – tal qual ocorre nas concepções de cidade como texto, cidade como palimpsesto etc. Ainda de acordo com os autores, tal ideia de cidade como texto tem sido fortemente criticada por diversos geógrafos, arquitetos e urbanistas contemporâneos. Dentre eles, destaca-se o geógrafo britânico Nigel Thrift cujas críticas elegem ninguém mais, ninguém menos, senão

Michel de Certeau como o principal proponente da metáfora da cidade como texto nas ciências humanas no século XX.

Todavia, é prudente salientar que Nigel Thrift não considera que o autor tenha meramente reduzido o ato de andar a pé pela cidade a uma dimensão exclusivamente textual. Isto porque, o autor admite que Michel de Certeau ao menos referenciou os aspectos motores, gestuais, corporais das caminhadas pela cidade. Ainda assim, Nigel Thrift assevera que o uso que o autor faz da alegoria da cidade como texto em referência ao ato de andar a pé pela cidade é ineficaz por pelo menos dois motivos distintos, embora correlacionados. Antes de mais nada, o autor atina ao fato de que Michel de Certeau jamais conseguiu abandonar completamente a premissa da cidade vista de cima, tendo em conta sua persistência em atribuir uma traçojeira legibilidade ao corpo enlaçado pelas ruas, por exemplo. Por esse ponto de vista, Nigel Thrift demonstra que o autor sustentou toda sua argumentação ao sobrepor práticas de enunciação, de escrita e de leitura ao ato de andar a pé pela cidade, ora de modo tácito, ora de modo explícito.

Consequentemente, o autor conclui que ao sobrepor práticas com matrizes textuais às caminhadas pela cidade, Michel de Certeau so-

brepujou o domínio do comportamento corporal ao priorizar determinados modelos de representação verbal. Segundo Nigel Thrift, tal replicação de modelos baseados em texto acarretou uma dada obliteração do corpo. Se assim for, me parece que os sentidos antagônicos, contestatórios e resistentes conferidos por Michel de Certeau às caminhadas pela cidade se tornam imediatamente questionáveis aqui. Em linhas gerais, o autor acredita que a sobreposição de modelos baseados em texto a práticas corporais costuma permitir que eventuais comportamentos ilícitos, clandestinos, desobedientes, sejam invariavelmente recuperados pelas supostas funções enunciativas, uma vez que tais funções enunciativas nada mais são senão a própria funcionalidade dos sistemas sociais em questão (THRIFT apud HOPKINS, ORR & SOLGA, 2011, p. 05. Tradução minha). Ante o exposto, penso que é pertinente observar que a compreensão do ato de andar a pé pela cidade como uma enunciação pedestre convoca a inspeção de suas prováveis co-implicações com a dita textualidade organizadora, disciplinar e panóptica imposta pelo poder urbano, como tentarei demonstrar mais adiante.

Nessa perspectiva, D.J. Hopkins, Shelley Orr e Kim Solga realçam que é importante reco-

nhecer o valor conceitual da metáfora da cidade como texto. Para os autores, a ideia de cidade como texto possibilitou justamente o desenvolvimento de aparatos conceituais cujos vetores de análise viabilizaram o exame da articulação entre potências e poderes urbanos. Apesar disso, os autores sublinham que é imprescindível admitir que a noção de texto urbano é insuficiente para discutir tanto a materialidade, quanto a politicidade de práticas urbanas. Por isso, D.J. Hopkins, Shelley Orr e Kim Solga contestam o uso corrente da alegoria da cidade como texto, principalmente por intelectuais, pesquisadores e artistas interessados em investigar a dimensão afetiva daquilo que é da esfera do urbano – vale mencionar, frequentemente sugestionados pela possibilidade de estabelecer um certo corpo a corpo amoroso com a cidade, conforme propôs Michel de Certeau. Ainda segundo os autores, o uso da metáfora da cidade como texto para tais fins é questionável, sobretudo porque ela tende a beneficiar uma certa ideia de escrita, de leitura e de textualidade em nome do que o filósofo francês Henry Lefebvre denominou como “Monopólio da Inteligibilidade” (LEFEBVRE apud HOPKINS, ORR & SOLGA, 2011, p. 04. Tradução minha). Dessa forma, D.J. Hopkins, Shelley Orr e Kim Solga alegam que é indispensável per-

acredita que a Visita exerceu uma grande influência sobre as práticas de errância urbana vindouras, ao oferecer uma espécie de premissa para a anti-arte na cidade – assim como ocorreu com as chamadas Deambulações e Derivas, as quais o autor se refere como exemplo de “Anti-caminhada”. Para além disso, Francesco Careri acredita que a Visita promoveu o reconhecimento daquilo que pode ser tido como o primeiro “*Readymade Urbano*”, ao conferir qualidade artística a um espaço de uso comum, coletivo, público em detrimento de um objeto banal, cotidiano, trivial. Deste modo, as Visitas invertem a equação duchampiana ao promoverem um deslocamento da arte para um espaço trivial da cidade, ao invés de deslocar um objeto banal para os espaços oficiais da arte propriamente ditos. Após a realização da primeira e única visita, o próprio Dada acabou se dispersando e parte dele fundou o movimento Surrealista, em 1924.







ceber que a concepção de cidade como texto está fundamentada em uma espécie de primazia do racional, do intelectual, do mental, responsável por colocar em primeiro plano determinados entendimentos de textualidade, de escrita e de leitura, enquanto relega o que é tido como o que é de ordem física, somática e corporal às margens do espaçotempo urbano. Neste viés, os autores concluem que é crucial tomar a performance corporal como ponto de partida para pensar não apenas qualquer perspectiva de escrita, leitura e cognoscibilidade da cidade, mas também para analisar toda forma de estabilização, desestabilização e reestabilização de poder urbano. Em outros termos, D.J. Hopkins, Shelley Orr e Kim Solga propõem que é primordial entender que o que é do âmbito da performance não pode ser tido como algo subalterno a qualquer noção de texto. Assim sendo, os autores defendem a compreensão daquilo que denominaram como “Performance Pedestre” (2011, p. 35. Tradução minha). Isto porque, a noção de performance pedestre pressupõe a ruptura de determinadas separações dicotômicas, binárias e dualistas, como buscarei discutir a seguir.

**INTERROGAR DE QUE MODO O MOVIMENTO CORPORAL APARECE NAS PONDERAÇÕES DE MICHEL DE CERTEAU ACERCA DO ATO DE ANDAR A PÉ PELA CIDADE** parece ainda impor outros entraves, obstáculos, empecilhos. Neste caso, trata-se do fato do autor continuamente se valer de certas separações, divisões, oposições em sua abordagem das caminhadas pela cidade. Ao longo de todo supramencionado capítulo, Michel de Certeau balizou sua argumentação sobre o ato de andar a pé pela cidade por meio do estabelecimento de oposições como, por exemplo: alto e baixo, distância e proximidade, espaço e tempo, luminosidade e opacidade, visível e invisível, atividade e passividade, força e fraqueza, leitura e escrita, teoria e prática, pensamento e ação, poder e resistência etc. Não por acaso, uma observação cautelosa pode constatar que essas segmentações guardam uma dada relação com uma distinção fundamental para o desenvolvimento do pensamento do autor: a separação entre estratégia e tática (CERTEAU, 2008, p. 97). A meu ver, não é de todo modo surpreendente detectar nos pares opositivos utilizados por Michel de Certeau a seguinte correlação: a noção de estratégia tende a estar frequentemente relacionada com os primeiros termos, enquanto a concepção de tática propende a estar recorrentemente vinculada com as subseqüentes expressões.

Conquanto Michel de Certeau tenha forjado seu empreendimento teórico para demover

a chamada “arte dos fracos” de qualquer entendimento que remetesse à passividade econômica, ao disciplinamento político e ao conformismo cultural, suspeito que as separações elencadas acima reforçam diversas “Políticas de Apagamento” (LUGONES, 2003, p. 213. Tradução minha). De certa forma, tais políticas do apagamento aparentemente estão relacionadas com uma certa negligência do papel do movimento corporal no ato de andar a pé pela cidade. Encontro subsídio para essa desconfiança nas formulações críticas da supracitada Maria Lugones ao referido autor. Em seu livro *Pilgrimages/Peregrinations: theorizing coalition against multiple oppressions* (2003), a autora reconheceu exatamente na distinção entre estratégia e tática estabelecida por Michel de Certeau uma espécie de cacoete teórico típico de determinados intelectuais sociais, políticos etc. Segundo Maria Lugones, é comum notar em certos teóricos uma inclinação a observar, analisar e investigar aquilo que é da esfera social a partir de uma posição desengajada da concretude das especificidades das relações sociais que procuram verificar, examinar, pesquisar. Para a autora, é como se tais intelectuais sociais, políticos, públicos etc., tendessem a se auto conceberem como seres empoleirados (LUGONES, 2003, p. 207. Tradução minha).

Ainda de acordo com Maria Lugones, tal desengajamento não necessariamente equivale a uma forma de reclamar uma pretensa imparcialidade política, ou mesmo, de pleitear uma suposta neutralidade científica. Antes e acima de tudo, a autora defende que se trata de um problema de posicionalidade. Não à toa, Maria Lugones argumenta que tal vício especulativo pode ser identifica-

do exatamente quando uma teoria específica confere uma certa centralidade para a distinção entre o que é de âmbito estratégico e o que é de ordem tática. Isto é, quando uma teoria posiciona a separação estratégia e tática no centro das suas preocupações, elaborações, contribuições. Com base nisso, a autora demonstra que a dicotomia estratégia e tática habitualmente é responsável pela implementação de uma série de políticas de apagamento. Tais políticas de apagamento podem ser verificadas conforme o discernimento entre estratégia e tática é operado mais ou menos do subsequente modo: delegam-se posições estratégicas ao que é da esfera teórica, intelectual, pensante, enquanto imputam-se posições táticas ao que é do domínio prático, empírico, corporal.

Acredito que seja possível verificar indícios dos riscos dessa dicotomia em uma importante entrevista concedida pelo filósofo francês Michel Foucault, para a revista *Quel Corps?* em junho de 1975. A título de exemplo, gostaria de mencionar especificamente a resposta oferecida pelo autor ao ser questionado sobre qual seria o papel do intelectual na prática militante:

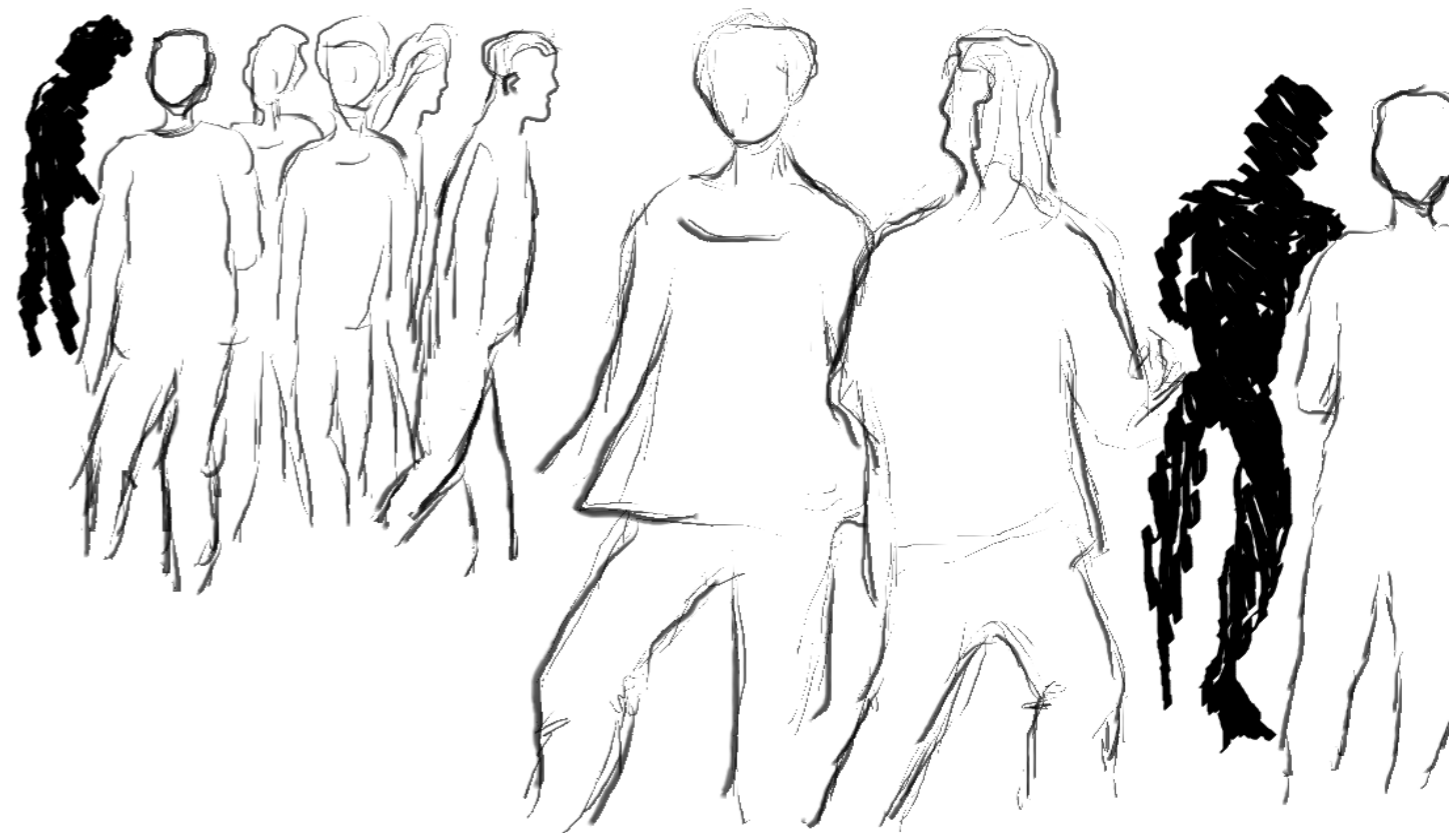
O intelectual não tem mais que desempenhar o papel daquele que dá conselhos. Cabe àqueles que se batem e que se debatem encontrar, eles mesmos, o projeto, *as táticas*, os alvos de que necessitam. O que o intelectual pode fazer é oferecer *os instrumentos de análise* [...]. Trata-se, com efeito, de ter do presente uma percepção densa, de longo alcance, que permite localizar onde estão os pontos frágeis, onde estão os pontos fortes, a que estão ligados os poderes [...] onde eles se implementaram. Em outros termos: fazer um sumário topográfico e geológico da batalha...eis o papel do intelectual. (FOUCAULT, 2015, p. 242. Grifos meus)

Embora o autor frise que a função do intelectual não possa mais recorrer aos expedientes da prescrição, pode-se identificar ao menos sinais da problemática levantada por Maria Lugones na formulação de Michel Foucault. Ainda que o autor associe tanto a noção de tática a uma dimensão projetual, quanto uma acepção de intelectual com o que é da esfera da instrumentalidade, me parece possível reconhecer que a distinção entre estratégia e tática permanece em alguma medida operante na citação feita acima. De um lado, Michel Foucault utiliza um pronome demonstrativo para se referir àqueles que “se batem”, que “se debatem”, a fim de encontrarem por si mesmos “o projeto”, as “táticas”, os “alvos” dos quais necessitam. Por outro lado, o autor emprega o substantivo “intelectual” ao estabelecer que sua tarefa é marcadamente “analítica”, graças a uma “percepção densa”, “de longo alcance”, o que lhe confere uma certa habilidade para localizar, resumir, ou ainda, descrever certas relações de poder.

Antes de prosseguir, gostaria de registrar que não se trata de dizer que é possível verificar a operação da distinção estratégia e tática por extenso em toda obra de Michel Foucault, tampouco de fazer qualquer tipo de caricatura do autor. O que interessa aqui é seguir uma certa sugestão feita pela teórica indiana feminista Gayatri Spivak, ao apontar como a dinâmica de uma entrevista permite o desfazimento da oposição entre “produção teórica de autoridade” e “prática conversacional desprevenida”, o que pode oferecer pistas, rastros, trilhas para acompanhar a persistência de certos ideários, princípios, doutrinas etc. (SPIVAK, 2018, p. 26). A meu ver, a resposta de Michel Foucault parece incorrer nos riscos apontados por Maria Lugones tanto ao conferir ao intelectual uma posição que

parece ser sobretudo estratégica, quanto ao relegar uma posição primordialmente tática àqueles que deduzo tratem-se dos militantes, mencionados na pergunta, mas suprimidos na resposta. A partir disso, o autor parece atribuir ao intelectual a incumbência de realizar a circunscrição de um certo campo de batalha, ao mesmo tempo que sugere que a tarefa daqueles que o autor não especifica é ir à batalha de fato.

A partir de Maria Lugones, pode-se concluir que o estabelecimento de tal oposição entre estratégia e tática, especialmente quando levada ao limite, propende a ratificar uma certa espacialização que outorga ao estrategista a suposta competência de teorizar a prática da resistência, ao mesmo tempo que confere ao tático uma dita habilidade prática, não raro, tida como um certo comportamento resistente à própria teoria. Em última instância, a autora acredita que a separação entre estratégia e tática, não tanto como aparece na citação feita a Michel Foucault, mas certamente tal qual foi estabelecida por Michel de Certeau, culmina naquilo que sobretudo o último procurou combater: o cancelamento da possibilidade da emergência de teorias nas e pelas práticas da resistência propriamente ditas. Sem pretensão de esmiuçar o arcabouço conceitual apreendido pela autora, me interessa dialogar com aquilo que Maria Lugones definiu como “Táticas Estratégicas” (LUGONES, 2003, p. 208. Tradução minha).



DESENHOS ERRADIÇOS



## ESCRITOS ERRABUNDOS

Dois homens de terno e gravata param fazer amanhã, se despedem e partem cai do ar-condicionado instalado na altura escorre por esta testa. Um homem passa vai fazer um suco de laranja pra você!” e dedos das mãos de um braço coberto de Vejo um coração cor-de-rosa desenhado em ganchos de ferro em um açougue. O se-Despejo os pensamentos dentro de lixeiracatadores e abutres. Os muros da cidade grigargalham em voz alta em frente a uma igredabaixo de uma ponte enquanto uma mulher garganta, vasculho as vísceras, mas não encabeça, nas pontas dos dedos. Abro cada poro abissal, me desamparo para refazer a amizade da caixa torácica reluzem o brilho de dois olhos luz prateada do mormaço do meio da tarde quen-

*Uma nuvem, um cachorro, um skatista, um vestido de chita que cobre o corpo de uma senhora envelhecida, vagarosa, perfuram esta cabeça de um lado a outro.*

ao seu lado, combinam entre si algo para cada um para um lado. Uma gota d’água ra do sexto andar de um prédio comercial e do meu lado e diz “chegando em casa o pai acaricia meus cabelos com as pontas dos tatuagens embaixo de um pé de árvore. em uma vitrine de carnes penduradas gurança me encara com desconfiança. ras públicas reviradas por vira-latas, tam Lula Livre! Dois garis fluorescentes ja coberta de ouro. Deixo o coração me fita do outro lado da rua. Abro a contro mais palavras na língua, na do corpo, experimento uma confiança com a cidade, com o mundo. Os ossos pretos em um rosto banhado pela te, diante de uma parede branca.

Nado

nas águas  
da curiosidade que quase  
transbordam da beirada  
dos olhos, um milagre que  
faz os meus olhos marejarem.  
Me ajoelho diante destas poças  
d’água. Tudo o que vejo demora no  
dourado. Entranho as mãos na lama  
encefálica da Terra.

As ruas me fazem uma promessa.  
Perco o controle dos meus passos, meu caminho  
depende dos outros.  
Abandono todas as utopias para desfiar  
uma fábula no asfalto ao meio-dia.  
Segunda-feira.  
Estou no centro de São Paulo.  
A cidade fala comigo em línguas.  
As fronteiras são linhas imaginárias,

caminho no meio-fio da ficção.

12h03. Segunda-feira. Ainda estou no  
centro de São Paulo.

Uma mulher de branco se desfaz como um no-  
velo até adentrar pela garganta dos imóveis e  
ser engolida pela goela de apartamentos céu  
abaixo. Uma mulher de vermelho se desemba-  
raça, procuro manter distância, mas acabo me  
aproximando demais – quase nos embaraça-  
mos na faixa de pedestres. Perco meu prumo,  
ao reencontrar o fio da meada me deparo com  
a mulher de vermelho sendo mastigada pelo  
supermercado. Esbarro em um homem de  
azul. Procuro manter distância, não quero me  
intrometer, invadir, mas me aproximo demais.

Escuto sua conversa ao telefone, quero che-  
gar do outro lado da linha – mas o homem  
de azul acaba sendo escarrado por um ban-  
co. 12h41. Centro de São Paulo. Avenida Ipi-  
ranga. Um homem de preto se desfia do ou-  
tro lado da rua. Uma mulher de branco gri-  
ta de um carro vermelho: hoje é 13 de maio!  
Perco o fio, o homem de preto escapole ra-  
pidamente entre as pernas das multidões.

Todos os corpos que andam pelas ruas são fabulações.



Baseada no reconhecimento da inseparabilidade daquilo que é simultaneamente tático e estratégico, a autora desenvolveu a noção de tática estratégica ao constatar que as potências das resistências e os poderes das opressões operam tanto de modo entretecido, quanto de modo interligado, tendo em vista que sempre ocorrem de modo sincrônico. Isto é, a concepção de tática estratégica indica que tanto as potências das resistências, quanto os poderes das opressões se dão nos e pelos movimentos, ações e gestos corporais de maneira concomitante. Dessa forma, a definição de tática estratégica demonstra que é a partir de tarefas, comportamentos e condutas corporais que os sistemas sociais são constituídos, por isso, não podem ser aceitos como posições naturais, transcendentais, metafísicas. De acordo com Maria Lugones, a concepção de tática estratégica defende que os poderes da opressão estão entretecidos nas e pelas estratificações observáveis desde os mais baixos níveis de descrição do corpo – percepções, hábitos, memórias, cognições etc. Além disso, os poderes das opressões também estão interligados nos e pelos corpos conforme os próprios se comportam como indivíduos segmentados nas mais diversas categorias sociais – classe, gênero, etnia, sexualidade, dentre outras.

Consequentemente, a autora afirma que o conceito de tática estratégica reivindica atenção aos modos cujos movimentos, ações e gestos corporais ativam potências de resistência desde os baixos níveis de descrição corporal até modos de relacionalidade social. Isto porque, os corpos acionam as potências da resistência na e pela constante relação com os poderes opressivos exercidos nos e pelos próprios corpos, sempre em contato permanente uns com os outros, tendo em vista que estão incessantemente co-implicados em ações, convenções, instituições etc. Assim sendo, Maria Lugones infere que táticas estratégicas são necessariamente corporificadas desde níveis infinitesimais, visto que possuem pesos, volumes, direções, medidas, energias, temperaturas, significados e afins, conforme são materializadas no *continuum* estabelecido entre as insubmissões resistentes e os poderes subordinantes atualizados nas e pelas co-implicações corporais com os mais diversos contextos sociais (2003, p. 215. Tradução minha).

Diante disso, considero que a concepção de tática estratégica demanda a compreensão de que as incessantes relações entre as resistências e os poderes se dão forçosamente de modo sensorial, motor, perceptivo e cognitivo, ou seja, ocorrem nas e pelas materialidades dos corpos

de fato. Contudo, a própria autora frisa que isso não quer dizer que táticas estratégicas possam ser tomadas como algo que acontece a partir de corpos monolíticos, de modos monológicos, em processos decisórios “monocráticos”. As táticas estratégicas são ativadas nos e pelos corpos co-implicados com as interioridades das profundezas sociais, o que não pode ser confundido com nenhum tipo de miopia de origem epistemológica, política ou cultural (LUGONES, 2003, p. 209. Tradução minha). Para Maria Lugones, táticas estratégicas são corporificações com bordas mal definidas, pois convocam uma certa abertura para a profundidade das complexidades sociais, ainda que de formas diversas, dispersas, interativas e incertas. Por esse motivo, a autora acredita que o conceito de tática estratégica promove uma subversão cognitiva radical em relação ao que se costuma conceber como a espacialidade da teoria.

Nesse sentido, me parece oportuno assinalar que Maria Lugones descreve as táticas estratégicas como uma espécie de corporificação pedestre, isto porque, evocam uma dada atitude atenta aos esbarrões, esquivas, tropeços, contatos, desvios, ou mesmo, encontros com os outros no nível da rua. Em outros termos, pode-se dizer que práticas táticas estratégicas exigem um tipo

de atenção sustentada no e pelo corpo a corpo com os outros no plano do chão da cidade, de modo que é a partir da co-implicação corporal com a espacialidade da rua que emergem certas teorizações da resistência - em uma recusa deliberada das supostas benesses oferecidas pela vista de cima. Dessa maneira, práticas táticas estratégicas acarretam operações de resistência cognitiva aos poderes das opressões entretecidas e interligadas, conforme formulam aquilo que a autora designa como “Teorizações Pedestres”, ou então, mais frequentemente, como “Teorizações Vadias” (LUGONES, 2003, p. 233. Tradução minha).

Grosso modo, entendo que tais teorizações resistentes, pedestres, vadias, consistem na afirmação de uma certa política corporal da alteridade que visa minar a fixação de cercos comportamentais, linguísticos, territoriais, demarcados em nome da mitificação da mesmidade. Ainda nessa perspectiva, creio que é significativo destacar que Maria Lugones elege a chamada “*Callejera*” como a personificação de quem, sempre *en compañía*, aciona práticas táticas estratégicas ao invocar, elaborar, expor, ensaiar e performar teorizações pedestres. Segundo a autora, a *callejera* é uma mulher que faz do ato de andar a pé pela cidade uma forma de viver

## ERRANTOPÉDIA

**FLUXUS:** (*Fluxuswalks*) consistem em uma prática de errância urbana exercitada por artistas membros da comunidade artística internacional conhecida como Fluxus. De acordo com a pesquisadora estadunidense Lori Waxman, o termo *fluxuswalk* teria sido utilizado pela primeira vez pelos artistas fluxus Alison Knowles e Robert Filliou, quando estes erraram juntos pela Rua Canal em Manhattan, na cidade de Nova York, em meados de 1962. A partir disso, a autora sugere que as fluxus demandam uma certa qualidade de atenção ao ritmo dos passos na e pela correlação com os ambientes urbanos perambulados de modos incertos, indeterminados, imprevisíveis. Não raro, tais errâncias urbanas são acionadas na e pela experimentação das chamadas “Partituras de Evento”. De acordo com a historiadora estadunidense da arte

Natilee Harren, tais partituras podem ser definidas como uma forma de delegação de instruções iterativas, experimentais e processuais, pois são abertas ao risco, à falha, ao acaso etc. Para Lori Waxman, somente é possível compreender a radicalidade das fluxus ao se constatar que o entendimento de corpo evocado por tais errâncias urbanas remonta ao uso das “Tarefas” tanto por Anna Halprin nos anos de 1950, quanto pelo *Judson Dance Theatre* na década seguinte, como uma abordagem para investigar exatamente a dimensão do movimento pedestre. Vale a pena ressaltar que assim como o *Judson Dance Theatre*, os artistas fundadores da comunidade artística internacional Fluxus também se conheceram em uma aula que utilizava partituras como princípio de composição, neste caso as aulas de música experimental ministradas

em desacordo com a noção de casa (LUGONES 2003, p. 209. Tradução minha). Logo, a *callejera* é uma pedestre que desenvolveu a habilidade de tentar evitar as violências da domesticação, em detrimento de sucumbir à domesticação violenta do corpo, seja no âmbito do domicílio, do emprego, da prisão, da escola, do asilo, da clínica, da rua, inclusive, no limite, do cemitério. Não por acaso, a autora define a *callejera* como uma espécie de teórica pedestre que faz do ato de andar a pé pela cidade uma prática tática estratégica. Isto pois, a *callejera* elabora teorizações pedestres ao ativar operações de resistência cognitiva que emergem no e pelo corpo de modo concreto, contínuo e crítico no decorrer da experimentação das mais diversas formas de coabitação dos espaçotempos sociais, urbanos, públicos etc.

Nessa perspectiva, penso que é importante frisar que a *callejera* invariavelmente performa teorizações pedestres ao estabelecer interações, diálogos, convívios, ou ainda, aquilo que Maria Lugones chama de “*Encuentros*” (2003, p. 225. Tradução minha). De acordo com a autora, a formulação de teorizações pedestres deriva justamente de uma infinidade de maneiras de descobrir, especular, transmitir e aprender habilidades cognitivas indispensáveis para “fazer acontecer” toda sorte de *encuentros*. Para

tanto, a *callejera* dispensa o uso de mapas, bússolas, cronômetros, dispositivos de localização em tempo real, ao andar a pé pela cidade enquanto escreve em notas de dinheiro, fala ao modo dos ambulantes, cola adesivos no mobiliário urbano, risca muros, calçadas, anúncios publicitários e placas de sinalização, utiliza rádio táxis, guarda objetos pessoais em lixeiras, grades e buracos nas paredes, realiza rolos, escambos e trocas ao invés de compras, participa de mutirões para a realização de tarefas em prol de objetivos comuns, coletivos e públicos e assim por diante.

Logo, entendo que a *callejera* faz do ato de andar a pé pela cidade uma prática tática estratégica, ao performar teorizações pedestres que são necessariamente tecidas de mão a mão, de língua a língua, de corpo a corpo. Isto pois, as teorizações pedestres consistem em movimentos, ações e gestos corporais que cultivam aspectos “polilógicos”, “polivocais” e polissêmicos, visto que demandam revisitações do passado no presente em “direções anti-utópicas do futuro” (LUGONES, 2003, p. 224. Tradução minha). Dito de outra forma, isso significa que as teorizações pedestres são indissociáveis da realização de *encuentros* nos quais colocam em jogo uma certa ideia de futurabilidade com, contra, até mesmo apesar do aqui e agora. Diante disso, Maria Lu-

pelo próprio John Cage na *Nova Escola de Pesquisa Social* de Nova York. Desse modo, a centralidade do movimento corporal na realização das fluxus implica o deslocamento de uma concepção de corpo isolado, expressivo, psicologizado, em benefício de um corpo relacional, atento e comum co-implicado com a realidade cotidiana, trivial, banal. Ainda de acordo com Lori Waxman, as práticas de errâncias urbanas fluxus podem ser categorizadas em pelo menos três tipos: generificadas, guiadas e divertidas. Um exemplo do primeiro tipo pode ser encontrado na *Peça para caminhar* (1961), proposta pela performadora japonesa Yoko Ono: “Mexa dentro do seu cérebro com um pênis/ Até as coisas ficarem bem misturadas/ Saia para caminhar”. Já no que concerne ao segundo tipo pode-se tomar como referência a partitura *Passeio* (1963), desenvolvida pelo performador estadunidense Benjamin Patterson: “Pessoas são convidadas e se encontram em

gones reitera que as teorizações pedestres invocam uma espécie de desejo de tramoia, de trama, ou ainda, uma vontade de tramar que não deixa intacto os poderes das opressões entretecidas e interligadas, desde que tais tramoias sejam urdidas em companhias complexas (2003, p. 226. Tradução minha).

Assim sendo, a *callejera* é uma teórica pedestre cujas práticas táticas estratégicas se dão em *encuentros* tramados frequentemente com quem convive com as insígnias do fracasso no chão da cidade. Ao assumir uma certa perspectiva pedestre, a *callejera* anda a pé pela cidade dentre “*Los marginales* da América contemporânea”, ou seja, aquelas e aqueles que estão constantemente expostos às mais variadas formas de opressão, apagamento, subordinação, abusos e criminalização – moradores em situação de rua, refugiados, profissionais do sexo, desempregados, transgêneros, crianças abandonadas, indígenas, flanelinhas, artistas de rua, pretos, nômades, homossexuais, catadores, em suma: quem quer que supostamente ameace a decência, a sanidade e a segurança da sociedade do desempenho, da produtividade e do sucesso heterossexual, racista, patriarcal, colonial e capitalista (LUGONES, 2003, p. 230. Tradução minha). Ante o exposto, me parece que a concepção de *callejera*

permite uma aproximação entre a noção de performance pedestre e a definição de tática estratégica apresentadas acima.

Ao que tudo indica, a acepção de *callejera* consiste em uma performance pedestre tática estratégica, pois constitui um modo bastante singular de andar a pé pela cidade. Ao interromper a implementação de divisões absolutas entre estratégia e tática, teoria e prática, pensamento e ação, a performance pedestre tática estratégica da *callejera* nada mais é senão elaboração de uma teorização da resistência no nível da rua. Nesse sentido, acredito que ao friccionar o entendimento de *callejera* com o argumento em prol da caminhada pela cidade desenvolvido por Michel de Certeau, pode-se entrever que o autor incidiu em uma certa perpetuação do famigerado dualismo mente e corpo. A meu ver, a partir da performance pedestre tática estratégica da *callejera*, nota-se que Michel de Certeau promoveu uma espécie de separação hierárquica entre mente e corpo tanto no uso da metáfora da cidade como texto, quanto no estabelecimento das divisões derivadas da dicotomia estratégia e tática – alto e baixo, leitura e escrita, visão e cegueira, dentre outras.

Com base nisso, me parece possível avançar com a objeção aos sentidos contestatórios,

um determinado horário e local para iniciar o passeio./ Após explicação das instruções gerais e métodos do passeio, os participantes são vendados com faixas ou algo similar e levados por qualquer região ou regiões escolhida(s) pelos guias./ A duração excede 45 minutos./ Requer uma quantidade suficiente de guias responsáveis”. Por fim, pode-se mencionar a partitura chamada *Campo e Cidade* (1962) como um tipo de fluxus divertida. Inspirada em uma brincadeira infantil, essa partitura foi concebida pelo performador holandês Willem de Ridder aos doze anos de idade. Trata-se de uma fluxus feita em grupo onde cada errante urbano recebe um envelope com o endereço de um local específico de uma cidade. Assim, os errantes urbanos devem perder-se pela cidade à procura do respectivo endereço, onde deverão encontrar outro envelope e, assim consecutivamente. O último envelope deve levar o grupo de volta ao ponto de partida. O próprio Willem

antagônicos e resistentes conferidos por Michel de Certeau às caminhadas pela cidade *per se*. Como espero ter demonstrado com a noção de performance pedestre tática estratégica da *callejera*, os movimentos, as ações, os gestos não resistem a um poder que está fora do corpo, uma vez que os movimentos, ações e gestos são constituídos nas relações entre resistência e poder performadas nos e pelos próprios corpos enquanto caminham dentre os outros pela cidade. Trata-se de uma referência à máxima proferida por Michel Foucault na supracitada entrevista, em que o autor afirma que, nas sociedades modernas, “[...] o poder penetrou no corpo, está exposto no próprio corpo [...]”, de modo que, “[...] a impressão de que o poder vacila é falsa, porque ele pode recuar, se deslocar, investir em outros lugares... e a batalha continua [...]” (FOUCAULT, 2015, p. 235). Portanto, a suposição de que as caminhadas pela cidade invariavelmente resistem a uma administração disciplinar, observadora e panóptica torna-se imediatamente problemática.

Nesse sentido, tenho sugerido que não se trata exatamente de afirmar que o ato de andar a pé pela cidade promove apenas uma certa transformação estilística do espaçotempo urbano.

Como procurei demonstrar a partir da performance pedestre tática estratégica da *callejera*, entendo que tal estilização ocorre *a priori* na e pela materialidade do corpo propriamente dito. Se assim for, me parece que tal noção de performance pedestre exige que o debate acerca do ato de andar pela cidade seja deslocado do âmbito do performativo para a esfera da performatividade, como já afirmei em outra ocasião.<sup>4</sup> Por isso, daqui em diante gostaria de me deter sobre a questão da performatividade, ao perseguir uma espécie de performatividade pedestre, a fim de repensar as dimensões políticas das caminhadas pela cidade tais quais foram estabelecidas por Michel de Certeau.

de Ridder descreve a partitura como “uma ótima maneira de caminhar pela cidade”. Segundo Lori Waxman, os artistas fluxus praticaram errâncias urbanas em cidades reconhecidas como redutos pedestres: Nova York, Amsterdã, Paris, Londres e Nice. Ao questionarem o movimento pedestre pelas cidades, os artistas fluxus experimentaram possibilidades de se mover pela vida cotidiana urbana, antes e para além de qualquer finalidade pragmática, instrumental, corriqueira.

Ainda tenho a reminiscência das pernas, braços, troncos e cabelos pulsando ao redor da pele, dos *flashes* de luzes dos *strobos* lampejando em algum canto da cabeça, da mão suada no bolso lateral da calça jeans segurando os fones brancos prestes a serem levados aos ouvidos, da tênue linha do horizonte alaranjado, púrpura, cor de rosa quase desaparecendo por completo diante dos olhos. Naquele dia queria voltar para casa andando a pé pelo centro da cidade; queria escutar no *repeat* o Ian McCulloch, vocalista da banda inglesa *Echo & the Bunnymen*, cantar ao pé do ouvido: “[...] *Bring on the dancing horses, wherever they may roam [...]*”<sup>5</sup>. Não lembro detalhadamente dos pormenores do trajeto a pé que fiz até aquele exato instante. Apenas recordo do escuro da noite misturado com a claridade da luz dos postes de iluminação pública no asfalto, de uma placa de sinalização do metrô com detalhes em vermelho onde se lia: Marechal Deodoro, dos versos da canção que diziam: “[...] *then I’m gonna break it till it falls apart [...] shaking while you’re breaking my brittle heart [...]*”<sup>6</sup>.

Foi nesse momento que uma enorme mão branca, com o punho bem cerrado, desferiu um soco que me acertou furiosamente bem no meio do rosto. A intensidade do golpe tanto me arre-

#### ERA UMA NOITE DE DOMINGO NO VERÃO DE 2004.

Como fazia desde os 17 anos, havia saído de casa sozinho para dançar em uma matinê realizada em uma boate gay. Nessa época do ano, quase religiosamente, fazia o mesmo trajeto da periferia do bairro de Pirituba até a região do Baixo Augusta no centro da cidade de São Paulo e vice-versa. No decorrer da ida, primeiramente embarcava em um ônibus da linha 8047/10 e desembarcava no ponto final, localizado no bairro da Lapa. Em seguida, embarcava em um ônibus da linha 875H/10 com destino ao bairro da Vila Mariana, desembarcava em frente ao prédio do Conjunto Nacional na avenida Paulista e descia a pé a rua Frei Caneca até a altura da rua Peixoto Gomide. Durante a volta, procurava desfrutar dos benefícios do horário de verão: antes do fim do pôr do sol, abandonava a pista de dança para andar a pé do centro da cidade até o bairro da Lapa, enquanto contemplava o céu furtiva e economizava o valor de uma baldeação de ônibus no serviço de transporte público.





messou violentamente de costas contra a calçada, quanto derrubou o agressor em cima de uma boca de lobo: um homem branco, jovem, careca, alto, forte, vestido com uma camiseta preta, calça jeans e um par de tênis claros. Não chorei, nem sangrei, mas senti estremecer cada osso, cada músculo, cada pedaço de terra sob a crosta de asfalto e cimento dessa cidade. “[...] *Billy stands all alone sinking sand, skin and bones* [...]”<sup>74</sup>. Na esquina, um bar apinhado de gente de pé no balcão, sentada em mesas dispostas na calçada, segurando copos de cerveja e cigarros entre as pontas dos dedos. Conversas, berros, risadas, palavras, fumaças, cinzas e perdigotos disputavam com a música que prosseguia normalmente em alto e bom som. Sem a solidariedade dos demais, me reergui antes que sequer conseguisse conter o grito que escapava indignadamente pela boca: “por que você fez isso comigo?” O rosto ainda ardia aturdido, enquanto o agressor apoiado no bueiro, aparentemente entorpecido, em um misto de repulsa e desprezo, balbuciou com dificuldade algo como: “olha o jeito como você anda”.

Ao constatar que a metáfora da caminhada aparece como um tópico recorrentemente abordado pela filosofia política iluminista, moderna e contemporânea, o teórico estadunidense da dança e da performance Andrew Hewitt demonstra que grande parte dessas ponderações sobre o ato de andar são decorrentes de um momento específico: o denominado “tropeço” (2005, p. 83. Tradução minha). Grosso modo, o autor procura apontar de que maneira filósofos bastante diversos como Thomas Hobbes, Immanuel Kant, Jean-Jacques Rousseau, Theodor W. Adorno, Henri Bergson e sobretudo Honoré de Balzac empregam a metáfora do caminhar ao

escreverem sobre determinados projetos políticos pedagógicos, especialmente enquanto enfatizam o iminente colapso do ato de andar a pé, ao conferirem os mais distintos sentidos para o tropeço (2005, p. 35. Tradução minha). Ainda em linhas gerais, Andrew Hewitt identifica que frequentemente o uso da metáfora da caminhada decorre de uma certa romantização do ato de andar a pé, especialmente no que concerne a uma dada nostalgia em relação ao chamado “*Promenade*”. Trata-se de uma codificação específica do movimento corporal, implementada no e pelo ato de andar a pé pela cidade derivada do oitocentismo francês, no qual a caminhada é configurada como um gesto de ostentação do *status* social alcançado pela ascensão da burguesia que demarcou o período.



Erratório, Exercício Errante: Deriva. São Paulo/2018

Assim sendo, o *promenade* pressupõe um certo regime corporal obediente a uma espécie de etiqueta do passeio no e pelo qual a burguesia afirmava sua hegemonia enquanto classe social. Nesse contexto, o tropeço anuncia como a simples perturbação da força motriz das caminhadas pelas cidades possui uma conotação cultural, uma vez que aparece como uma ameaça à distinção social assegurada no e pelo *promenade* compreendido como um gesto burguês por excelência. Embora desde já seja possível observar uma certa operação da performatividade, creio que interrogar porque alguém apanha pelo jeito que anda a pé pela cidade exige que a problemática do tropeço seja demovida em favor da questão do “soco”. De acordo com a filósofa feminista estadunidense Judith Butler, o soco constantemente aparece como uma espécie de momento definitivo nos debates sobre a temática da violência, ao sugerir implicitamente que a violência pode ser estritamente interpretada como uma rusga, uma briga, um confronto entre pelo menos duas partes (BUTLER, 2021, p. 19). Contudo, entendo que a autora argumenta que o golpe contra um corpo amiúde enquadrado na categoria de “Outro”, por vezes consiste na performatização de uma violência física que é concomitantemente sistêmica. Dessa maneira, o soco emerge como a ocasião para a compreensão da relação entre a performatividade do corpo e as organizações, estruturas e sistemas sociais, políticos etc.

Nesse viés, ao formular uma pergunta mais ou menos como: por que alguém é morto pelo jeito que anda a pé pela cidade? Talvez Judith Butler tenha oferecido um prisma radicalmente perspicaz para pensar a chamada performatividade, ao retomar a crítica feita pelo

filósofo franco-argelino Jacques Derrida à anteriormente aludida “Teoria dos Atos de Fala” de John Austin. Ao mencionar uma expressão da filósofa feminista Simone de Beauvoir, Judith Butler propõe que a performatividade consiste em uma espécie de estilo da carne. No livro *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2015), a autora emprega a ideia de estilo da carne, ao expor o fato de que o corpo aparece como um ponto cego nos debates acerca dos enunciados performativos – cabe lembrar, uma das referências do elogio à caminhada pela cidade feito por Michel de Certeau. Ao desenvolver sua noção de performatividade, Judith Butler utiliza a noção de estilo da carne a fim de demonstrar que os supracitados atos de fala são aprioristicamente atos corporais. Isto porque, a performatividade diz respeito a uma dada regulação dos movimentos, ações e gestos corporais, ou seja, consiste em uma certa estilização da própria materialidade do corpo. Dessa forma, Judith Butler apresenta a performatividade como uma repetição estilizada de atos corporais em uma determinada temporalidade social (2015, p. 242).

Em outras palavras, a autora afirma que performances sociais consistem em repetições estilizadas de atos corporais reiterados nas e pelas relações com outros corpos em espaçotempos específicos. Nessa perspectiva, me parece determinante deslocar a noção de performance pedestre do âmbito performativo para a esfera da performatividade, com a finalidade de compreender que performances pedestres consistem em repetições estilizadas do ato de andar a pé pela cidade (MARQUES, 2017, p. 03). Ainda que o próprio Michel de Certeau tenha se referi-

do ao ato de andar a pé pela cidade como um “estilo de apreensão tátil de apropriação cinética” (2008, p. 176), o autor subordinou a motricidade pedestre às funções enunciativas derivadas de práticas linguísticas, textuais, verbais, conforme concluiu que as caminhadas pelas cidades correspondem a determinadas figuras de estilo, responsáveis por promover a estilização do espaço-tempo urbano, em detrimento do corpo propriamente dito. Como tenho argumentado, tal privilégio ao domínio da linguagem aparece como uma espécie de calcanhar de Aquiles, especialmente no que concerne aos aspectos antagônicos, contestatórios e resistentes que Michel de Certeau imputou às caminhadas pela cidade *per se*. Ao perseguir as performatividades pedestres, estou tentando demonstrar que os sentidos políticos do ato de andar a pé pela cidade são indissociáveis da estilização da materialidade do próprio corpo. Se assim for, interrogar as performatividades pedestres parece invocar perguntas como: de quais modos os corpos se movem, o que os corpos podem mover, ou ainda, quais corpos podem se mover nas e pelas caminhadas pela cidade? – para parafrasear a teórica, professora e performer brasileira Eleonora Fabião (2008, p. 238).

Para tanto, o conceito de performatividade de Judith Butler evidencia justamente os modos nos e pelos quais tais repetições estilizadas de atos corporais buscam estabilizar, desestabilizar e reestabilizar certas normas regulatórias que governam a materialização dos próprios corpos. Embora tenha formulado uma definição distinta de performatividade<sup>8</sup>, gostaria de mencionar a discussão feita pela física teórica feminista estadunidense Karen Barad, especialmen-

te no que se refere ao papel da performatividade no processo de materialização dos corpos. De saída, a autora defende que a performatividade precisa ser compreendida como a destituição do poder desmoderado concedido à linguagem na determinação de uma dada realidade, tal qual tem sido feito pelo que ela denomina como “Representacionismo” pelo menos desde Descartes (BARAD, 2017, p. 09). Por conseguinte, Karen Barad afirma que a performatividade desloca o foco da correspondência entre descrições e realidades preexistentes, palavras e coisas, conhecedores e conhecidos, ao enfatizar ações, fazeres e práticas materiais corporificadas, inclusive, antes e para além daquilo que é tido como corpo humano.

A partir de uma concepção de performatividade pós-humanista, Karen Barad questiona um certo hábito cognitivo que concede agência histórica para a linguagem, ao passo que confina a matéria em uma passividade imutável, ao tomá-la como uma tábula rasa, como uma folha de papel em branco etc. Ao demandar o reconhecimento de que a materialização de todo e qualquer corpo ocorre na e pela “participação ativa da matéria no devir mundo”, a autora defende que a performatividade consiste na materialidade das corporificações que emergem em ações, fazeres e práticas que nada mais são senão “configurações materiais específicas do mundo” inseparáveis de “fenômenos materiais específicos” (BARAD, 2017, p. 19). Dito de outro modo, Karen Barad propõe que a performatividade corresponde às ações, fazeres e práticas que constituem (re)configurações, (re)articulações, (re)organizações de materialidades específicas, à medida que delimitam fronteiras locais de modo

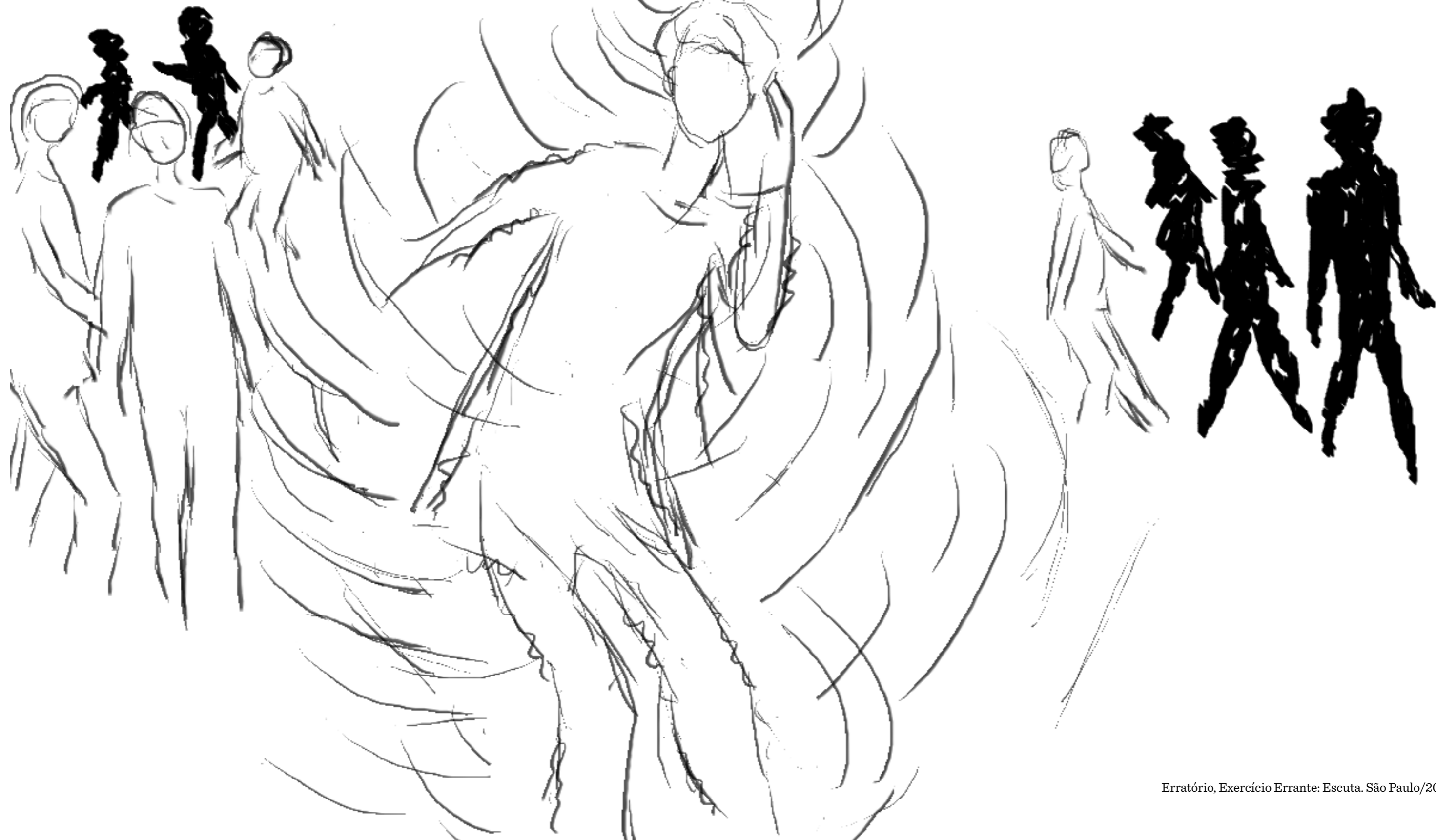
contingente – o que não pode ser confundido com nenhum tipo de fixação da matéria. Para a autora, a performatividade apresenta a matéria “como uma substância em devir” em contraposição a qualquer alusão à matéria como “uma essência fixa”, tendo em vista que a matéria não se comporta como aquilo que o senso comum define como “uma coisa”, mas sim como uma espécie “de fazer” (2017, p. 31).

Dessa maneira, Karen Barad assevera que a performatividade corresponde ao fato de que “a materialidade emerge de modo ativo no processo de materialização”, o que equivale a re-

conhecer que suas fronteiras não permanecem paradas (BARAD, 2017, p. 21). A partir disso, a autora interroga as premissas de que a espécie humana pode ser tida como uma observadora apartada que obtém conhecimento de um mundo que se apresenta como pura exterioridade, absolutamente distinto, completamente preexistente, ao propor que a performatividade concerne a processos de materialização que são partes constitutivas do próprio mundo. De acordo com Karen Barad, a performatividade evidencia que somente “conhecemos porque somos parte do mundo” (BARAD, 2017, p. 32).



Erratório, Exercício Errante: Deriva. São Paulo/2018



## ESCRITOS ERRABUNDOS





Dois amigos se abraçam em cima de um bueiro,

Dois prédios se encontram em uma esquina. Um homem preto em situação de rua apara os

os pelos da face com uma lâmina de barbear amarela no espelho

o vento arrasta o lixo pela calçada.

retrovisor de uma viatura da polícia. Uma travesti passa de bicicleta do outro lado da rua.

Lembro do meu avô  
escutando rádio

enquanto se balança em uma  
rede acerejada no sertão  
do Pernambuco, segurando  
um cigarro branco entre  
as pontas dos dedos pretos.

Sou uma anatomia da precipitação. Nasço dos precipícios de uma mãe. Escorro pelos precipícios desta cidade, percorro os precipícios de um mapa imaginário, umedeço os precipícios das pálpebras até estremecer os pensamentos no precipício da cabeça, do coração. Desde o princípio é o precipício. A cidade me engole rua abaixo, os prédios me mastigam, com os plásticos, os pretos, os passos, os policiais, os santos, os pés, os percursos. Caio, afundo até o fim do fundo do fim do mundo do lixo da sarjeta do esgoto.

Ouço um bolero dentro do meu peito, troveja uma memória.

A cidade me vomita rua acima, rua abaixo com os carros, as pretas presas, os plásticos, os prédios, os passos, os pisos, os pés. A cidade engole e vomita os pés. A cidade me engole goela da rua abaixo: pés, pernas, plásticos, pretos, prédios, presídios, policiais. Passeio, a cidade me engole pelas goelas: pés, pernas, plásticos, pretos, prédios, pesos, presas, poros, policiais, putas, pernas, postes, pintos, pés, políticas, propagandas, percursos, preconceitos, poderes. Passeio abissal pela cidade que engole e vomita o horizonte: pretas, pernas, prédios, postes. Me deparo com os pés do monumento de um índio de mármore. Lavo as estátuas com as águas do corpo, rego os canteiros com sangue, suor, saliva, gozo e lágrima. Vou lavar esta cidade com as lágrimas que vou derramar pela Joyce do Pará que trombou com Ulisses em São Paulo, no Mato Grosso do Sul, no Rio Grande do Sul.

Adentro uma praça desesperadamente quieta.

Gasto o tempo tentando encontrar alguém ao redor, no meio de muita gente no asfalto seco. Sinto sede de encontrar gente, ar, céu, manifestações e carnavais. É aqui que esta boca encontra outra boca pela primeira vez. Leio na porta de um estabelecimento comercial que o Largo do Arouche é o largo da memória LGBTQIA+. Imagino como deve ser morar no centro dos corações de neon incandescentes, vivos e decadentes. Escuto os pichos silenciosos, olhos as nuvens, aceno para milhares de imigrantes nas esquinas de uma Lan House.

Acabo de dar 520 voltas no quarteirão ao calcular os rastros dos cheiros dos acarajés, yakissobas e marmitex. Janto com as pessoas nas ruas, as famílias que me adotaram as pernas, os braços, os ouvidos e o nariz, mesmo os olhos que já estão surdos depois de noites sem dormir. Os ônibus atravessam a percepção, para os olhos para abrir a atenção, para escutar os rostos que avançam em minha direção. Tento chegar mais perto de cada passo que se aproxima, me distrair de mim mesmo, me trair completamente.guardo uma carpa dourada saltar no meio das águas turvas da rua que era um rio, mergulho. Os ventos percorrem por dentro do corpo até aquietar a língua nos vales do palato. Não sei mais de onde venho, nem para onde vou, tudo que sei é por onde o vento passa, sopra, conduz estes passos desenraizados pelos dutos, viadutos e conduítes da cidade. Deliro nos ímpetos anti-narcísicos que anunciam uma tempestade, estou prestes a derramar uma tempestade, estou prestes a derramar um dilúvio por cada orifício deste corpo. Empoço águas no céu da boca. Estes pulmões formam uma imensa nuvem que encobre todo o chão da cidade. Vou chover. Estou em carne viva na ribanceira dos olhos perdidos no olho da rua. Leio um anúncio que diz: mulheres e casais não pagam. Um vento forte me balança, junta as palavras, forma um redemoinho, embaralha estes passos que desandam, desaguam pelo calor do asfalto, que me comove até a entrada principal da biblioteca Mário de Andrade, preciso banzar. Viro um copo para o santo.

Ao referenciar a relação corpo e poder foucaultiana citada acima, Karen Barad conclui que mesmo a performatividade dos corpos humanos deriva da inseparabilidade das forças materiais inerentes aos processos biológicos, sociológicos, psíquicos, econômicos, físicos e políticos, ao reforçar que “a materialidade dos corpos importa ativamente no processo de materialização dos próprios corpos” (2017, p. 14). Nessa perspectiva, a performatividade postula a indissociabilidade entre natureza e cultura nos processos de materialização corporificados, o que ressalta a importância de reconhecer a historicidade da materialidade do corpo.

Nesse aspecto, a própria Judith Butler argumenta que conceber a performance como um certo estilo corporal demanda apreensão da historicidade de tais estilos, a fim de evitar as armadilhas da originalidade, ainda que sob disfarces essencialistas, identitários etc. Segundo a autora, tal historicidade estilística refere-se precisamente às restrições, aos condicionamentos e às limitações inerentes às possibilidades de delineamento de um determinado estilo corporal. Por isso, considero importante frisar que estilos corporais consistem em materializações das suas possibilidades históricas, tendo em vis-

ta que tais estilísticas corporais nada mais são senão ficções culturais naturalizadas pela obrigatoriedade – para fazer alusão à noção nietzschiana de sujeito como ficção reguladora utilizada por Judith Butler. Como bem demonstrou a autora ao desenvolver a noção de “Performatividade de Gênero”, um estilo corporal não obedece necessariamente aos critérios daquilo que é da esfera do verdadeiro e do falso. Desse modo, a postulação de identidades de gênero binárias está baseada em uma matriz de normas generificadas, responsáveis pela implementação de certas ficções reguladoras como se pode entrever no imperativo: “andar que nem homem”.

Portanto, reitero que é prudente não confundir a historicidade dessas normas regulatórias com nenhum tipo de atributo essencial, imutável, fixo, que deve ser externado, revelado, expresso corporalmente. Inclusive, a própria Judith Butler adverte que é imprescindível deslocar essa discussão do domínio da expressão corporal para o âmbito da performatividade do corpo. Tal deslocamento é crucial para o reconhecimento de que a materialidade do corpo não é exatamente predeterminada por regras fundantes, inaugurais, geradoras. Ainda que tais normas precedam historicamente a existência

de um corpo específico, o conceito de performatividade evidencia os processos regulatórios que são estabilizados, desestabilizados e reestabilizados nas e pelas repetições dos movimentos, ações e gestos imanentes à materialização dos próprios corpos. Dessa maneira, pode-se dizer que a performatividade questiona o entendimento do corpo como uma entidade pronta, dada, encerrada em si mesma. Para tanto, o conceito de performatividade apresenta o corpo de modo dinâmico, processual, relacional e ambiental, tendo em vista que o caráter histórico do corpo aparece no e pelo condicionamento das suas possibilidades de motilidade, de gestualidade, de agência – uma vez que a normatividade histórica dos estilos corporais é amiúde regulada punitivamente, reiterada intermitentemente e desviada sob coação (BUTLER, 2015, p. 241).

Se assim for, tais estilísticas corporais não podem ser reduzidas a enfoques meramente individualistas, uma vez que a performatividade do corpo aparece como ponto fulcral para diversas lutas políticas coletivas, sociais e históricas. De acordo com Judith Butler, tal dimensão emerge sobretudo quando se observam práticas cotidianas em circunstâncias determinadas, a exemplo do próprio ato de andar a pé pela cidade.

Como espero ter testemunhado acima, é preciso lembrar que não é todo e qualquer corpo que tem garantido o direito de andar a pé pela cidade sem sofrer alguma forma de violência. Em uma passagem do livro *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia* (2018), Judith Butler afirma que quando um corpo anda a pé pela cidade de modo relativamente seguro, é porque tal direito é exercido, respeitado e garantido nas e pelas performatividades dos corpos que caminham naquela determinada localidade diariamente, antes e para além de um dado instante presente. Em contrapartida, quando um corpo sofre qualquer tipo de violência devido ao jeito que caminha pela cidade, o ataque visa simultaneamente tanto àquele corpo propriamente dito, quanto às categorias que aquele corpo performa socialmente – seja de modo intuitivo, facultativo ou compulsório.

A partir disso, gostaria de recordar a ocasião na qual o teórico estadunidense da performance e poeta Fred Moten mencionou o assassinato do *rapper* amador estadunidense Michael Brown: um jovem preto que aos 18 anos andava a pé pela cidade ao lado de um amigo, quando foi assassinado com um tiro fatal disparado por Darren Wilson, um policial branco de 28 anos.

## ERRANTOPÉDIA

**ZONZOS:** consistem em errâncias urbanas desenvolvidas pelo coletivo italiano Stalker. Trata-se de um coletivo fundado pelo arquiteto e professor italiano Francesco Careri em meados dos anos 1990, composto por arquitetos, pesquisadores e estudantes associados à Universidade *Roma Tre*. Em seu livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, o próprio aponta que a palavra “zonzo” é comumente utilizada em italiano a partir da expressão “*andare a zonzo*” – o que pode ser traduzido para o português precisamente como andar sem objetivo, andar a esmo, perder-se etc. Segundo Francesco

Careri, durante um zonzo realizado entre os dias 5 e 8 de outubro de 1995, os membros do Stalker erraram por quatro dias e três noites consecutivas, ao percorrem cerca de sessenta quilômetros a pé ao redor da cidade de Roma, capital da Itália. De acordo com Paola Berenstein Jacques, durante a prática do zonzo que ficou conhecida como *Stalker Attraverso i Territori Attuali*, o que estava em jogo não era nem a Roma histórica, nem a Roma turística, tampouco a Roma rural, mas efetivamente os espaçotempos intersticiais em torno da cidade, as suas periferias, as suas bordas, as suas margens.

Tal crime cometido pela polícia aconteceu no dia 09 de agosto de 2014, na cidade de Ferguson, localizada no estado do Missouri, nos Estados Unidos. O assassinato foi sucedido por uma série de marchas, protestos e manifestações no referido país, na e pela qual a população reivindicava a investigação, o julgamento e a responsabilização pelo crime cometido. De acordo com Fred Moten, neste fatídico dia Darren Wilson não atirou somente a fim de dar cabo a vida do cidadão, da pessoa, do indivíduo Michael Brown. Neste fatídico dia a polícia alvejou “a insurgência da vida preta andando a pé pela rua”; fuzilou “a motilidade social preta” implicitamente compreendida como uma ameaça àquilo que tanto é representado, quanto é protegido pelo próprio Darren Wilson na condição de homem branco e policial (MOTEN apud MANNING, 2016, p. 05. Tradução minha).

Infelizmente, é sabido que este fatídico dia também não tem cessado de se repetir cotidianamente aqui no Brasil. No dia 08 de junho de 2021 a designer de interiores Kathlen Romeu foi morta enquanto andava a pé ao lado da avó pelo bairro de Lins de Vasconcelos, na zona norte da cidade do Rio de Janeiro, durante uma ação da Polícia Militar. Kathlen Romeu era uma jovem

preta de 24 anos, estava grávida de 14 semanas e foi morta com um tiro fatal de fuzil no tórax, segundo o laudo do Instituto Médico Legal – IML. Inicialmente, a Polícia Militar do Rio de Janeiro alegou que Kathlen Romeu havia sido vítima de uma bala perdida disparada durante um ataque feito por supostos criminosos a policiais da Unidade de Polícia Pacificadora – UPP. Entretanto, a versão da Polícia Militar foi questionada tanto por Sayonara Fátima, a avó da vítima, quanto por moradores do bairro, ao afirmarem que não havia confronto na ocasião e que os tiros foram disparados pela polícia. Diante dos protestos dos familiares, dos moradores do bairro e da grande repercussão nas redes sociais e na mídia nacional, foi aberta uma investigação na Delegacia de Homicídios da referida cidade com a finalidade de apurar o responsável pelo disparo que matou Kathlen Romeu.

Após a realização de uma reprodução simulada no dia 14 de julho de 2021, indícios apontam que Kathlen Romeu foi vítima de uma manobra militar denominada “Tróia”. Trata-se de uma operação onde agentes do Estado invadem domicílios de moradores de um dado local, com o intuito de atacar suspeitos em emboscadas. A investigação não foi concluída até o pre-

sente momento e a polícia nega a realização de tal manobra militar. No entanto, no último dia 11 de agosto de 2021, a Deputada Estadual Renata Souza (PSOL) protocolou um projeto de lei batizado como Kathlen Romeu na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro – ALERJ, a fim de determinar que a Polícia Militar seja proibida de realizar a prática da Tróia em todo Estado.<sup>9</sup> Quero destacar que a evocação da memória de Kathlen Romeu aqui também consiste em uma tentativa de evitar com que a violência policial continue sendo geralmente associada apenas a homens pretos, tal qual foi devidamente apontado por importantes autoras do que tem sido chamado de “Feminismo Negro”, como a ativista, professora e teórica estadunidense Kimberly Williams Crenshaw e a pesquisadora e assistente social brasileira Carla Akotirene.

Ademais, por ora pretendo apontar que atentar às performatividades pedestres permite enfatizar a dimensão política das repetições estilizadas do ato de andar a pé pela cidade, o que não necessariamente significa que as caminhadas pela cidade consistam em operações antagônicas, contestatórias e resistentes *per se*. Isto porque, é o modo como o movimento corporal é organizado no e pelo corpo que parece estar em

jogo quando, guardadas as devidas diferenças, o tropeço, o soco e o tiro distinguem como os corpos se movem, o que os corpos podem mover, por onde os corpos se movem, mas, sobretudo, quais corpos podem se mover nas e pelas caminhadas pela cidade. Dessa maneira, o movimento corporal não apenas aparece como uma dimensão elementar da performatividade pedestre, como é responsável pela reinvidicação daquilo que Judith Butler denomina como “Igualdade Corporificada” (BUTLER, 2018, p. 59). De modo geral, a igualdade corporificada emerge quando uma performance pedestre corresponde à possibilidade de mover-se pela cidade sem a ameaça iminente de sofrer qualquer tipo de violência misógina, transfóbica, racista, capacitista, classista e homofóbica.

Se assim for, é importante destacar que a igualdade corporificada não pode ser confundida com nenhum tipo de propriedade inerente a um corpo individual, uma vez que ela somente pode emergir nas e pelas relações entre os corpos coletivamente, socialmente e historicamente. Logo, não se trata do exercício de qualquer direito individual, mas da reivindicação do reconhecimento de uma certa correlação, de uma dada co-depedência, de uma determinada cor-

Segundo a autora, a errância: “dos jovens Stalkers buscava atravessar os ‘muros de zozzo’, sair da cidade mais praticada e conhecida de todos para ver o que está ao redor desses muros, visíveis ou invisíveis, nas margens da cidade tradicional, espaços que não aparecem nos guias turísticos, espaços urbanos indeterminados, marginais, periféricos, territórios em plena transformação, espaços mutantes que se parecem com a zona do filme *Stalker* de Andrei Tarkovski, que deu nome ao grupo, espaços nômades, zonas intersticiais, nas fronteiras ou nos terrenos baldios da cidade.”



responsabilidade que devem ser assumidas uns para com os outros no e pelo chão das cidades. Nesse sentido, reclamar pela igualdade corporificada nada mais é senão a exigência do reconhecimento de uma certa corporificação da interdependência (BUTLER, 2021, p. 119). Portanto, se o ato de andar a pé pela cidade em pé de igualdade precisa ser pleiteado, disputado e reivindicado no e pelo movimento corporal coletivamente, socialmente e historicamente por determinados corpos, pode-se constatar que tal igualdade corporificada não consiste em um elemento que está dado no chão do espaço-tempo urbano. Por fim, se para determinados corpos o ato de andar a pé pela cidade está associado à necessidade de reivindicar a igualdade corporificada, tampouco me parece possível sustentar que as caminhadas pela cidade consistem em operações antagônicas, contestatórias *per se*, como afirmou Michel de Certeau.



Ao constatar que a igualdade corporificada não consiste em um atributo preexistente, generalizável e intrínseco a todo e qualquer corpo que caminha pela cidade, sobretudo no que se refere aos corpos que performam categorias que são socialmente subalternizadas, me parece que as performatividades pedestres apresentam o próprio corpo como uma espécie de campo de batalha. Isto porque, a igualdade corporificada é disputada na e pela repetição estilizada do ato de andar a pé pela cidade, conforme as relações entre poder e resistência são atualizadas nas e pelas materialidades dos próprios corpos. Nesse viés, me parece relevante mencionar que a ideia de corpo como um campo de batalha remete a uma frase presente em um cartaz criado pela artista visual e ativista feminista estadunidense Barbara Kruger. Não por acaso, tal cartaz foi concebido para uma manifestação que ficou historicamente conhecida como “Marcha pela vida

das mulheres”. Trata-se de uma marcha realizada na cidade de Washington, capital dos Estados Unidos, no dia 09 de abril de 1989. Neste dia, cerca de 600.000 pessoas, na maioria mulheres, marcharam a pé pelas ruas ao participarem de um protesto em defesa da liberdade reprodutiva, frente a uma onda de leis antiaborto apoiadas pelo governo do então presidente George H. W. Bush.

A partir da pauta da manifestação, pode-se constatar que tais corpos marcharam a pé pelas ruas ao resistirem aos poderes de uma certa norma regulatória que procurava disciplinar, dirigir e restringir as funções reprodutivas de determinadas mulheres. A meu ver, a noção de marcha emerge aqui de modo emblemático. Ao pensar a mobilização de uma marcha a pé pelas ruas como uma performance pedestre, pode-se observar de que modo a performatividade enfatiza o papel da organização do movimento corporal no e pelo próprio corpo, durante o processo de estabilização, desestabilização e reestabilização do poder reiterativo de uma regra, de uma norma, ou mesmo, de uma lei. Com base nisso, acredito que as marchas pelas ruas invocam uma dupla acepção de movimento, ao oferecer uma premissa que me parece profícua para repensar a politicidade da performatividade pedestre, como buscarei apontar a seguir.



**NO LIVRO *A HISTÓRIA DO CAMINHAR*** (2016), Rebecca Solnit dedica um capítulo para discutir tal performance pedestre, ao defender que o ato de marchar a pé pelas ruas consiste na mobilização coletiva de um determinado “Impulso Insurgente” (SOLNIT, 2016, p. 380). A autora sugere que esse impulso insurgente está relacionado com o fato de que a mobilização de uma marcha evidencia justamente a dimensão política do movimento corporal. Isto porque, o ato de marchar a pé pela cidade consiste em um modo de organização do movimento corporal que torna insustentável qualquer separação definitiva entre movimento e pensamento, ação e palavra, gesto e discurso etc. Conseqüentemente, Rebecca Solnit declara que a mobilização de uma marcha constitui uma forma de explicitação corporal de posicionamentos políticos, pois demanda o compartilhamento de indignações, crenças, desejos e sonhos uns com os outros em movimento pelas ruas.

Contudo, embora a autora procure fazer uma distinção entre as acepções de marcha militar e de marcha como mobilização de um levante, de um protesto, de uma manifestação, uma certa perspectiva historiográfica do Brasil me impede de subscrever por completo suas hipóteses. Enquanto a descrição de uma marcha militar como uma tropa de soldados que anda a pé de modo ordenado, constante e cadenciado; com o intuito de promover uma demonstração de força bélica, uma incitação ufanista, ou mesmo, uma

intimidação política (SOLNIT, 2016, p. 361) me parece bastante precisa, considero que a suposição de que apenas as marchas militares são motivadas por “sonhos não tão nobres” requer uma certa atenção. À luz de certas marchas historicamente nefastas para o Brasil, tampouco me soa congruente endossar a ideia de que marchar a pé pela cidade acarreta “a possibilidade rara e mágica de uma espécie de comunhão democrática” (SOLNIT, 2016, p. 371), ou mesmo, que toda marcha “pode ser considerada um triunfo sobre a alienação” (SOLNIT, 2016, p. 384).

Apenas para citar um exemplo paradigmático, gostaria de me referir à denominada “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”. Trata-se de uma série de quarenta e nove marchas realizadas no período entre 19 de março e 18 de junho de 1964 em diversas cidades, principalmente no sudeste brasileiro, que levaram mais de um milhão de pessoas às ruas do país. As marchas foram organizadas, inclusive com financiamento, por grupos empresariais, políticos, militares, clericais e civis com o propósito de derrubar o governo do presidente democraticamente eleito João Goulart. Grosso modo, os últimos decretos assinados pelo presidente haviam sido recebidos como uma suposta “ameaça comunista”, principalmente por setores empresariais, militares e parcelas conservadoras da sociedade civil. Tais decretos acenavam para uma série de reformas de base prometidas pelo presidente João Goulart em um comício realizado no dia 13 de março do mesmo ano. Em linhas gerais, essas promessas visavam fazer cumprir as outrora chamadas funções sociais da terra e dos empreendimentos urbanos, uma antiga demanda popular que feria interesses tanto da

classe média urbana, quanto da elite industrial e agrária da época – cabe destacar, uma elite comprometida com ambições corporativas multinacionais, especialmente estadunidenses.

A primeira marcha ocorreu no dia 19 de março do referido ano na cidade de São Paulo e contou com a participação média de 400 mil pessoas. Cerca de uma quinzena depois, no dia 31 de março de 1964 foi realizado o chamado “Golpe de Estado” responsável por encerrar o governo do presidente João Goulart. No dia seguinte, foi implementado o regime que ficou historicamente conhecido como “Ditadura civil-militar brasileira”. No período entre 01 de abril de 1964 a 31 de março de 1985, o regime civil-militar se impôs mediante à inunção de uma série de atos institucionais, sendo o famigerado “Ato Institucional Número 5” (AI-5) o mais pernicioso deles. Dito de modo sumário, tais atos foram responsá-

veis pela substituição da constituição da nação, pela dissolução do Congresso Nacional, pela revogação de inúmeras liberdades civis, pela implantação da censura das artes, da imprensa e dos meios de comunicação, pela promoção do encarceramento arbitrário de quem quer que fosse considerado uma ameaça ao regime, assim como, pela adoção da tortura como uma prática sistematicamente utilizada contra presos políticos. Estima-se que a Ditadura civil-militar brasileira torturou mais de 20 mil pessoas. Como se não bastasse, o regime civil-militar no Brasil também promoveu o genocídio de coletividades indígenas durante a realização de grandes obras na região da Amazônia, além de fazer desaparecer ou matar outros 434 cidadãos, a despeito de não haver consenso sobre tais números mesmo nos dias de hoje.







## ESCRITOS ERRABUNDOS

Desenterro uma frase no cimento que encobre a terra. Soletro alguma coisa para o sol no escuro. Solto as letras aos ventos contra os muros duros, acompanho as correntezas dos lençóis sob as carnes e as pedras. Subo os degraus do Museu Britânico. Desamasso uma folha de papel branca, garrancho a palavra “roubado” para inglês ler. Poso em frente aos pedaços da Pedra de Roseta e do Partenon com o cartaz improvisado em punho. Um senhor branco com a pele do rosto vermelha esfoliada pelo vento úmido cortante me pergunta se vim do Egito ou da Grécia. Venho de lugar nenhum, não venho ao mundo para ser pedra, respondo. Não quero permanecer nos calabouços da mesmidade. Estou à deriva com uma revoadada de pássaros sem bússola pelos céus do Atlântico. Pisco. Estou dentro de um box comercial vazio dentro do terminal rodoviário da Barra Funda. A fúria das filas, dos escapamentos dos carros, dos ônibus, dos chiados dos calçados, dos chinelos nas calçadas congestionam estes ouvidos, esburacam o negrume do betume da cidade. Pisco. Estou em uma praça vazia, capinada, a grama está chorosa. O silêncio é bruscamente interrompido por um barulho ensurdecido. Temo o atropelo. Uma notícia cruza o pensamento “Carro desgovernado mata e deixa motorista ferido”. Pisco. Estou diante de uma roseira vermelha que rasga as paredes de uma imensa muralha branca. Ouço uma revoadada de pássaros. Pisco.

*Quem perdeu não está perdido porque sabe que perder-se também é caminho.*

Pisco. Piso no céu do chão da parede no peito de flores dos cabelos das árvores de sulcos ressecados que atravessam as grades como um beijo pichado na casa de lixo das vísceras mijadas no asfalto de carcaças de automóveis bonitos. Flano, vago devagar nas divagações das esquinas, encruzilhadas, transportes escolares, transeuntes, parques, almoços, entregadores, desafio a fotofobia. Um homem coberto de penduricalhos de ametistas e quartzos se apresenta: prazer, Ismael. Piso os topos dos prédios que arrancam os chãos de fios que invadem casas construídas há mais de cinquenta anos, sem saída, espio as frestas que espreitam os entulhos deste corpo sob o céu de ferrugem e náusea sustentado pelas árvores e pelos postes, um pássaro pousa em uma poça d'água barrosa. Esbarro em uma sombra. Tento estabelecer contato, encostar na sombra pela Radial Leste. Um carro um carro um carro um carro. Um corpo, um carro. Cuidado: pedestre. Uma placa regula o corpo e a máquina. Tento tocar em uma sombra desconhecida. O ar quente resseca estes olhos, penetra até fazer a garganta enrugar como papel machê rosado. Zonzeio por um terreno baldio, pelos cantos cheios de vazios repletos de ciscos, detritos e poeira histórica. Lambo o chão cicatrizado pela violência do abandono. Quero lembrar de todas as línguas que falaram antes desta que vos fala agora.



Ante o exposto, creio ser redundante afirmar que não há nada que tenha sido brevemente mencionado acima que ao menos remeta a qualquer tipo de ideal democrático. Ainda assim, parece importante correr o risco de soar repetitivo. Principalmente, ao considerar o fato de que a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” foi “reperformada” em algumas cidades do sudeste brasileiro em 22 de março de 2014, não por acaso, o ano que marcou os 50 anos do Golpe de Estado que desembocou na imposição do regime civil-militar no país. Conquanto nenhuma destas marchas tenha apresentado um quórum expressivo, o mesmo não pode ser dito das ideias que elas procuraram mobilizar: uma certa exaltação do nacionalismo político, do desenvolvimentismo econômico e do negacionismo científico como endosso aos clamores por uma intervenção militar, novamente sob o pretexto de uma pretensa “ameaça comunista”. Tal ideário continuou sendo mobilizado em uma série de outras marchas pelo país que, somadas a inúmeros outros fatores, culminaram na eleição do presidente Jair Bolsonaro – um capitão do exército reformado que durante uma trajetória de trinta anos na política se destacou com um dos maiores apologistas do Golpe de 64.

Ao me referir primeiramente à “Marcha pela vida das mulheres” e em seguida à “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, a princípio pretendo apontar que a marcha não necessariamente corresponde a uma performance pedestre que prevê a concretização de ideais de igualdade, justiça e democracia. Isto porque, acredito que mesmo quando se trata do ato de marchar a pé pelas ruas, pode ser precipitado celebrá-lo como uma manifestação política de cunho antagônico, contestatório e resistente nos sentidos progressistas dos termos. De acordo com Judith Butler, é recorrente que os corpos reunidos nas ruas sejam motivo de uma certa “esperança revolucionária”, especialmente por parte de quem costuma se posicionar do lado esquerdo do espectro político partidário. Entretanto, a partir do exposto acima, parece recomendável não esquecer que nem toda marcha é mobilizada por um impulso insurgente em favor de pretensões revolucionárias, pedidos de igualdade e valores democráticos, ao contrário do que Rebecca Solnit parece insinuar a certa altura do mencionado capítulo.

Ainda baseado em Judith Butler, penso que é prudente resistir à tentação de fazer coincidir a mobilização de uma marcha com a assun-

ção de uma certa ideia de “democracia em ação” (BUTLER, 2018, p. 26). Para tanto, parece ser proveitoso discernir o que mobiliza os corpos em uma dada manifestação, a fim de não confundir qualquer mobilização dos corpos nas ruas com a realização efetiva da democracia. A partir da autora, sugiro que é preciso verificar quando tal performance pedestre emerge na e pela indissociabilidade entre aquilo que é reivindicado e aquilo que é necessário para que um corpo possa viver uma vida mais vivível (BUTLER, 2018, p. 40). Dessa maneira, entendo que é primordial fazer uma distinção decisiva: discernir quando se marcha a pé pelas ruas com o intuito de estabelecer uma forma padrão, única e ideal para a vida de todos os corpos, de quando marchar pelas ruas significa exigir aquilo que é indispensável para a vida de qualquer corpo.

Segundo Judith Butler, é vital reconhecer aquilo que é reivindicado em nome do corpo nos e pelos próprios corpos: alimentação, saúde, moradia, educação, cultura, segurança, bem como, liberdade de expressão, de reprodução, de manifestação, de locomoção etc. Nesse contexto, a autora também aponta que não se trata apenas de enumerar aquilo que é imprescindível para a sobrevivência do corpo. Tomar o corpo como

ponto de partida de uma reivindicação política, não se restringe apenas a marchar pelas ruas a fim de advogar por demandas corporais elementares, por exemplo. Isto porque, uma marcha somente reclama a igualdade corporificada de fato, quando recusa qualquer tipo de instrumentalização dos corpos, ao defender uma espécie de pluralidade corporal radical – o que equivale a questionar a pretensa centralidade que se costuma conferir à vida humana em detrimento de qualquer outra forma de vida, ao pleitear pelo pleno florescimento das diversidades de formas de vida, em suas mais amplas acepções.

Ademais, deduzo que é relevante sublinhar que uma marcha pelas ruas decreta uma certa requisição “publicamente antes mesmo de qualquer conjunto de reivindicações políticas” (BUTLER, 2018, p. 199). Isso significa que a compreensão do ato de marchar a pé pelas ruas convoca o reconhecimento de que suas pautas não são reclamadas de modo exclusivamente linguístico. Com base em Judith Butler, pode-se presumir que tal performance pedestre não está subordinada ao primado de qualquer paradigma verbal, uma vez que uma marcha pela cidade já está “falando antes mesmo que qualquer palavra seja pronunciada” (BUTLER, 2018, p. 173). No

## ERRANTOPÉDIA

**DIREÇÕES:** (*Directions*) são uma série de errâncias urbanas desenvolvidas pelo artista surinamês Stanley Brouwn no ano de 1961. O performer surinamês é frequentemente associado à chamada “Arte Conceitual”, graças à sua vinculação ao movimento artístico europeu conhecido como *Zero*, do qual artistas como Lucio Costa, Piero Manzoni e Yves Klein fizeram parte. Isto porque, Stanley Brouwn estava interessado tanto no deslocamento da concepção de objeto de arte ao enfatizar o âmbito da ação corporal, quanto no questionamento da noção de autoria na arte. Nesse sentido, é interessante notar que o artista costumava se recusar a dar entrevistas sobre o seu trabalho, ou ainda, permitir com que suas práticas artísticas fossem documentadas, registradas etc. Por exemplo, ao participar da *Documenta V* no ano de 1972,

Stanley Brouwn optou que a parte do catálogo da exposição dedicada ao seu trabalho fosse constituída por uma página completamente em branco. Assim sendo, a partir do princípio “*This Way Brouwn*” o performer surinamês errava a pé pela cidade, com uma folha de papel em branco e uma caneta hidrográfica em punho e solicitava aleatoriamente que os transeuntes desenhasssem um trajeto de um determinado ponto a outro, a fim de se desorientar ao estabelecer uma relação entre os transeuntes, os desenhos e seus passos no e pelo chão do urbano. Nas palavras do próprio artista, suas direções operavam segundo a premissa de que: “Stanley Brouwn está em algum lugar da Terra. Ele pede a um transeunte para desenhar num papel o caminho para outro ponto da cidade. O próximo transeunte também lhe mostra o caminho.

decorrer da mobilização de uma marcha, ainda que palavras de ordem, cartazes, bandeiras, camisetas etc. manifestem posições políticas mais ou menos divergentes, algo está inevitavelmente acontecendo: a ênfase do movimento corporal como uma premissa para que os corpos se movam uns com os outros pelas ruas.

A partir da autora, concluo que a performatividade pedestre das marchas pelas ruas exige antes de qualquer coisa que seja possível mover-se publicamente no e pelo chão do espaço-tempo urbano. Não à toa, a própria Rebecca Solnit defende que a eficácia de uma marcha está relacionada com uma certa força coletiva do uso público do espaço público, particularmente quando ela ocorre em prol da vitalidade daquilo que é de ordem pública (SOLNIT, 2016, p. 376). Isto é, tal performance pedestre por princípio reivindica o direito de mover-se publicamente, sem enfrentar obstruções motoras, afetivas, morais, econômicas, securitárias, arquitetônicas, geográficas, no limite, sem colocar a vida em risco. Embora possa parecer uma obviedade, creio que é pertinente destacar o seguinte: a mobilização de uma marcha toma o pavimento da cidade como um elemento inseparável do exercício do seu “direito de mobilidade” (BUTLER, 2018, p.

142). De acordo com Judith Butler, o ato de marchar a pé pelas ruas ocorre graças à possibilidade de mover-se com o apoio, o sustento, o amparo oferecido pela infraestrutura urbana pública.

Isto porque, qualquer performance pedestre só pode ocorrer efetivamente graças ao apoio oferecido pelas calçadas, pelos meio-fios, pelas faixas de pedestres, pelos semáforos etc. Ao contrário do que muitos gostariam de pensar, não são somente as pessoas com restrição de mobilidade que precisam de apoio para se locomover pelas ruas (BUTLER, 2021, p. 47). Para a autora, mesmo depois de tantos séculos de discussões sobre o chamado *Homo Erectus*, ainda há uma grande resistência em conceber que nenhum corpo permanece em pé sozinho – ao fazer uma citação à bióloga, filósofa e teórica feminista estadunidense Donna Haraway (apud BUTLER, 2017, p. 145). Dessa maneira, tal performance pedestre explicita uma determinada correlação com o plano da superfície, da pavimentação, do chão do espaço-tempo urbano, o que por si só já lhe confere um certo sentido político. Por sua vez, esse aspecto político inerente à co-implicação das marchas com o chão do urbano pode ser amplificado de pelo menos dois modos distintos: quando tal performance pedestre protesta a fim

O 24º, o 11.000º transeunte também lhe mostra o caminho. *This Way Brouwn*. / Um *This Way Brouwn* é produzido no tempo em que o transeunte demora em dar a sua explicação. Não tem segundos pensamentos, não tem acabamentos ou melhoras posteriores. / O conjunto de ruas, praças, alamedas etc., afunda mais e mais numa rede de *This Way Brouwns*. Todas as direções são sugadas daí. Não levam a lugar nenhum. São já envolvidas, capturadas no meu trabalho. Eu sou o único caminho, a única direção. Me tornei uma direção”. Dessa forma, vale a pena ressaltar que até mesmo os papéis deixados em branco por pessoas que eventualmente não sabiam desenhar eram tomados como uma direção. De acordo com a curadora estadunidense Lexi Lee Sullivan, a prática dessa errância urbana levaria Stanley Brouwn a desenvolver

de garantir condições de acessibilidade à infraestrutura urbana diante de um eventual controle policial-militar, ou ainda, quando marchar a pé pelas ruas consiste em uma manifestação contra a dizimação do espaço público, frente ao progressivo processo de privatização promovido pelo conluio entre esferas estatais e determinados setores do mercado. Além disso, a autora frisa que tal dimensão política está em jogo mesmo no que se refere aos corpos mobilizados por reivindicações das quais se pode discordar em termos absolutos. Todavia, Judith Butler defende que o direito de mobilidade só deve ser limitado quando seu exercício acarreta ameaça deliberada ao direito de que outros também possam mover-se pelo espaço público (BUTLER, 2018, p. 168).

Consequentemente, considero que o ato de marchar a pé pelas ruas evidencia o movimento corporal não apenas ao arrogar a mobilidade como uma espécie de direito do corpo, mas acima de tudo ao explicitar que o movimento aparece como condição do “exercício de qualquer outro direito” (BUTLER, 2018, p. 152). Dessa maneira, a marcha aparece como um exemplo de ativação daquilo que Judith Butler chamou de “Políticas das Ruas” (2018, p. 75). A exemplo do que ocorre nas mais variadas formas de ma-

ifestações, protestos e assembleias públicas, o ato de marchar a pé pelas ruas procura acionar uma certa potência de aglutinação, de transitoriedade e de criticidade a partir do movimento corporal, ao fazer eclodir movimentos coletivos, sociais e políticos que tomam as ruas de assalto. Isto é, tal performatividade pedestre ativa políticas das ruas ao invocar o deslocamento da dimensão do “eu” para o âmbito do “nós” – em menção à definição proposta pela cientista política brasileira Esther Solano. Nessa perspectiva, pode-se observar uma espécie de mobilização tautológica quando uma marcha reivindica o próprio direito de marchar a pé pelas ruas, ao exercer o direito de mobilidade conforme reclamam os chamados direito de associação, direito de assembleia, direito de manifestação etc.

Por esse ângulo, me parece interessante destacar que Judith Butler identifica uma crescente mobilização de marchas em defesa do direito de andar a pé pela cidade. A título de exemplificação, a autora cita a famosa “Marcha das Vadias”. Tal performance pedestre consistiu em um protesto realizado a primeira vez no dia 03 de abril de 2011 na cidade de Toronto, no Canadá. A marcha teve adesão de cerca de 3.000 mulheres que protestaram contra uma série de abu-

todo um sistema de medição baseado em seu próprio passo, cujas unidades de medida o artista denominava como “Cúbito Brouwn”, “Pé Brouwn” e “Passo Brouwn”. A partir da autora, pode-se inferir que ao tomar a materialidade do corpo em deslocamento pela cidade como ponto de referência, o sistema de medidas concebido pelo performer problematizava o caráter frequentemente abstrato, arbitrário e impositivo dos sistemas de medida convencionais, especialmente quando se leva em consideração o interesse de Stanley Brouwn em reabilitar o conceito de distância, pois acreditava que: “as distâncias nunca pareceram tão insignificantes como hoje em dia, um enorme contingente de pessoas voam longas distâncias diversas vezes por ano. O conceito de distância tem sido cada vez mais erodido. O meu trabalho é revigorar as

sexuais, ocorridos na Universidade de Toronto no mês de janeiro do mesmo ano. Durante as investigações, o policial Michael Sanguinetti afirmou que “mesmo tendo sido orientado para não dizer nada”, ele acreditava que “as mulheres deviam evitar vestir-se como vadias,”<sup>10</sup> a fim de “não se tornarem vítimas” de abusadores sexuais. Desde então, mulheres tem mobilizado tal performance pedestre em diferentes cidades, nos mais diversos países, inclusive em várias cidades brasileiras, enquanto marcham a pé pela cidade tomando a palavra vadia “pelo chifre” – para parafrasear uma expressão da puta e ativista brasileira Gabriela Leite.

Se há pelo menos dez anos a “Marcha das Vadias” tem exigido que mulheres possam caminhar pelas ruas em condição de igualdade corporificada, sem se sentirem ameaçadas pelo que a segunda onda do Movimento Feminista chamou de “Cultura do Estupro”, é exatamente porque às vezes andar a pé pela cidade pode ser um “ato arriscado” (BUTLER, 2018, p. 152). Por isso, a autora pontua que marchas têm sido mobilizadas em prol do direito de mulheres trans andarem a pé pela cidade, de mulheres andarem a pé pela cidade com trajas religiosos, de pretas, pretes e pretos andarem a pé pela cidade sem so-

frerem abordagens policiais como se tivessem cometido algum crime, pelo direito de palestinas, palestines e palestinos andarem a pé pela cidade de Hebron, território palestino ocupado por Israel, pelo direito de pessoas com mobilidade reduzida moverem-se sem maiores entraves pela cidade etc.

Se assim for, entendo que marchar pelas ruas com o objetivo de pleitear o exercício do direito de mobilidade no e pelo ato de andar a pé pela cidade evidencia que nem sempre mover-se pelas ruas consiste em uma ação garantida por direitos abstratos, conforme a possibilidade de mover-se pelo chão do urbano aparece como um aspecto crucial para se viver uma vida que importe. Se há quem marche pelas ruas para que andar a pé pela cidade deixe de significar colocar a materialidade do corpo em risco, creio que se torna problemático endossar a ideia de que todos os corpos “se tornam visionários”, “se tornam heróis” quando marcham pela rua extraordinariamente (SOLNIT, 2016, p. 380), bem como, que os supramencionados praticantes ordinários da cidade podem ser tidos como “heróis comuns”; “heróis anônimos” como presumiu Michel de Certeau. Conforme procurei demonstrar ao longo deste ensaio, nem sempre

o ato de andar a pé pela cidade pode ser tomado como algo corriqueiro, comum, prosaico. À guisa de conclusão, parece interessante destacar que a palavra “prosaico” remete justamente a um gênero de texto escrito denominado prosa, como bem observou Andrew Hewitt em sua crítica à “Teoria do Andar” proposta por Honoré de Balzac (HEWITT, 2005, p. 89. Tradução minha).

Por isso, foi necessário me afastar dos modelos baseados em textos subjacentes ao elogio às caminhadas pela cidade feito por Michel de Certeau, a fim de me aproximar da noção de performance pedestre. Dessa maneira, pude ressaltar que atentar aos modos como os corpos se movem pela cidade é vital para que se possam averiguar seus sentidos políticos. Desde as caminhadas pela cidade até as marchas pelas ruas, procurei demonstrar que a performatividade pedestre parece precisamente evidenciar um certo duplo sentido da noção de movimento: o corporal e o político (BUTLER, 2018, p. 153). Portanto, acredito que o movimento aparece como um elemento chave para compreender que a dimensão política do ato de andar pela cidade está atrelada a possibilidades de estabilização, desestabilização e reestabilização das formas de regulação da materialidade do corpo. Tal premissa oferece

uma espécie de pedra de toque para que as caminhadas pela cidade não sejam confundidas com nenhum tipo de heroísmo, à medida que não consistem em uma prática antagônica, contestatória e resistente *per se*. Para que o ato de andar a pé pela cidade possa vir a ser o exercício de uma pequena liberdade (BUTLER, 2018, p. 152), me parece que é indispensável estreitar o diálogo entre o âmbito da performatividade e do coreográfico, com a finalidade de perseguir os movimentos pedestres, como tentarei fazer daqui em diante.

distâncias, restituir o seu sentido.’ Todavia o performer tenha se referido às suas práticas de errância urbana como “*This Way Brown*”, ou ainda, ao se debruçar no desenvolvimento de seu sistema de medidas como “*Steps*”, Stanley Brown declarou em 1971 que: “não é impossível, é mesmo muito provável que consiga resumir todos os projetos que realizarei durante minha vida sob um único título, a saber: homem caminha sobre o planeta Terra”.





**A PRINCÍPIO, A ARGUMENTAÇÃO DE MICHEL DE CERTEAU ACERCA DO ATO DE ANDAR A PÉ PELA CIDADE, PARECE GUARDAR CERTA SEMELHANÇA COM UMA DETERMINADA ACEPÇÃO DE COREOGRAFIA.**

Como apontei em ensaios anteriores, em síntese, o autor defendeu que as caminhadas seriam responsáveis por escrever uma espécie de texto urbano durante suas trajetórias pela cidade, ainda que tais escritas não pudessem ser reduzidas a qualquer tipo de traçado gráfico, tendo em vista que os pedestres possuiriam uma certa aptidão para escapar dos imperativos da legibilidade. A título de exemplo, gostaria de mencionar que a referida dimensão coreográfica inerente às considerações de Michel de Certeau acerca do ato de andar a pé pela cidade foi devidamente apontada por nomes como a teórica alemã da dança Gabriele Brandstetter. Ao se questionar a respeito do recorrente interesse pelo caminhar demonstrado pelo que ela delimita como período moderno, a autora atenta ao fato de que o ato de andar a pé aparece no cerne de hipóteses que não dizem respeito somente à ciência no sentido duro do termo, mas que estão igualmente colocadas na e pela dança. Isto porque, Gabriele Brandstetter acredita que em última instância a dança consiste em uma forma de arte caracterizada pela colocação, pela disposição, pela distribuição dos passos, ao pressupor “a transitoriedade do movimento corporificado”, pois considera que mesmo o “simples ato de andar a pé pode oferecer uma ocasião para

uma autorreflexão na coreografia” (BRANDSTETTER, 2000, p.120. Tradução minha).

Não obstante, a autora remonta precisamente à passagem na qual Michel de Certeau ressalta o âmbito da tatilidade cinética do ato de andar a pé pela cidade, ao afirmar que ainda que tais caminhadas não possam ser definidas como “a transcrição de um padrão de movimento previamente escrito”, a partir do autor pode-se pensar “o caminhar como o movimento de escrever e ler em um só” (*Idem*). Nessa perspectiva, Gabriele Brandstetter propõe que o caminhar cotidiano ocorre mediante padrões coreográficos que operam sob uma espécie de lógica cartográfica. Isto pois, as caminhadas pela cidade nada mais seriam senão um “ato de descrição dos caminhos e dos cruzamentos do movimento”, realizado graças a um certo “mapeamento efetuado por uma coreografia conduzida pelo acaso” (*Ibidem*). Ainda nesse sentido, a autora conclui que o caminhar seria um “modo de escrita e leitura de mapas cronotópicos cujos pontos são lidos concomitantemente em movimento”, até mesmo, uma espécie de “script que torna invisível o próprio processo que o tornou possível”, pois operaria “por substituição e ocupação assim como ocorre no próprio movimento de escrever e ler” (BRANDSTETTER, 2000, p. 122. Tradução minha).

A meu ver, quando atribui determinados aspectos coreográficos ao elogio às caminhadas pela cidade feito por Michel de Certeau, Gabriele Brandstetter recorre a um entendimento de coreografia que parte tanto da premissa de uma certa “escrita do movimento no espaço tempo”, quanto do pressuposto de “uma notação referente a uma dada composição do movimento dança-

do” (BRANDSTETTER, 2000, p. 104. Tradução minha). Em outras palavras, embora reconheça que o termo coreografia esteja imbuído de um dado ímpeto gráfico que almeja deter aquilo que aparenta não poder ser retido – o movimento corporal – a autora toma aquilo que é de ordem coreográfica sobretudo como uma determinada “escrita do e sobre o movimento” (*Idem*). Não por acaso, Gabriele Brandstetter propõe que a noção de coreográfico compreende desde certas realizações de esboços de caminhos cartográficos (2000, p. 106. Tradução minha) até dados processos de memorização que não podem ser reduzidos à mera decoração de padrões de movimentos, tendo em vista que demandam a visualização, a imaginação, a configuração de mapas coreográficos (BRANDSTETTER, 2000, p. 112. Tradução minha).

Diante da persistência deste ímpeto gráfico, me parece pertinente recordar que a palavra coreografia remonta ao termo francês “*Orcheographie*”. Tal expressão foi concebida pelo padre jesuíta francês Jehan Tabourot através da junção dos vocábulos gregos “*orchesis*” e “*graphie*” e pode ser traduzida para o português como “escrita da dança” (LEPECKI, 2017, p. 30). O neologismo intituiu um tratado sobre danças sociais francesas do século XVI, publicado pelo autor em 1589, embora o próprio tenha utilizado o pseudônimo anagramático Thoinot Arbeau para assinar a autoria da referida obra. Aliás, creio que é importante destacar que a *orcheographie* consiste no primeiro manual de dança publicado no ocidente. De certo modo, o ineditismo de tal publicação aparentemente está vinculado com a atribuição de uma determinada função à escrita em relação à dança: salvaguardar uma espécie de



transmissibilidade espectral a fim de combater a evanescência, o desaparecimento, a dissipação dos movimentos dos corpos que dançam no aqui e agora.

Nessa perspectiva, a coreografia é compreendida como uma certa escrita que governa, administra, comanda a (re)apresentação dos corpos vivos que dançam os passos dos mortos (LEPECKI, 2017, p. 39). Por sua vez, a palavra “Coreografia” propriamente dita foi formulada pelo mestre de balé e bailarino francês Raoul-Auger Feuillet em 1700. O termo também aparece no título de um tratado clássico, no qual o autor divulgou aquele que é considerado o primeiro sistema de notação gráfica de dança. Tal sistematização foi desenvolvida em diálogo com os escritos de Pierre Beuchamp, mestre de balé, bailarino e diretor da famosa “Academia Real de Dança”, fundada pelo Rei Luís XIV, o Rei Sol, em Paris, capital da França, em 1661. A partir de então, pode-se dizer que a escrita da dança passou a preceder o próprio ato de dançar. Isto porque, os mestres de dança desenvolviam composições coreográficas previamente no papel, conforme prescindiam do movimento corporal dançado em um dado espaço-tempo presente. Dessa maneira, a adoção de sistemas de notação gráfica na tradição da dança cênica francesa conferiu à escrita a tarefa de prefaciá-los os passos executados nos e pelos corpos que dançam (LEPECKI, 2017 p. 39).

Com base em uma conversa com o teórico francês da dança Jean-Nöel Laurenti, André Lepecki afirma que a elaboração de tais sistemas de notação gráfica transformaram estes manuais de dança em uma espécie de projeto político. Tal processo ocorreu por pelo menos duas vias dis-

tintas, ainda que subordinadas uma à outra. Isto é, à medida que a escrita passou a ser responsável pela formulação de “estruturas arquivais de comando”, implementadas no e pelo movimento corporal contra os riscos do desaparecimento da dança, tais manuais de dança promoveram a “centralização do poder da Academia Real”, conforme facilitaram a “imposição da influência francesa sobre nações estrangeiras” (LAURENTI apud LEPECKI, 2017, p. 40).

Ainda em diálogo com o supracitado autor, André Lepecki argumenta que foi a partir do mestre de balé e bailarino francês Jean-Georges Noverre que o predomínio da escrita sobre certa tradição da dança cênica começou a ser problematizado de fato. Em suas *Cartas sobre a Dança e os Balés* publicadas em 1759, Noverre criticou duramente os sistemas de notação gráfica defendidos por Feuillet. Dito de modo sumário, Noverre se opôs à exigência de qualquer escrita prévia de passos que deveriam ser reproduzidos mecanicamente posteriormente, enquanto defendeu a impossibilidade de capturar, fixar e apreender a materialidade da dança através de qualquer sistema de notação. Dessa forma, Noverre associou a concepção de coreografia a uma rigorosa execução de passos atenta à expressividade, à técnica, à teatralidade e à presença do corpo que dança, ao propor o denominado “Balé de Ação”. Por fim, ao recorrer a autores como o historiador estadunidense da dança estadunidense Mark Franko, ou ainda, o crítico estadunidense de dança John Martin, André Lepecki assevera que foi apenas com o estabelecimento da chamada “Dança Moderna” na década de 1930, que a ideia de coreografia passou a se referir estritamente ao movimento corporal propriamente dito.

Ao mencionar as célebres palestras oferecidas por John Martin em 1933 na *New School University*, sediada na cidade de Nova York, nos Estados Unidos, o autor recorda que para o crítico de dança foi somente a partir das coreógrafas e dançarinas estadunidenses Martha Graham e Doris Humphrey, bem como, dos coreógrafos e dançarinos alemães Mary Wigman e Rudolph Laban que a dança teria finalmente descoberto aquele que seria seu fundamento: o movimento (LEPECKI, 2017, p. 25). Segundo André Lepecki, John Martin defende que a dança moderna foi responsável pela elevação da dança a uma forma de arte autônoma, ao insubordinar o ato de dançar aos ditames das poses de efeito, da caracte-

terização, da narratividade, da *mimesis*, da música etc. Para tanto, a dança moderna promoveu justamente o alinhamento entre a noção de coreografia e o movimento corporal dançado. Nesse aspecto, ao invés de tomar a dança moderna como um fenômeno homogêneo, me parece importante observar que a rubrica dança moderna regularmente coincide com a singularidade de uma espécie de “ponto de vista” (COHEN apud LOUPPE, 2012, p. 79) – para fazer referência a uma expressão da historiadora estadunidense da dança Selma Jeanne Cohen.





DESENHOS ERRADIÇOS



## ESCRITOS ERRABUNDOS

Peço licença para me arrastar com a senhora e o saco de lixo preto. A senhora me responde que não é necessário, pois todo problema há de ser leve, lavado, levado pelos pés entre albergues, ferros velhos e cafés.

como quem procura encontrar o encontro.

Uma mulher de cabelos curtos, camisa florida e saia comprida arrasta um saco preto pelo chão da cidade, conversando com lixeiras, postes de luz e pontos de ônibus

Os passos lentos são cadenciados pelo peso do saco preto de modo que a certa altura não é possível distinguir quem arrasta o quê.

Suas travessas são formadas por

pequenas ruas que nada mais possuem senão suas placas que me contam nomes de anônimos inomináveis e renomados. Sob o concreto onde deito esta cabeça outrora havia roçados, lavouras, plantações de tomate. Uma pescoço, atravessa a nuca, anda pela testa, desce pelo nariz, ultrapassa a boca e segue adiante pelo queixo conforme arrebenta o encadeamento lógico das ideias que tento organizar em algum canto entre o estômago, o coração e a cabeça. Uma formiga comporta muitas formigas dentro de uma formiga.

colônia de formigas em marcha sobe por este



Balanço de braço de criança, passo arrastado de uma senhora diante de uma vitrine. Peço seus gestos, seus destinos, seus pontos de vista emprestados.

Flano anonimamente com as sombras dos proletários azuis entre as fábricas da Mooca, da Barra Funda, da Lapa na hora do almoço, com a luz dos lumpesinatos dourados debaixo dos viadutos do Chá, do Glicério e Guadalupe na hora da voz do Brasil. O sereno aperta a garganta, comprime os ombros, descreva das entranhas uma vontade de chorar.

Faço uma experiência.

Os pés sujos sustentam o corpo torpe expulso banido castigado pela gravidade e pelo cimento que vacila contra as grades, tijolo, tijolo, tijolo e concreto. A secura da cidade deserto resseca os rostos dos olhos das bocas dos peitos que tosse secos, enquanto a cabeça escorre pelas pontas dos dedos dos pés, engasgadas pela indignação, diante das greves de gente. Há um homem suspenso dependurado por uma corda enquanto limpa a fachada espelhada de um edifício que tem inveja do céu.

A última gota de água e sabão que cairá do seu esfregão

fará a cidade chover até todos os pulmões afogarem.

A partir da teórica, historiadora e crítica francesa de dança Laurence Louppe, pode-se especular que ao vincular a noção de coreografia ao movimento corporal dançado, o conceito de dança moderna passou a corresponder a uma miríade de perspectivas coreográficas. Por sua vez, tais perspectivas coreográficas consistem na proposição de pensamentos de corpo elaborados de modos extremamente singulares, próprios e distintos entre si. Segundo a autora, ao longo da primeira metade do século XX, especialmente no eixo França-Alemanha-Estados Unidos, foi possível observar que coreógrafas e coreógrafos partidários da dança moderna buscaram promover suas respectivas “revoluções coreográficas”, sobretudo ao romper com determinados entendimentos de movimento corporal dançado, geralmente alicerçados à lógica do que é da esfera do pensamento único. Ao mencionar coreógrafas estadunidenses como Hanya Holm, além das supracitadas Martha Graham e Doris Humphrey, Laurence Louppe sugere que qualquer alusão à dança moderna exige o reconhecimento de particularidades heterogêneas, isto pois, desde então coreografar passou a ser um certo modo de fundar, de inventar, de pensar um corpo, tendo em vista a emergência do que

a autora denomina como um “Corpo-Graham”, um “Corpo-Humphrey”, um “Corpo-Holm” etc. (LOUPPE, 2012, p. 80).

Isto posto, quero ressaltar que esse breve arrazoado histórico-etimológico não consiste em nenhuma tentativa de oferecer uma reconstituição linear, encadeada e progressiva de certa história da dança. Antes e para além disso, meu interesse é ao menos indicar questões concernentes às articulações entre certas noções de escrita, de dança e movimento corporal, ao minimamente aludir aos seus respectivos contextos históricos. Nesse sentido, o próprio André Lepecki ressalta que a combinação das palavras dança e escrita estabeleceu uma certa relação de força entre quem escreve e quem se move. No limite, o autor argumenta que a fusão inaudita sedimentada por Thoinot Arbeau desembocou em uma ideia bastante estimada por uma determinada acepção de projeto moderno: a concepção de corpo como uma “entidade linguística” (LEPECKI, 2017, p. 30). Como procurei apontar, de modo geral a coreografia é compreendida como uma certa tecnologia por meio da qual a escrita assume o papel de comandar, ordenar, orientar o ato de dançar em um dado espaço-tempo. Não por acaso, esta acepção de coreografia como es-

crita da dança em um espaço-tempo específico perdura até os dias de hoje. O autor acredita que este fenômeno se deve a pelo menos dois motivos básicos. À medida que tal noção de coreografia desempenhou uma função primordial no processo de autonomização da dança como prática artística, concomitantemente àquilo que é de ordem coreográfica anunciou determinadas possibilidades de codificar, disciplinar e exibir os movimentos dos corpos que dançam.

Conseqüentemente, André Lepecki aponta que, antes de qualquer outra coisa, a ideia de coreografar o movimento corporal tende a corresponder à constituição de uma determinada performance corporal disciplinada na e pela dança, especialmente no que diz respeito a certo imaginário da dança cênica ocidental. Nesse contexto, frequentemente o processo de desenvolvimento de uma coreografia sugere a implementação de uma espécie de expediente coreográfico, a fim de assegurar um dado êxito representacional, reprodutivo e repertorial. Para tanto, o autor assevera que tal tradição da cênica ocidental concebe a coreografia como a requisição de uma certa aderência a comandos frequentemente transcendentais, incumbidos de submeter o movimento corporal a determi-

nados regimes regulatórios de cunho estético, político, ético e pedagógico. Em última análise, as reproduções destes regimes regulatórios geralmente exigem a corporificação de um conjunto de passos particulares, o que não se trata de outra coisa senão da replicação de ações, gestos e posturas prefixadas, não raramente repetidas como se fossem da esfera da espontaneidade (LEPECKI, 2017, p. 35).

No entanto, André Lepecki afirma que é possível observar um intenso questionamento da concepção de coreografia como a busca da utopia de um corpo disciplinar na e pela dança, pelo menos desde a segunda metade do século XX até o início do século XXI. Desde então, vários artistas da dança, da performance e das artes visuais, em diversas partes do mundo, têm desenvolvido proposições artísticas nas quais procuram interrogar aquilo que delimita o âmbito coreográfico, ainda que de formas bastante diferentes entre si. Sem embargo, o autor defende que estas iniciativas procuram, de acordo com seus respectivos modos, frustrar, esgotar, ou ainda, exaurir a acepção de coreografia associada exclusivamente com a reprodução de comandos transcendentais, com a replicação de formas cinético-estéticas, com a repetição de movimen-

## ERRANTOPÉDIA

**DEAMBULAÇÕES:** (*Déambulations*) são uma prática de errância urbana desenvolvida pelos líderes do movimento artístico que ficou conhecido como Surrealismo. De acordo com diversos autores como Paola Berenstein Jacques, Francesco Careri, Lori Waxman e Rebecca Solnit, por exemplo, trata-se de uma única errância urbana realizada por André Breton, Luís Aragon, Max Morise e Roger Virac no mês de abril de 1921. Para a realização desta deambulação, os artistas escolheram aleatoriamente uma cidade no mapa da França, desse modo, saíram em busca da cidade de *Blois*, localizada no interior do país. Para tanto, André Breton, Luís Aragon, Max Morise e Roger Virac tomaram um trem saindo de Paris, desembarcaram em um trecho aleatório do percurso e erraram dias a fio, entregues ao acaso, atravessando campos, bosques e vilarejos franceses. Segundo Francesco Careri, durante as deambulações, os artistas alcançaram um certo estado de hipnose ao emularem no e pelo movimento corporal os princípios que orientam o exercício da intitulada

“Escrita Automática”. A partir desta única experiência errática, os surrealistas chegaram a admitir a concepção daquilo que chamavam de “Mapas de Influências”, afim de identificar as pulsões afetivas das cidades, segundo consta, algo que nunca chegaram a efetuar de fato. No entanto, a realização desta deambulação foi determinante para que os artistas desenvolvessem a noção de “Maravilhoso Cotidiano”, acessado no e pelo corpo que deambula a pé pela cidade em uma abertura aos encontros com o acaso – principalmente através do recolhimento dos chamados “Objetos *Trouvés*”. Embora a deambulação propriamente dita tenha ocorrido apenas uma única vez, Lori Waxman chama atenção para o fato de que os surrealistas eram, sobretudo, andarilhos. Não por acaso, a prática da errância urbana está no cerne do desenvolvimento de muitos dos trabalhos produzidos pelos surrealistas, como pode-se observar, por exemplo, no romance *Nadja* do escritor francês André Breton. Nesse sentido, Rebecca Solnit menciona ainda que, juntamente com *Nadja*, *Paysan de Paris*, de

tos corporais acelerados, ampliados, aparentes etc. – cabe apontar, reincidentes mesmo quando se leva em consideração determinadas perspectivas coreográficas filiadas à acepção de dança moderna.

Diante disso, presumo que é decisivo tentar compreender aquilo que o autor propôs quando defendeu a prerrogativa de “Exaurir a Dança” (LEPECKI, 2017, p.16). De antemão, André Lepecki reforça que a máxima exaurir a dança não pode ser tida como qualquer tipo de insinuação profética relativa ao fim da dança. Ao invés disso, o autor postula o reconhecimento de um certo estado de exaustão na dança, em pelo menos dois sentidos distintos. De acordo com André Lepecki, tal estado de exaustão da dança se refere tanto à identificação de uma certa extenuação nas fruições, nas produções e nos contextos pautados pela concepção de coreografia assombrada pelo fantasma do corpo disciplinar na dança, quanto ao prenúncio de tentativas de esgotamento de tal ideia de coreografia empreendidas por artistas que não raramente aparecem sob a chancela da designada “Dança Contemporânea”.

Nesse viés, André Lepecki elenca, estuda e exalta uma série de artistas que de maneiras

singulares exauriram a dança conforme empurraram, desviaram, esgarçaram o que é de ordem coreográfica, para além dos limites daquilo que se convencionou denominar, reconhecer e legitimizar como dança, a saber: a coreógrafa e dançarina estadunidense Trisha Brown, a coreógrafa e dançarina portuguesa Vera Mantero, os coreógrafos e dançarinos espanhóis Juan Domínguez e La Ribot, os coreógrafos e dançarinos franceses Jérôme Bel e Xavier Leroy, assim como, os *performers* estadunidenses Bruce Nauman e William Pope L. (LEPECKI, 2017, p. 26). Com a finalidade de ao menos mencionar o contexto brasileiro, gostaria de citar artistas da dança como Eliana de Santana, Helena Bastos, Raul Rachou, Tuca Pinheiro, Claudia Müller, Marcelo Evelyn, Vera Sala, Alejandro Ahmed, Marta Soares, Wagner Schwartz e Micheline Torres – para ao menos nomear coreógrafas e coreógrafos que, a meu ver, em alguma medida dialogam com a noção de exaurir a dança no país.

Por fim, André Lepecki conclui que foram exatamente tais estados de exaustão da dança que permitiram que o entendimento de coreografia passasse a ser concebido como uma certa abordagem crítica, ao possibilitar a interrogação dos enredamentos entre movimento, corpo

Louis Aragon, e *Les dernières nuits de Paris*, de Philippe Soupault, não somente formam a tríade de livros surrealistas publicados no final da década de 1920, como compartilham o mesmo traço comum: são narrativas em primeira pessoa sobre um homem que erra a esmo pela cidade de Paris em busca de encontros fortuitos com mulheres que fazem da rua a sua morada. A partir do historiador de arte britânico Roger Cardinal, a despeito da flanância e da visita, a deambulação surrealista foi de fato a grande responsável por associar à errância urbana a noção de prática artística, ao experimentar a organização do movimento pedestre no e pelo corpo que deambula, na medida em que fazia de “cada pequeno pedaço” do interior da França algo “tão poético quanto a ação efetiva de escrever um poema”.

e política, inclusive, antes e para além da dança propriamente dita. Com efeito, o autor sustenta a hipótese de que este processo de exaustão da dança viabilizou não precisamente uma maneira de pensar exclusivamente o corpo que dança, mas sim compreender a coreografia como um “modo de pensar o sujeito como corpo” (LEPECKI, 2017, p. 28). Em síntese, a partir da teórica, professora e pesquisadora brasileira Christine Greiner, pode-se considerar que tal conceito de coreografia promove a extenuação, o esgotamento, ou seja, a exaustão da traiçoeira insistência em estabelecer separações definitivas entre mover, agir e pensar. Para a autora, conceber a coreografia como um modo de pensar o sujeito como corpo, não apenas corresponde à suplantação de temáticas por ações, de obras por processos etc., no que tange às práticas artísticas contemporâneas, mas sobretudo torna explícito que modos de mover, agir, pensar no e pelo mundo são inevitavelmente políticos, uma vez que são indissociáveis das condições que procuram estabelecer determinadas formas de constituição dos corpos, dos indivíduos, dos sujeitos (GREINER apud LEPECKI, 2017, p. 13).

Se assim for, a concepção de coreografia apresentada por André Lepecki permite inves-

tigar aquilo ao que o próprio denominou como “Política do Movimento” (LEPECKI, 2017, p. 19). Dessa maneira, não pretendo exatamente evidenciar que o elogio do ato de andar a pé pela cidade feito por Michel de Certeau, apresenta uma certa familiaridade com uma dada acepção hegemônica de coreografia, conforme apontei acima. A partir da perspectiva coreográfica oferecida por André Lepecki, encontro subsídio para averiguar o que de certo modo permaneceu obliterado na apologia às caminhadas pela cidade de Michel de Certeau: as políticas do movimento corporal. Portanto, daqui em diante pretendo recorrer às teorias da dança e da performance com o intuito de demonstrar que as performances pedestres emergem na e pela imbricação do coreográfico e da performatividade, conforme a referida noção de coreografia não somente oferece um enfoque crítico para pensar o ato de andar a pé pela cidade, mas anuncia que a coreografia corresponde a determinadas configurações da ordem social propriamente dita, como discutirei adiante.



**ANTES DE MAIS NADA, GOSTARIA DE REMETER A UMA FORMULAÇÃO FEITA POR ANDREW HEWITT,**

a fim de apresentar alguns indícios dos pressupostos daquilo que o próprio denominou como “Coreografia Social” (2005, p. 02. Tradução minha). A meu ver, a hipótese que sustenta o conceito de coreografia social pode ser parafraseada da subsequente forma: se concomitantemente sou o corpo que dança, o corpo que trabalha e o corpo que anda a pé pela cidade, suspeito que os movimentos corporais são, em maior ou menor grau, coreografados (HEWITT, 2005, p. 17. Tradução minha). De acordo com o autor, pelo menos desde o século XVIII a noção de coreografia tem aparecido não exatamente como uma metáfora, mas efetivamente como um recurso analítico que permite verificar de que modo o que é do domínio coreográfico assumiu um caráter modelar, estrutural, ou mesmo, organizador no que tange a certa acepção de sociedade moderna. Desde então, Andrew Hewitt acredita que é possível verificar nos discursos em torno da dança uma dada propensão para reconhecer o seguinte: aquilo que é da esfera coreográfica não simplesmente denota os aspectos ideológicos inerentes a uma dada dimensão política da estética. Para além disso, o que é de ordem coreográfica aparentemente performa dimensões ideológicas subjacentes a um dado âmbito estético do político, na mais ampla acepção do termo.



Erratório, Exercício Errante: Catalização. São Paulo/2017

Segundo o autor, à medida que a dança explicitou que coreografar implica algum nível de convencionalização do corpo, se tornou factível adotar a dança como via privilegiada para ensejar uma certa performatividade crítica em relação à chamada coreografia social. Isto porque, a concepção de coreografia social procura precisamente inquirir as formas nas e pelas quais os movimentos corporais implementam dinâmicas coreográficas não somente em conjunturas artísticas, mas nas mais variadas circunstâncias, sejam elas empregatícias, desportivas, domésticas, terapêuticas, educativas, recreativas etc. Para tanto, a noção de coreografia social permite desde perscrutar os modos nos e pelos quais os movimentos corporais cotidianos promovem uma determinada estetização da política, até investigar as maneiras nas e pelas quais os movimentos corporais dançados são politizados conforme são segmentados no domínio da estética. Em síntese, Andrew Hewitt acredita que se a dança consiste na principal via de estetização dos hábitos motores da espécie humana, logo a acepção de coreografia social diz respeito simultaneamente à análise, à organização e à performatização da ordem social propriamente dita (HEWITT, 2005, p. 19. Tradução minha).

Ainda de acordo com o autor, tal contribuição rompe com a tese de que aquilo que é considerado ideológico opera estritamente de modo discursivo, linguístico, verbal, ao conceber o corpo como uma entidade exclusivamente textual. Isto pois, se a dança não pode ser reduzida a nenhum tipo de notação, de escrito, de texto pronto e dado *a priori*, a noção de coreografia demonstra que o movimento corporal aparece como aquilo que é constitutivo mesmo no que

se refere às ações de natureza textual, verbal, linguística etc. Portanto, entendo que a acepção de coreografia social precisa ser compreendida a partir da performatividade do corpo, à medida que ela oferece uma perspectiva crítica para analisar aquilo que é do âmbito sócio-político como um fenômeno da ordem da dança – o que necessariamente demanda que os questionamentos acerca de qualquer operação ideológica sejam de alguma forma redimensionados. Nesse viés, Andrew Hewitt assevera que a concepção de coreografia social disponibiliza uma abordagem metodológica que busca dissuadir modelos baseados em texto, uma vez que a dança apresenta a possibilidade de examinar as formas nas e pelas quais os corpos se movem uns com os outros em espaçotempos determinados, ao sublinhar dinâmicas coreográficas a despeito de qualquer tipo de fetichização, reificação, objetivação do corpo.

Para isso, o autor argumenta que a perspectiva da coreografia social se afasta das prerrogativas que procuram justamente ler o corpo como texto, principalmente quando se trata de conceber o movimento corporal como algo análogo ao ato de escrever, conforme foi bem apontado pela feminista e teórica estadunidense da performance Peggy Phelan (Apud HEWITT, 2005, p. 08. Tradução minha). Desse modo, Andrew Hewitt explica que a coreografia social toma a performance corporal como ponto de partida ao desafiar a reiteração de modelos de leitura fundamentados em texto, enquanto se recusa a empregar a ideia de texto para aplicar um dado modelo de leitura a uma determinada performance corporal – cabe recordar, precisamente na contramão daquilo que foi populari-



zado pelos louvores às caminhadas pela cidade proferidos por Michel de Certeau.

Ainda nesse sentido, considero interessante ressaltar que a concepção de coreografia social demonstra que a dança como abordagem metodológica não necessariamente tenta estabelecer determinadas leituras do corpo, mas de fato parece contestar regimes interpretativos que tendem a naturalizar a leitura como forma hegemônica de produção de sentido. Assim sendo, presumo que a noção de coreografia social coloca em xeque a associação unívoca entre leitura e produção de conhecimento, enquanto a decifração de conteúdos gráficos deixa de ser tida como a única via para reunir, agregar, organizar informações, elementos e materiais na composição de um dado conjunto de evidências – grosso modo, um dos principais atributos daquilo que costuma ser compreendido como conhecimento, em conformidade com o que foi estabelecido por determinados pressupostos aristotélicos.

Ao chamar atenção para uma espécie de latência da pulsão escópica presente na própria etimologia da palavra evidência<sup>11</sup>, gostaria de sugerir que a noção de coreografia social insinua que a produção de conhecimento se dá nas e pelas organizações dos movimentos corporais em permanente relação com outros corpos em espaçotempos específicos, ao salientar que é preciso considerar a emergência daquilo que a pesquisadora, professora e dançarina francesa radicada na Argentina, Marie Bardet, denominou como “Evidanças” (2014, p. 184). A partir de um trocadilho com os termos em francês “*évidance*” e “*évidage*”, respectivamente “evidência” e “esvaziamento” em uma possível tradução para o português, a autora formula a expressão “evi-

dança” ao pensar as maneiras nas e pelas quais os movimentos corporais se apresentam no instante presente, especialmente no que se refere às composições coreográficas derivadas das designadas “Práticas de Improvisação em Dança.”

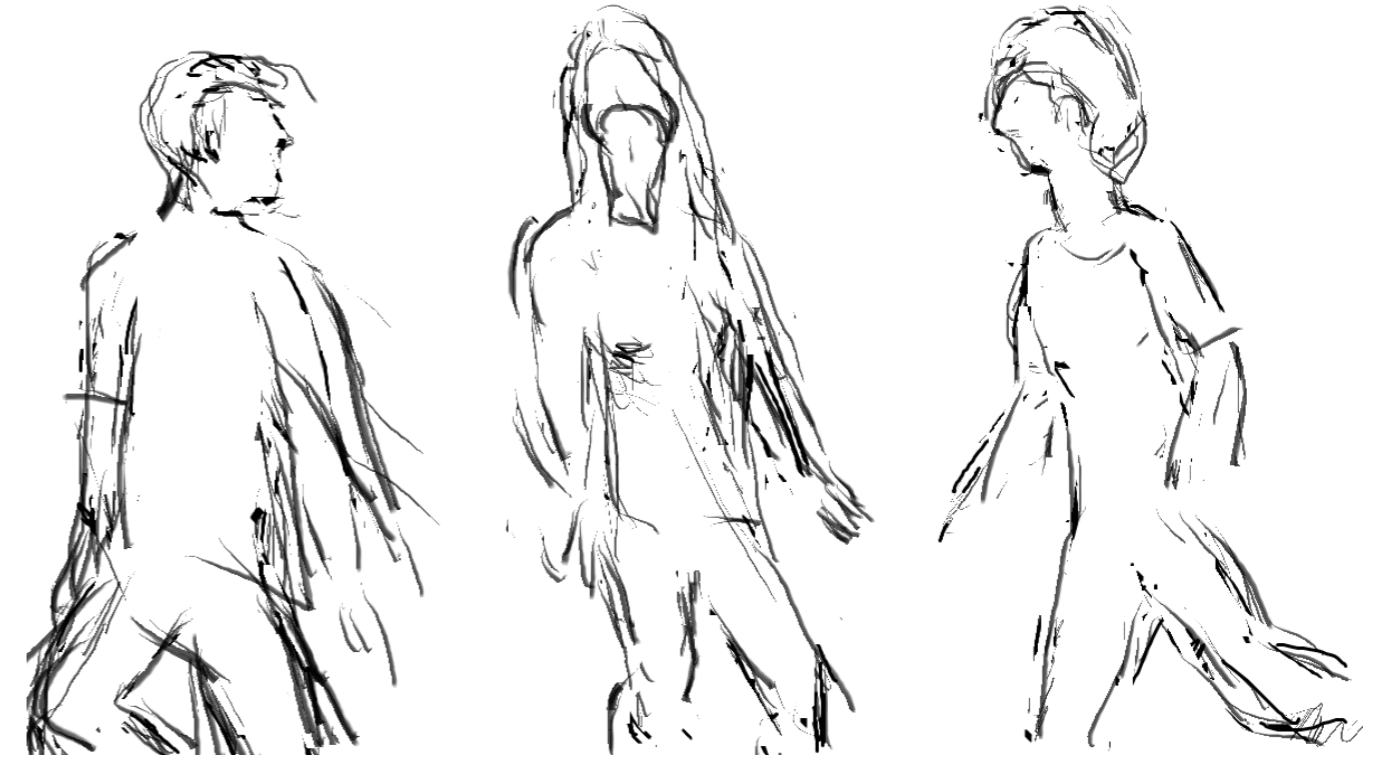
A propósito, a concepção da palavra “evidança” aparece na conclusão de uma sequência na qual Marie Bardet questiona as formas cujas práticas de improvisação em dança lidam com a problemática da presença do corpo, justamente no que concerne à questão da produção de sentido. Nesse aspecto, a autora desentroniza a acepção de produção de sentido daquilo que é da ordem do preenchimento, do revestimento e da sobreposição de camadas de significados, ao apontar que os sentidos são produzidos nas e pelas sensações, percepções, cognições corporais que emergem nas e pelas “evidanças”, ou seja, nas e pelas dinâmicas coreográficas estabelecidas nos e pelos corpos co-presentes em um dado espaçotempo delimitado. Nesse viés, ao invés de respostas que preenchem, inscrevem e fixam, as “evidanças” são como perguntas que aparecem nos e pelos movimentos das materializações corporificadas feito quem “anda sobre as falhas da inquietude do real” (BARDET, 2014, p. 183).

Por fim, logo após introduzir o neologismo “evidança”, a autora conclui que dançar a imediatez exige uma certa diligência, um dado empenho, um determinado esforço em estar presente, uma vez que a composição de uma “evidança” demanda uma espécie de “trabalho de atenção à vida”. Com base nisso, gostaria de propor que a palavra “evidança” aparentemente oferece um modo de compreender aquilo ao que a abordagem da coreografia social procura conferir um determinado relevo. A meu ver, a con-

cepção de coreografia social busca “evidançar” o fato de que operações ideológicas ocorrem nos e pelos movimentos corporais, desde o âmbito cotidiano até o campo estético propriamente dito e vice-versa. Isto porque, entendo que a noção de coreografia social procura “evidançar” que aquilo que é do âmbito ideológico não é simplesmente prescrito por uma superestrutura externa, mas é efetivamente performado nas e pelas organizações dos movimentos dos corpos co-presentes com espaçotempos sociais específicos.

Desse modo, entendo que a abordagem da coreografia social possibilita “evidançar” que operações ideológicas ocorrem nas e pelas experiências corporais que estão na base da vida cotidiana, social e política, ao promover uma subversão da posição atribuída à ideologia por

determinadas perspectivas marxistas. Consequentemente, creio que a noção de coreografia social “evidança” que as dimensões cinestésicas das materialidades dos corpos são arranjadas coreograficamente nas e pelas próprias disposições corporais com espaçotempos sociais determinados. Para a teórica belga da dança contemporânea e da performance Bojana Cvejic, a admissão da ideia de coreografia social invoca a percepção de que os corpos são co-constituídos por aquilo que a própria denomina como “Continuum Cinestésico” (2018, p. 270. Tradução minha), uma vez que os corpos estão “permanentemente em movimento nos e pelos movimentos permanentes” uns com os outros – para utilizar uma máxima proferida pela artista visual brasileira Lygia Clark.



# DESENHOS ERRADIÇOS



## ESCRITOS ERRABUNDOS

Cerro os olhos, vou sem ver, caminho de costas contra as multidões de automóveis, protesto contra toda ordem, todo progresso. Peço proteção para Flávio de Carvalho. Hoje é feriado de Corpus Christi, tenho 33 anos. Carrego um saco de papel com 33 unidades de pão de sal, com os dizeres: obrigado, volte sempre, escrito em anil. A cada passo esmigalho um pedaço de pão. Marco o trajeto do centro da cidade de volta para casa na rua Catumbi, número 28, na avenida Mutinga número 3817, na rua João Henrique da Silva, número 43 fundos. As migalhas de pão acabam no primeiro degrau do escadão que ajudei a construir aos seis anos de idade para sair do mais profundo do corpo de uma cidade: suas encostas, seus esgotos, seus córregos a céu aberto. O pulsar da terra faz as escápulas vibrarem, abalos sísmicos desorganizam a respiração diafragmática, tremores nas carnes. Estou prestes a desabar. Visito uma banca de jornal. Tricô, Cláudia, Veja, Corpo a corpo, Private, Época, Sexy, Isto é, TPM. Visto um vestido e experimento adentrar um banheiro masculino. Entro em uma fila, olhares masculinos me interrogam, suas bocas estão tesas, nervosas. Um senhor se aproxima, encosta o tronco nestas costas, segura estes cotovelos e grunhe perto destas orelhas:

aqui é só para homem, mocinha

Uma ameaça iminente impregna tudo ao meu redor, mancha estas pernas, suja estas mãos, macula este rosto.

Seus olhos triangulam com os olhares masculinos ao redor. Os homens riem, enquanto observo mulheres atrás de balcões, esfregando o chão, carregando recém-nascidos no colo. O vento penetra por debaixo da saia aumentando a mobilidade destas pernas, arejando os orifícios do baixo corpo, a genitália se torna uma espécie de centro de atração dos olhares masculinos – conforme o vestido balança junto com a brisa, me sinto cada vez mais vulnerável. Pé ante pé, um passo após o outro, os músculos se tensionam, a respiração se torna ofegante, não sei onde deixo os braços, onde coloco as mãos,

Tento organizar os dizeres de Walter Benjamin no pensamento: perder-se numa cidade, como alguém que se perde numa floresta, requer instrução, requer toda uma educação. Me apoio em uma árvore enquanto tento recuperar o fôlego. Me deparo com o oco do tronco prene com uma seiva que alimenta uma comunidade de insetos desconhecidos – um híbrido de abelha e pássaro, tão ágeis quanto um beija-flor. O cheiro amadeirado da árvore se mistura com a terra quente e com

os líquidos escorrendo pelos poros pernas abaixo. Respiro com a sola dos pés. Calor, suor e alegria. Sento-me em uma cadeira de plástico azul que abraça estas costas. Abro os braços para que o ar ventile as axilas, embarace estes cabelos. Rodopio. Peço uma direção, me desequilibro, vou andar na corda bamba da calçada até alcançar a primeira margem, o deserto. O sol arde nos olhos, escalda as pálpebras, incendeia os cílios. A segunda margem, um rio. Volto a mergulhar na rua que era um

rio onde doravante escorro passos perdidos, descaminhos, desvios, me extravio entre patas de cachorro, rodas de carrinhos de bebê, despachos nas esquinas e sapatos apertados. A terceira margem é a beirada destes beijos que balbuciam uma baba pelos cantos das bocas da cidade. Balanço como uma jangada por rotas outrora ignoradas, me perco dentre uma multidão de peixes no asfalto, enquanto lembro de quando pescava junto com meu irmão no rio que passava ao lado de casa.

Deságuo lentamente cidade afora, a cidade transborda bruscamente adentro. Por alguns instantes me sinto à altura de não saber onde estou pisando, desconheço a diferença entre o acontecido, o acontecimento e o acontecível. Me desposso na escuta dos ventos do sol das sombras, do crepitar das vértebras da coluna cervical, do farfalhar das folhas, dos latidos dos cachorros, dos motores dos automóveis, das vozes de quem passa, dos ruídos dos maquinários, os pássaros estão falando comigo, tudo ao redor está perto demais, ressoa na caixa craniana, nas omoplatas, na bacia pélvica. Perco os contornos entre peles, folhagens, cimento e intervalos de uma faixa de pedestres. Um bando de borboletas saem de uma brecha na calçada voando contra o zum zum zum das cabeças e dos carros. Nota torácica: aprender a ouvir, aprender a ouvir, aprender a ouvir, fazer brotar do asfalto vulnerabilidade para não se confundir com o concreto.

Como assevera Andrew Hewitt, a coreografia social disponibiliza um enfoque metodológico cujas implicações micrológicas “evidançam” que a ideologia é rigorosamente performada de modo relacional, coletivo, social, sem necessariamente recorrer àquilo que delimita o que é ideológico ao preestabelecimento de scripts, roteiros e narrativas políticas. Dessa maneira, o autor assume que a noção de coreografia social promove a inversão de certas tendências transcendentais idealistas, reconhecidas por associar o ideológico ao que é estritamente do nível da dita “consciência”, seja ela de cunho verdadeiro ou falso, ao sustentar que operações ideológicas emergem nas e pelas “evidanças” intrínsecas aos movimentos, às ações, às práticas corporais. Se assim for, considero que é importante reconhecer que noções como “evidança” não podem ser confundidas com nenhum tipo de uso metafórico da dança (HEWITT, 2005, p. 06. Tradução minha).

Com efeito, Andrew Hewitt argumenta que a abordagem da coreografia social “evidança” que a projeção de qualquer tipo de performance ideal na ordem do cotidiano, só se tornou exequível porque qualquer implementação coreográfica ocorre forçosamente na e pela dimensão sen-

sível da materialidade do corpo. Dessa forma, a noção de coreografia social “evidança” desde um certo incremento da estetização da política, até uma dada promoção da politização da estética. Não por acaso, o autor propõe que a metodologia da coreografia social permite investigar as formas nas e pelas quais “cada ordem social procura representar a si mesma esteticamente” – a exemplo do que se pode constatar a partir do surgimento do chamado “Balé de Corte” nos palácios franceses do século XVI (HEWITT, 2005, p. 23. Tradução minha). Por conseguinte, a aceção de coreografia social não somente torna propícia a demarcação dos aspectos ideológicos da estética, mas também enfatiza a dimensão estética da ideologia. Nesse aspecto, Andrew Hewitt afirma que a coreografia social “evidança” um determinado continuum estabelecido nos e pelos movimentos corporais que operam em um espectro que se estende desde os movimentos cotidianos até os movimentos dançados de fato.

Isto pois, à medida que os movimentos corporais são coreografados coletivamente, socialmente, politicamente tal continuum abarca processos que concernem tanto à estetização da ideologia, quanto à ideologização da estética. Assim sendo, Andrew Hewitt conclui que a con-

cepção de coreografia social promove uma espécie de desconfinamento da dança do reino da autonomia estética, ao “evidançar” aquilo que o próprio designa como “Continuum Estético”<sup>12</sup> (2005, p. 19. Tradução minha). Logo, ao constatar que a metodologia da coreografia social procura “evidançar” o continuum dos movimentos corporais em detrimento de estabelecer uma dada leitura dos corpos, o autor defende que tal continuum estético é “evidançado” até mesmo em e por ações alegadamente simples, corriqueiras, pedestres – a exemplo do próprio ato de andar a pé pela cidade, conforme pretendo retomar a seguir.

## ERRANTOPÉDIA

**EXPERIÊNCIAS:** Na rua São Bento, no centro da cidade de São Paulo em 16 de junho de 1931, o performer brasileiro Flávio de Carvalhoteria esbravejado: “Eu sou apenas um!” ao tentar fugir de uma multidão enfurecida. Flávio de Carvalho vestindo um chapéu, errou deliberadamente contra uma multidão que participava de uma procissão de *Corpus Christi*. Trata-se de uma prática de errância urbana que ficou conhecida como *Experiência N°2*. O performer brasileiro recebeu voz de prisão da polícia logo após a realização da ação. O jornal do dia seguinte estampou a seguinte manchete: “Uma experiência sobre a psicologia das multidões resultou em um sério distúrbio” (*O Estado de São Paulo*, 1931). De acordo com o professor, crítico e curador de

arte brasileiro Luis Camilo Osório, a *Experiência N°2* consistiu em um experimento antropológico, religioso, político e artístico, no qual se pode notar uma espécie de mote que atravessa toda a prática artística de Flávio de Carvalho: o um contra o todo. *Experiência N°2* também é o título de um livro em que o artista brasileiro intenta fazer uma espécie de estudo do inconsciente das massas, a partir do seu embate com a referida multidão, o que se tornaria evidente no subtítulo dessa publicação: “uma possível teoria e uma experiência”. Em uma entrevista concedida ao jornalista brasileiro Silveira Peixoto para a revista *Vamos ler!* em 1942, o performer chega a afirmar que a *Experiência N°2* “veio da minha curiosidade experimental. Sempre tive

**COMO MENCIONEI ANTERIORMENTE, ANDREW HEWITT DISCUTIU AS IMPLICAÇÕES SÓCIO COREOGRÁFICAS DO ATO DE ANDAR A PÉ PELA CIDADE,** especialmente ao “evitar” o papel

do caminhar no contexto da burguesia europeia durante o século XVIII até o final do século XIX. Para além daquilo que já foi dito, inicialmente penso que é importante ressaltar que a crítica literária britânica Catharina Loffler explica que a expressão *Promenade* é utilizada em pelo menos dois sentidos distintos. Segundo a autora, no mínimo desde 1700, o termo *Promenade* é empregado tanto para se referir a uma certa estilização do ato de andar a pé pela cidade, quanto para denotar uma área da cidade dedicada exclusivamente para a prática pedonal, em diversos países europeus como França, Alemanha, Inglaterra, dentre outros. A partir disso, Catharina Loffler conta que a prática do *Promenade* consistia em uma performance pedestre na

e pela qual o que estava em jogo era um certo desejo de ver e ser visto pelos outros, conforme se exibiam publicamente pretensas boas maneiras, supostos bons modos, ou ainda, alegadas boas composturas. Consequentemente, para a autora o *Promenade* previa uma dada competição na e pela qual a classe média europeia do período colocava à prova sua dita boa educação, a fim de reclamar seu reconhecimento como membro da alta sociedade (LOFFLER, 2017, p. 86. Tradução minha).

Não à toa, Andrew Hewitt identifica na ascensão da burguesia à condição de classe dominante no mencionado contexto, um determinado interesse em ostentar o recém adquirido status não somente através do acúmulo de riquezas, bens, propriedades privadas, mas sobretudo na e pela materialidade do corpo. Para tanto, o autor acredita que foi indispensável que a cultura burguesa passasse a compreender a fisicalidade do movimento corporal como algo análogo a uma espécie de linguagem do corpo. Isto pois, a premissa de uma linguagem do corpo se tornou primordial para facilitar, difundir e naturalizar as representações corporais inerentes ao estilo de vida da nova classe social dominante. De acordo com Andrew Hewitt, a atribuição

grande interesse pelas forças que determinam o modo de agir do homem e sempre achei estranho e pitoresco o modo de agir do religioso. [...] interessava-me colecionar reações independentes das minhas tendências ou opiniões pessoais para que, utilizando-me de um processo mecânico de deduções, levasse a conclusão para um caminho apontado por esse processo, sem a interferência da minha própria animosidade. Frequentemente, encontrava certa volúpia em constatar que as conclusões eram o oposto daquilo que meu íntimo indicava livremente”. De certa forma, Flávio de Carvalho deu continuidade a essa “curiosidade experimental” ao “coleccionar reações” enquanto desfilava o chamado *New Look* ou Traje de Verão, pela rua Barão de Itapetininga em 18 de outubro de 1956, naquela que viria a ser conhecida como a *Experiência N° 3*. O traje de verão foi desenhado pelo próprio performer brasileiro e consistia em um blusão acompanhado de um saio. Durante

ção de uma dita linguagem natural ao que é do âmbito físico, somático, corpóreo de certa forma forneceu uma dada gramaticalidade subjacente às regras das presumidas boa educação, boa compostura, ou ainda, se preferirem, dos ditos bons modos.

Desta maneira, pode-se admitir que a pressuposição de uma linguagem corporal natural está relacionada com a imposição de determinados regimes corporais, tendo em vista que adjetivações como “boa”, “bons”, dentre outros, parecem indicar que tal processo de atribuição de significado está atrelado à adequação dos corpos a certas normas de legibilidade preestabelecidas socialmente, politicamente, culturalmente etc. Com base nisso, Andrew Hewitt afirma que a cultura burguesa deu continuidade a um certo projeto Iluminista responsável por subordinar o movimento corporal à noção de texto, tal qual havia sido postulado por algumas das acepções de coreografia disseminadas pelas teorias, tratados e manuais de dança que aponte acima. Ao endossar uma dada articulação linguística do corpo a fim de naturalizar sua hegemonia política, econômica e cultural, o autor constata que a burguesia reivindicou uma espécie de organização para o seu status social, ao procurar rei-

terar o seguinte axioma: “não é a minha classe, é o meu corpo que fala” (HEWITT, 2005, p. 83. Tradução minha).

Por conseguinte, Andrew Hewitt observa que a ideia de uma linguagem corporal orgânica, natural, espontânea é indissociável da aceção de “gesto” propriamente dita. Para o autor, a noção de gesto consiste em uma concepção precisamente burguesa, pois foi forjada com o intuito de conferir às especificidades da sua posição social, política e econômica, aspectos de uma linguagem corporal pretensamente universal. A partir deste contexto, Andrew Hewitt constata que o *Promenade* implica justamente a compreensão da caminhada pela cidade como um gesto, vide seu papel proeminente para o desenvolvimento dos hábitos corporais, das atividades intelectuais e da vida pública da sociedade burguesa da época. Daí decorre a importância de aprender como se portar no e pelo ato de andar a pé pela cidade, tendo em vista a função do *Promenade* na exibição corporal da “autoconsciência burguesa enquanto classe social dominante” (HEWITT, 2005, p. 80. Tradução minha).

Curiosamente, o autor formula a hipótese de que o *Promenade* consiste no gesto burguês por excelência, ao tomar como ponto de

essa errância urbana, o artista brasileiro tentou entrar em um cinema, mas foi prontamente impedido pela administração do local. Segundo consta, na época somente era permitido que homens frequentassem o cinema trajando terno e gravata. No decorrer dos dias, os principais periódicos brasileiros traziam as manchetes: “São Paulo nunca viu nada igual” (*Revista Manchete*, 1956), ou ainda, “São Paulo ficou espantado com as saias de Flávio” (*O Cruzeiro*, 1956). De acordo com Paola Berenstein Jacques, a proposta inicial de Flávio de Carvalho era realizar um cortejo com outros homens trajando o seu *new look*, aberto pelo que ele teria descrito como “dois vagabundos de rua com suas roupas em trapos”. Segundo a autora, é importante lembrar que Flávio de Carvalho demonstrava um grande apreço pelo movimento corporal dançado, o que é constantemente reverenciado em seus artigos de jornal, escritos literários, desenhos, assim como na sua mais conhecida



partida um ensaio escrito pelo filósofo italiano Giorgio Agamben. Em linhas gerais, no ensaio intitulado *Notas sobre o gesto* (2015), o autor anuncia que a burguesia europeia teria perdido seus gestos de maneira irreversível já no final do século XIX. Não por acaso, o argumento de Giorgio Agamben está sustentado na observação de uma espécie de declínio daquele que o filósofo e escritor francês Roland Barthes definiu como o gesto mais comum, o gesto mais humano: o ato de andar a pé (BARTHES, 2009, p. 28). Por sua vez, Giorgio Agamben estabelece um arco histórico entre a publicação da mencionada *Teoria do Andar* (1833) de Honoré de Balzac e a divulgação dos chamados *Études cliniques et physiologiques sur la marche*<sup>13</sup> (1886) realizados pelo médico francês Georges Gilles de La Tourette. A partir disso, o autor procura demonstrar que os cinquenta e três anos que separam um texto do outro não demarcam meramente um intervalo cronológico, mas predominantemente denotam uma distância política.

Enquanto afirma que Balzac teria analisado o ato de andar a pé ao realçar estritamente o âmbito do comportamento moral, Giorgio Agamben declara que Gilles de La Tourette analisou a caminhada com uma abordagem quase

cinematográfica, embora marcadamente clínica fisiológica. Trata-se da ocasião na qual o médico diagnosticou a doença que foi justamente batizada como “Síndrome de Tourette”. Dito de modo sumário, a Síndrome de Tourette consiste em uma doença neurológica que se manifesta pela proliferação de tiques, espasmos e contrações que impedem que um determinado corpo inicie, desenvolva, ou mesmo, conclua movimentos, ações e gestos simples, comuns, cotidianos, como o próprio ato de andar a pé. Nestes casos, Giorgio Agamben aponta que a doença provoca determinados níveis de “desordem na andadura”, o que no limite pode ser visto como uma espécie de “catástrofe generalizada na esfera da gestualidade” (2015, p. 53). Ainda nessa perspectiva, o autor atenta que após terem sido detectados milhares de casos da referida síndrome na Europa desde 1885, espantosamente os registros da doença se tornaram consideravelmente escassos pelo menos até meados do século XX.

No entanto, Giorgio Agamben recorda a situação na qual o escritor e neurologista inglês Oliver Sacks relatou que enquanto caminhava pela cidade de Nova York, durante o inverno de 1971, teve a impressão de ter percebido no míni-

mo três casos de Síndrome de Tourette no transcorrer de pouquíssimos minutos. Para Giorgio Agamben, uma eventual explicação sobre o desaparecimento de diagnósticos da doença é a possibilidade de que ela tenha se tornado de fato uma espécie de norma generalizada, tendo em vista a volumosa incidência de corpos que passaram a andar a pé pela cidade conforme “gesticulam freneticamente”. Segundo o autor, esta gesticulação frenética consiste em um indicativo de algum nível de perda de controle dos próprios gestos, diante da ocorrência daquilo que o autor descreve como “frêmitos nos quais parece que a musculatura dança (*chorea*) de modo totalmente independente de um fim motor” (*Idem*). Em seguida, Giorgio Agamben apresenta a hipótese de que o surgimento do Cinema está diretamente relacionado com o interesse da sociedade burguesa da época tanto em recuperar, quanto em registrar os gestos que havia perdido, pois “uma época que perdeu seus gestos” tornou-se justamente “obcecada por eles” (AGAMBEN, 2015, p. 54).

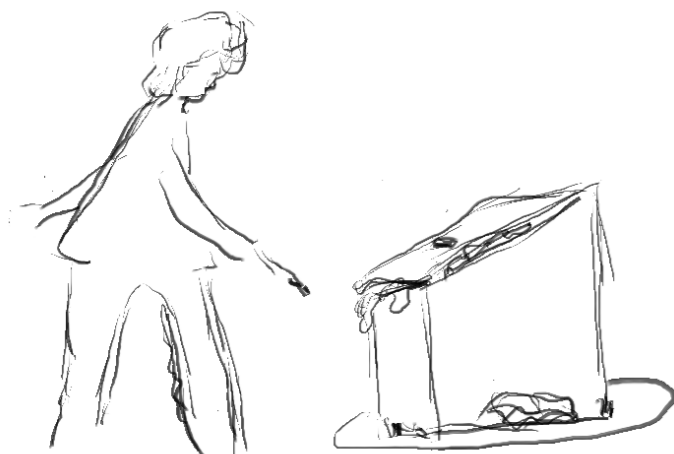
Embora em minha dissertação de mestrado tenha encontrado nas ponderações de Giorgio Agamben aporte teórico para identificar o que chamei de “Andançasmania” na esfera

da denominada “Arte Contemporânea” (MARCQUES, 2017), gostaria de acompanhar aqui a crítica de Andrew Hewitt às considerações feitas pelo autor, sobretudo no que tange ao caso do caminhar como gesto na cultura burguesa europeia do final do século XIX. Para Andrew Hewitt, o destino dos gestos aferido por Giorgio Agamben revela algo que lhe parece no mínimo intrigante. Baseado na premissa de que a cultura burguesa concebeu a noção de gesto ao desenvolver uma suposta linguagem corporal, natural, universal, antes e para além da linguagem verbal propriamente dita, o autor observa que a submissão de tal língua não verbal aos domínios de um determinado logocentrismo, desencadeou precisamente o aparecimento da erupção, da explosão, do jorro de movimentos corporais ilegíveis. Em outros termos, Andrew Hewitt sugere que a perda dos gestos a qual Giorgio Agamben remete, *a priori* denota efetivamente uma perda de gramaticalidade, de sintaxe, ou ainda, de legibilidade do caminhar pela cidade como gesto burguês (2005, p. 81. Tradução minha).

Para o autor, à medida que o *Promenade* previa o estabelecimento de uma certa linguagem subjacente a um determinado regime corporal no e pelo qual a burguesia ostentava sua

montagem teatral *O Bailado do Deus morto* (1933). Ao afirmar que “é só pelo movimento que se percebe [...] e compreende a necessidade de mudar”, pode-se dizer que as experiências realizadas pelo performer brasileiro como uma prática de errância urbana “evidançam” seu interesse em experimentar o movimento pedestre como forma de desestabilizar os hábitos corporais arraigados em uma sociedade paulistana colonial, provinciana, urbanizada. Isto pois, para Flávio de Carvalho, o “corpo continua sempre sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem [...]”, como pode se entrever no seu desejo por uma cidade desprovida de totens e tabus, ou ainda, como o próprio chamava, uma “cidade de homens nus”.





hegemonia de classe, inicialmente qualquer perda de controle do corpo denuncia de fato uma perda de intencionalidade, de legibilidade, de significado. Isto porque, Andrew Hewitt afirma que a hegemonia cultural burguesa pressupunha precisamente que a noção de gesto estivesse submetida aos imperativos da escrita, da leitura, do texto, com o intuito de conferir a gestos como o ato de andar a pé pela cidade contornos supostamente naturais, orgânicos, a-históricos. Assim sendo, acredito que é relevante ressaltar que tal concepção de gesto aparentemente guarda uma certa proximidade com a ode ao caminhar feita por Michel de Certeau, ainda que de modo parasitário. Ademais, considero importante frisar que para Andrew Hewitt não se trata exatamente de afirmar que ao subscrever tal noção de gesto, Giorgio Agamben teria completamente negligenciado o âmbito da dança no ensaio em questão.

Como citei acima, o autor minimamente se reporta à dança ao descrever os sintomas da Síndrome de Tourette como uma determinada ausência de intenção, de finalidade, de propósito motor na musculatura do corpo acometido pela doença. Segundo Andrew Hewitt, a partir da referida passagem do ensaio de Giorgio Agamben, se torna possível pensar a dança como uma espécie de falha no desenvolvimento de um gesto, o que demanda com que sejam repensados os entendimentos de finalidade, de sentido, de propósito relativos ao movimento corporal. Nessa perspectiva, a dança emerge como uma interrupção, uma abertura, ou ainda, como a potência de desestabilização da imposição de qualquer significado homogêneo, hegemônico, hermenêutico unívoco ao movimento corporal (HEWITT,

2005, p. 83. Tradução minha). Para Andrew Hewitt, tal acepção de dança não apenas abre um leque de possibilidades ilimitadas para que a coreografia como prática estética *strictu sensu* investigue qualquer desaparecimento, descontrole ou perda dos gestos corporais de uma sociedade em uma época específica. De acordo com o autor, esta noção de dança igualmente remonta a uma acepção de estética *latu sensu* na qual a perda dos gestos característicos à cultura burguesa do final do século XIX não corresponde à outra coisa senão ao fracasso na implementação de uma certa coreografia social – por mais que tais gestos fossem compreendidos como manifestações de uma linguagem do corpo dita orgânica, natural, atemporal na época.

Nesse aspecto, Andrew Hewitt deduz que a noção de coreografia permaneceu em alguma medida ofuscada nas observações sobre o gesto realizadas por Giorgio Agamben, uma vez que o autor teria feito uma leitura um tanto quanto rasteira da *Teoria do Andar* de Balzac. Segundo Andrew Hewitt, a princípio é necessário constatar que aquilo que está no cerne da teoria de Balzac não é rigorosamente o ato de andar a pé, mas de fato o tropeço. Para o autor, esta tendência de pensar o ato de andar a pé a partir do tropeço é um traço comum entre diversos autores que conceberam ensaios, tratados e escritos sobre o caminhar no decorrer dos séculos XVIII, XIX, XX, como apontei anteriormente. Ainda que ao longo de seu ensaio o autor demonstre explicitamente que está interessado em questões do âmbito da elegância, Andrew Hewitt acredita que o espanto de Balzac diante de uma falta de curiosidade em relação ao papel do ato de andar a pé na evolução da espécie humana invoca aqui-

lo que é da ordem da dança. Conforme Balzac brada a favor de perguntas acerca de “como se anda”, “quando se anda”, do “que se faz enquanto se anda”, a “como se anda melhor”, ou ainda, da possibilidade “de impor, mudar, analisar o modo que se anda”, Andrew Hewitt reconhece que suas preocupações são sobretudo de esfera coreográfica (2005, p. 87. Tradução minha).

Segundo o autor, à medida que Balzac identifica o caminhar como uma espécie de problema coreográfico que deveria concernir a qualquer “sistema filosófico, psicológico ou político”, de certo modo pode-se inferir que questionar-se acerca do ato de andar a pé invariavelmente acarreta interrogar-se como a sociedade anda, opera, ou mesmo, se preferirem, como a sociedade dança (HEWITT, 2005, p. 88. Tradução minha). Nesse aspecto, Andrew Hewitt declara que ao “evidançar” o tropeço durante o *Promenade* em sua *Teoria do Andar*, desde Balzac já era possível constatar que o enfoque na performatividade do corpo reclamava o reconhecimento de um dado andamento, de um certo funcionamento, ou ainda, da operação de uma determinada coreografia social. Todavia, Andrew Hewitt adverte que é prudente levar em consideração que a performatividade crítica oferecida pela compreensão do funcionamento da coreografia social veio a ser obliterada pela persistência das prerrogativas de legibilidade do corpo, de corpo como texto etc., no decorrer de todo o século XIX – especialmente diante da popularização das ideias do teórico e pedagogo francês François Delsarte, grosso modo, considerado um dos precursores das teorias, pedagogias e treinamentos do movimento corporal graças ao que ficou conhecido como “Delsartismo”.

Contudo, ao deslocar o interesse por aquilo que é da alçada da noção de corpo como texto para a do domínio da performance corporal, Andrew Hewitt afirma que a *Teoria do Andar* de Balzac “evidança” sobretudo o movimento em falso do tropeço, precisamente ao desafiar a imposição de um certo texto responsável por garantir uma dada leitura do corpo. Dessa forma, o autor defende que o movimento de tropeçar, tropicar, topar implica uma redução considerável dos imperativos da legibilidade, tendo em vista que o tropeço acarreta uma espécie de ruptura da manutenção de uma dada vontade, de uma certa intenção, de um determinado propósito levado a cabo por uma performance pedestre (HEWITT, 2005, p. 95. Tradução minha). Isto porque, entendo que o tropeço promove o desequilíbrio do processo de transferência de peso de uma perna para outra, enquanto a impossibilidade de concluir o subsequente passo embaralha a percepção corporal ao desestabilizar momentaneamente as representações cognitivas dos ambientes internos e externos. Em outras palavras, o tropeço modifica a propriocepção corporal ao perturbar a posição, a aceleração, a orientação do deslocamento corporal pedestre no e pelo espaço-tempo imediato. Assim sendo, o tropeço coloca em crise a implementação de uma vontade, de uma intenção, de um propósito na e pela fisicalidade do movimento corporal propriamente dito.

De acordo com Andrew Hewitt, na *Teoria do Andar* o tropeço durante o *Promenade* não aparece apenas como algo considerado deselegante, indecoroso, grosseiro, mas efetivamente “evidança” a dimensão coreográfica da ordem social em questão no tratado. Com base no au-

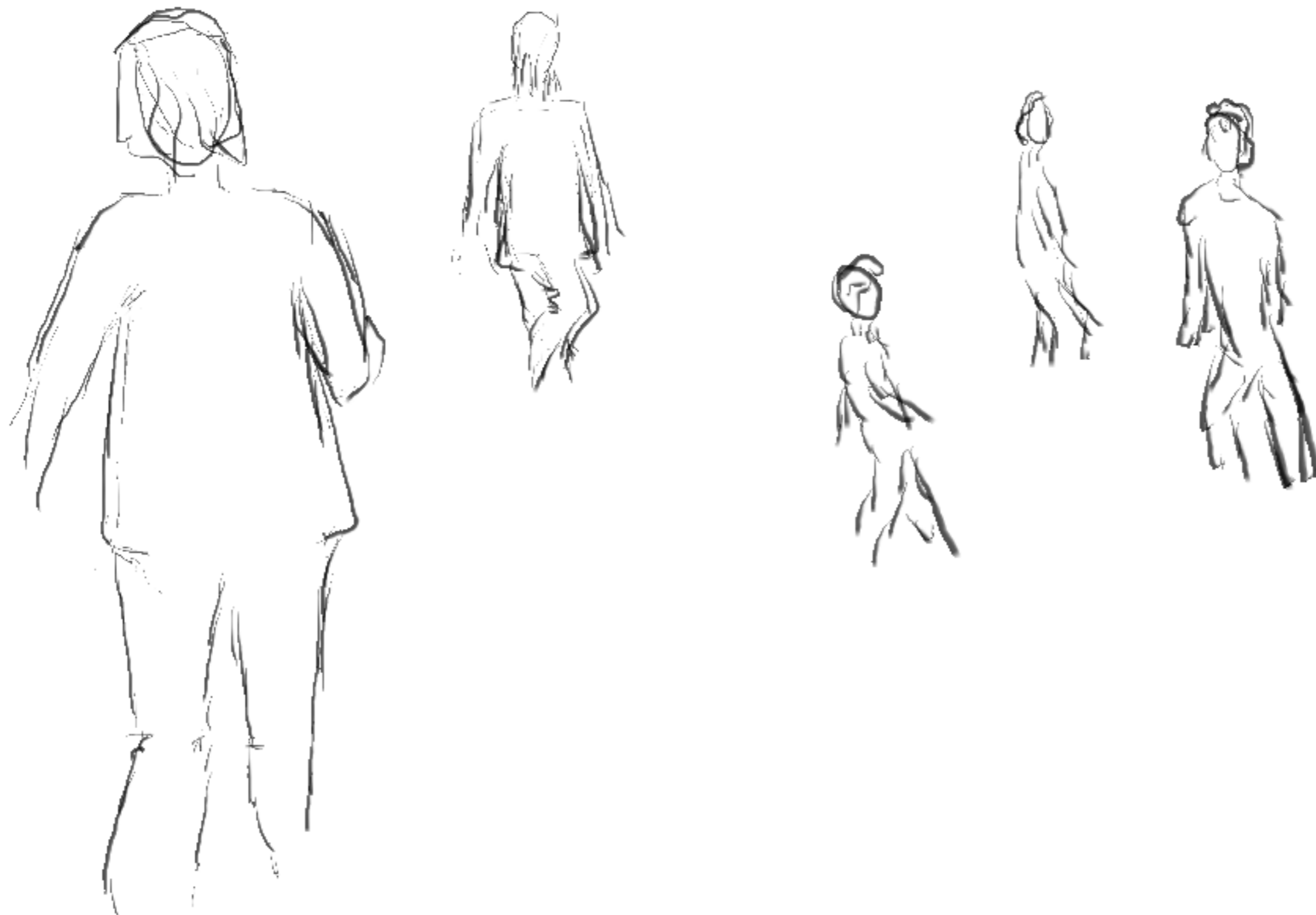
tor, pode-se inferir que para Balzac tal caminhada pela cidade configura um gesto necessariamente compreendido como uma ação em detrimento de qualquer designação. Em outras palavras, para Andrew Hewitt a *Teoria do Andar* de Balzac “evidança” o *Promenade* como uma operação a despeito de confiná-lo em uma representação unívoca, fechada, encerrada em si mesma, vide a preocupação do autor com questões da ordem dos hábitos sensoriais, motores, somáticos, corporais etc. (HEWITT, 2005, p. 96. Tradução minha). Dessa maneira, o autor assevera que já na *Teoria do Andar* de Balzac é possível identificar na e pela dimensão sensível, perceptual, estética intrínseca aos movimentos corporais, a implementação de uma determinada coreografia social.

Por fim, Andrew Hewitt conclui que a nostalgia de Balzac em relação ao *Promenade* “evidança” que a noção de coreografia social corresponde ao exercício de uma certa educação do movimento corporal, associada aos modos nos e pelos quais os corpos se dispõem em espaçotempos sociais (HEWITT, 2005, p. 85. Tradução minha). Não por acaso, o autor acredita que a *Teoria do Andar* de Balzac deu continuidade a uma abordagem que a rigor foi inaugurada ainda no final do século XVIII europeu. Como se sabe, Andrew Hewitt recorre a uma carta enviada em 23 de fevereiro de 1793, escrita pelo poeta, filósofo e historiador alemão Friederich Schiller para o jurista alemão Christian Körner, com a finalidade de argumentar que o aspecto estético inerente à base motora das experiências corporais cotidianas, sociais, políticas, apontam para aquilo que o próprio conceituou como coreografia social. Segundo o autor, desde então pode-se pensar a dança como um fenômeno social, conforme é anunciado por Schiller em uma certa passagem da carta que gostaria de reproduzir a seguir:

“Não conheço melhor imagem para o ideal de uma bela sociedade do que uma dança inglesa bem executada, composta de muitas figuras e voltas complicadas. Um espectador localizado na sacada observa uma variedade infinita de movimentos se entrecruzando, que mudam de direção de maneira decisiva, mas arbitrária, sem nunca colidir uns com os outros. Tudo foi arranjado de tal maneira que cada dançarino já havia desocupado sua posição quando o outro chega. Tudo se encaixa com tanta habilidade, mas com tanta espontaneidade, que cada um parece ser seu próprio guia, sem nunca atrapalhar ninguém. Tal dança é o símbolo perfeito da afirmação da própria liberdade individual, bem como do respeito pela liberdade do outro”. (SCHILLER apud HEWITT, 2005, p. 02. Tradução minha)



DESENHOS ERRADIÇOS



## ESCRITOS ERRABUNDOS

Babo estas palavras que sangram entre os dentes  
tentando ancorar os sentidos na beirada das calçadas,  
arrancam lascas, esburacam o pavimento da  
língua, fazem entulhos, pedregulhos gramaticais.

Atravesso a rua, enquanto a rua me atravessa,

faz um corte na percepção por onde passam passos, pessoas e pássaros, como se a pele tivesse sido virada do avesso. Eis a lição das borboletas inconformadas: a transformação acontece em uma espécie de vagabundagem afetiva. Não é ilusória, utópica, nem necessariamente aparente - ela advém quando se aprende a ser ninguém. A experiência das asas se esconde embaixo das escápulas descomprimidas pela revolta das carnes do assento, pelos passos que revoltam a terra debaixo do concreto dos apagamentos violentos, brutos, urbanos.

Vejo o pequeno corpo de um animal desossando a carniça da  
alegria sangrenta na sarjeta de uma esquina amontoadade  
gente, lixo e desprezo. Todos os demais evitam-se uns aos  
outros no entra e sai frenético entre uma clausura e outra.  
Uma mulher pede um minuto do meu tempo para me dizer que a mãe jogou uma  
panela de feijão fervente em cima do pai, ao reagir pela primeira vez depois  
de 37 anos nos quais foi sucessivamente vitimada pela violência doméstica  
de seu agressor, me dá as costas, mergulha no silêncio e prossegue atenta-  
mente recolhendo amoras pisoteadas pelo chão, enquanto aguardo algum  
pensamento emergir pelas correntes sanguíneas em alguma banda deste  
pescoço. Estabeleço contato com a primeira pessoa que atravessa o meu  
caminho, seu nome é Fernando. Ele me conta que está à espera de algo,  
de algum lugar, de alguém que o toque e que também possa ser tocado.  
Dois pulmões se tocam respirando desamparados perdidos na escu-  
ridão das ruas da Barra Funda. Os passos pulsam no breu, o coração  
aquece, as palmas das mãos, as costas e os quadris se acendem no  
cruzamento da rua Thomas Edson com a Avenida Ordem e Progresso.

Pedaços de memórias mordem este pescoço, braços e pernas enquanto subo, desço, viro, quebro, desvio, dobro as esquinas do esquecimento. A anamnese abre pequenos caminhos perfurados dentro do deslembrado dos espaçotempos que rompem como alarmes, buzinas e latidos de lembranças ignoradas nas sarjetas do esquecimento. Os ombros pressentem brevemente o perigo dos motores que alavancam a ordem e o progresso, conforme um bando de helicópteros e uma frota de pássaros se emaranham nos céus polvilhados de estrelas e fios elétricos espalhados em poças d'água sujas na calçada. Ralento, a vida pisca no lusco fusco arriscado do horizonte delicado. Um anônimo me diz: obrigado. Sinto o vento no rosto. Um outro me pergunta se era macumba, cachaça ou arte. Dois de setembro de dois mil e dezenove. Alguém se aproxima por trás, me dá três tapinhas na altura dos ombros e dese-

A  
avenida  
Cruzeiro do Sul  
brilha,  
alumia  
e  
desnor-teia.

ja boa viagem para o desejo de estabelecer qualquer tipo de identidade, propriedade e afins. Abro a epiderme ao despetalar camadas de células mortas cada vez que repousam as mãos em mim. Sinto as rugosidades das calçadas modificarem passos, a sensação do chão estirado convoca a lentidão pelos pés.

Cerro as pálpebras para delirar pelo chão machucado pelo cimento colonial, derrubo os dois olhos em um buraco semelhante a um oráculo: um poço fundo, o oco do mundo cheio de caravelas transatlânticas, cheio de indígenas mortos, cheio de barões do café, cheio de escravizados, cheio de Mários, Oswalds, Anitas e Villa-Lobos.

Invento

Ouç o oceano inteiro dentro dos ouvidos. Uma ria. Levanto carregando um novelo onda gigante se quebra no cérebro, viro água, de lã vermelha nas mãos. Desnovelo ar, areia. Escorro pelas pontas dos dedos, go- a linha pelo trajeto vermelho até um tejo passo por passo. Faço um oásis no bueiro. terminal de transportes públicos.

coisas para fazer durante a caminhada.

Invento um país no meio de corpos entristecidos sob o sol escaldante, pombos e escombros. Alimento os pombos, enfeito caçambas de lixo, esfrego estátuas a contrapelo, deito-me em bancos de praça e espero a grama se levantar no canteiro, deito e me embrulho com páginas de anúncios imobiliários dos pés à cabeça em frente ao próximo casarão a ser demolido pela especulação imobiliária. Um corpo aparentemente imóvel contra a cidade imobilizada. Estou aqui há 513 dias. Os corretores chamaram a polícia 513 vezes. Duas viaturas da polícia fizeram 513 ocorrências. Perco as contas de quantas vezes os transeuntes pulam este corpo estendido diante de um estande de incorporadora imobiliária.



Teço uma teia vermelha entre vigas de sustentação, escadas rolantes, quiosques, pontos de ônibus, banheiros e guichês de informações. Câmeras de segurança me vigiam. Os homens de preto terceirizados pela empresa ferroviária se aproximam com enormes tesouras prateadas entre os dedos. Vigorosamente cortam fio por fio que atam estes tecidos sanguíneos aos tecidos afetivos atados aos tecidos sociais atados aos tecidos urbanos. Informam que é expressamente proibido utilizar o terminal de transporte público para qualquer outro fim que não seja continuar circulando, circulando, circulando. Abro um imenso pano branco, recorto círculos por toda sua extensão, compartilho o tecido com inúmeros moradores em situação de rua. Passamos as cabeças pelos buracos brancos, deliramos pelas ruas que dividem o corpo, a arquitetura, o bairro, as classes, em alto e baixo até nos deitarmos debaixo do viaduto Guadalajara, conforme em cima tudo permanece organizado para que nada aconteça. Circulando, circulando, circulando. Imantamos uma procissão com um manto ambulatório em homenagem às andanças sem destino que Lygia Pape e Hélio Oiticica faziam em um fusquinha azul pelo centro do Rio de Janeiro entre as décadas de 1960 e 1970. Me levanto, me perco, permaneço na impermanência dos meios fios, chafurdo nas esquinas amontoadas de lixo, rastejo contra o fluxo frenético feroz motorizado em uma avenida movimentada. Atravesso uma rua após a outra até sentir algo atravessar o esôfago. A palavra que atravessa este corpo tentando alcançar a terceira margem, o meio, o entre oprimido pela poluição que escapa dos escapamentos e o povo feito de concreto em um país tropical onde cada rua era um rio. Tento reerguer esta coluna vertebral com paralelepípedos recolhidos em um largo, escovo os dentes nas beiradas das calçadas, tomo as águas paradas em garrafas e pneus, vomito marias-sem-vergonha e damas-da-noite. Já conheço Perus. Tropeço, despenco em ladeiras, subo escadarias, cruzo vielas, encaro ruas sem saída, o peito se faz terreno baldio, as palavras tentam fazer pontes, os olhos derramam córregos com a face bem rente ao chão, aqui chego cada vez mais perto do céu.

Perco os pensamentos em becos, vielas, escadarias e ruas sem nome, construções de alvenaria sem número não localizáveis nem pelos Correios, nem pelo Google Maps. Chuto um coração de gelo vermelho por ruas sem asfalto, descanso a cabeça em um travesseiro azul no último degrau do escadão mais alto do morro, desço as ladeiras de olhos vendados, subo a escada puxando uma corda com mãos pais de família amarradas pela cintura. Empunho um

espelho de moldura alaranjada nas mãos e percorro as ruas que contornam, dividem e separam a Cidade Universitária e a favela do São Remo: a visão em 360° graus embrulha o estômago, no enjoo o eu se faz outro no campus minado da indiferença, da hostilidade e da desigualdade. Acompanho uma mulher que oferece seu corpo para ser preso com grampos de cabelos errando pelas ruas na cidade

de Natal, no Rio Grande do Norte. Os grampos são violentamente desferidos junto com palavras agressivamente disparadas contra suas vestes, contra sua pele, contra as paredes de seus tímpanos. Acusações de imoralidade, loucura e feitiçaria. Oito policiais militares nos abordam e o corpo da mulher é coberto com um saco de lixo preto retirado de uma caçamba de lixo próxima.

Baseado nesta citação, Andrew Hewitt conclui que para Schiller a referida dança inglesa não era simplesmente a exemplificação de uma determinada ordem social, mas aparecia como um modelo de organização social propriamente dito. Nessa perspectiva, me parece importante recordar que André Lepecki atenta que tal modelo de organização social foi “evidançado” como a idealização de uma dita sociedade livre. De acordo com o autor, Andrew Hewitt detectou na carta de Schiller a implementação de um certo projeto coreográfico, mediante uma espécie de regime pedagógico incumbido de determinar uma dada performance cinética, estética, social, a fim de promover a reificação do que o autor denomina como “imaginação política” (LEPECKI, 2017, p. 153. Tradução minha). Em outros termos, André Lepecki afirma que Schiller comparou uma prática coreográfica específica com a ideia de que uma pretensa sociedade livre formada por corpos que se movem livremente uns entre os outros, ao encontrar na referida dança inglesa um certo paradigma cinético político: uma comunidade de iguais, de semelhantes, de mesmidades, movendo-se harmoniosamente, suavemente, livremente juntos, sem intervalos, rechaços e entraves.

Para o autor, o ponto de convergência da analogia feita por Schiller está exatamente em uma concepção de coreografia pautada na possibilidade de exibir um dado governo das habilidades corporais dos “dançarinos-cidadãos”. Isto porque, André Lepecki argumenta que a correspondência entre tal dança inglesa e a ideia de uma suposta sociedade livre reside na proposição de uma vasta distribuição dos corpos em posições fixas, combinadas com deslocamentos corporais preestabelecidos por trajetórias bem definidas, polidas, fluidas. Desse modo, a premissa de tal política cinética demanda que os movimentos corporais sejam coreografados, harmonizados, governados com o intuito de evitar potenciais encontros, de gerenciar eventuais tumultos – especialmente no que concerne à “perigosa turbulência da cidadania” (LEPECKI, 2017, p. 154. Tradução minha). Ao contrário do que é presumido por Schiller no trecho da carta supracitada, André Lepecki afirma que aquilo que o autor sugere ser da ordem da espontaneidade do movimento corporal dançado, efetivamente consiste em regras, normas, diretivas espaciotemporais eminentemente predeterminadas, internalizadas no e pelo movimento corporal. Se assim for, me parece crucial perceber que o modelo de uma

alegada sociedade livre oferecido por tal dança inglesa pressupõe uma espécie de domesticação dos corpos a partir daquilo que o autor descreve como o “espetáculo de uma microgestão coreografada” (LEPECKI, 2017, p. 155. Tradução minha).

Diante disso, André Lepecki declara que o elogio de Schiller à dança inglesa “evidança” uma política do movimento na qual o papel social daquilo que é do âmbito coreográfico é gerenciar um “circuito de esquivas higiênicas”. Isto pois, trata-se da exaltação da imagem de uma sociedade onde a ideia de harmonia social equivale à prerrogativa de que os corpos devem se mover livremente conquanto não tropecem, não esbarrem, no limite, não se encontrem uns com os outros – “uma sociedade coreografada por corpos que se movem incessantemente enquanto evitam-se mutuamente” (*Idem*). Dessa forma, entendo que desde Andrew Hewitt até André Lepecki, pode-se averiguar que a similaridade que Schiller procura estipular entre tal dança inglesa e certo ideal de sociedade não condiz com uma simples analogia, com uma mera alegoria, ou ainda, com uma metáfora trivial acerca de um contexto social específico. Ao invés disso, a carta de Schiller aparentemente “evidança” uma co-

reografia social marcadamente antimetáforica, tendo em vista os aspectos visceralmente materialistas dos modos nos e pelos quais os corpos organizam o movimento corporal nos e pelos próprios corpos, permanentemente em relação uns com os outros em determinados espaçotempos presentes.

Nessa perspectiva, depreendo que o conceito de coreografia social “evidança” que a politicidade de uma performance pedestre é inextricável dos modos nos e pelos quais os movimentos corporais são organizados durante o ato de andar a pé pelas cidades. Como afirmei em certa ocasião, ao invés de atribuir qualquer referente texturológico às caminhadas pelas cidades, talvez seja profícuo atentar para a emergência daquilo ao que me reportei como “Coreografias Pedestres” (MARQUES, 2021). Em detrimento da imposição de modelos de leitura orientados pelas ideias de corpo como texto, de cidade como texto etc., acredito que a concepção de coreografias pedestres “evidança” o movimento corporal nas e pelas caminhadas na cidade ao trazer a política efetivamente para a res do chão urbano – sem recorrer à vista do alto da sacada de Schiller, nem à visão panorâmica do 110º andar do famigerado *World Trade Center*, como buscou

## ERRANTOPÉDIA

**CONTATOS:** (*Contacts*) consistem em errâncias urbanas propostas pelo artista tcheco Jiří Kovanda na cidade de Praga, na República Tcheca, em 1979. Embora Jiří Kovanda afirme que os contatos não devem ser interpretados como declarações políticas propriamente ditas, o contexto de suas ações não pode ser desprezado. De acordo com uma entrevista concedida pelo artista na ocasião de sua participação na XXX Bienal de São Paulo em 2012: “os anos 1970 foram um período político conturbado na República Tcheca, antiga Tchecoslováquia. As pessoas eram mais... não abertas. Fechadas, tímidas e com medo de contatos”. A situação descrita pelo artista pode ser associada ao momento de repressão política vigente na época, que ficou conhecida historicamente como “Normalização”. Grosso modo, a normalização pode ser entendida como uma resposta do governo central soviético para o conjunto de reivindicações por reformas políticas realizado pela chamada “Primavera de Praga” de 1968. Com o intuito de desarticular politicamente esse movimento contestatório, o governo

tcheco se associou ao governo soviético a fim de reforçar a dita norma socialista no país. Foi nesse cenário que Jiří Kovanda desenvolveu uma prática de errância urbana na e pela qual procurava tocar, encostar e reclinar-se casualmente nos transeuntes da cidade de Praga. Dessa maneira, os contatos presumiam o estabelecimento de uma relação corpo-a-corpo direta, sutil e ínfima com desconhecidos, estranhos, passantes aleatoriamente nas e pelas ruas. Todavia possam ser consideradas inofensivas, tais errâncias urbanas desafiavam de modo sub-reptício a constante vigilância a qual os deslocamentos corporais pedestres estavam submetidos no e pelo espaço público no contexto da normalização. A partir do filósofo e teórico da arte tcheco Petr Rezek, pode-se afirmar que as errâncias urbanas de Jiří Kovanda mobilizam sobretudo um desejo por contato – como tocar estranhos em escadas rolantes, encostar em desconhecidos nas calçadas, no limite, ao colocar a canção *I Want You* de Bob Dylan para tocar em um rádio portátil no meio da rua para a multidão

advertir Michel de Certeau. Isto porque, me parece que a noção de coreografias pedestres evoca a necessidade de atentar aos modos nos e pelos quais os corpos se orientam, desorientam e reorientam nos e pelos movimentos em relação com o chão do urbano.

A partir de André Lepecki, pode-se dizer que se trata de compreender como os corpos performam certos “Planos de Composição Coreográfica” que aparecem desaparecendo no e pelo contato entre os pés e o chão das cidades (2011, p. 47). Baseado em um diálogo com o historiador inglês Paul Carter, o autor propõe que a princípio tais planos de composição coreográfica “evidançam” a fisicalidade dos deslocamentos corporais de modos imanentes, empíricos, específicos, em seus mais diversos aspectos como, por exemplo, de gênero, étnicos, sexuais, linguísticos, estéticos, econômicos, geográficos etc.; conforme estabelecem determinadas “Políticas do Chão” (*Idem*) – as formas nas e pelas quais os corpos organizam os chãos em que pisam, bem como, as maneiras nas e pelas quais os chãos dispõem os corpos que sustentam. Assim sendo, creio que a acepção de coreografias pedestres contribui para “evidançar” os modos nos e pelos quais os movimentos corporais pedestres estabilizam, desestabilizam e reestabilizam determinados

regimes corporais cinéticos políticos, subjacentes às coreografias sociais historicamente conformadas nos e pelos chãos das cidades.

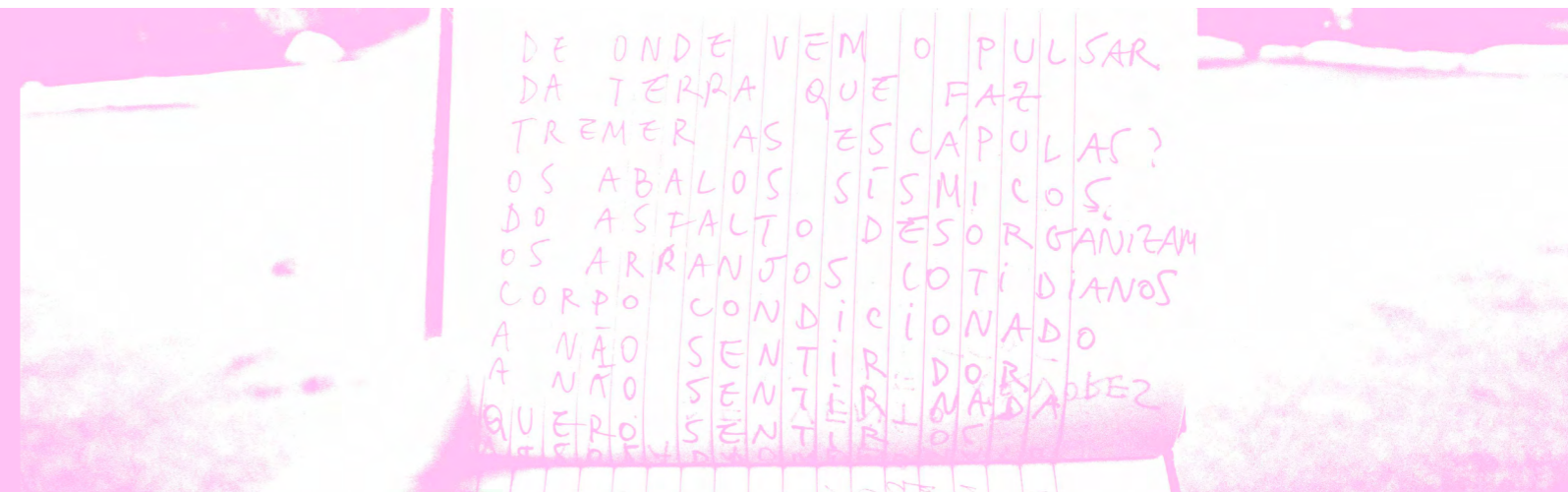
Ante o exposto, me parece oportuno retomar aqui uma certa crítica feita por Bojana Cvejic e pela teatróloga belga radicada na Alemanha Ana Vujanovic. Conforme tentei demonstrar, Andrew Hewitt optou por examinar o pedestre ao se referir tanto a um dado processo de codificação, quanto a um certo colapso dos gestos da sociedade burguesa europeia desde o século XVIII até os confins do século XIX. De acordo com as autoras, embora Andrew Hewitt tenha principalmente lançado mão de referências literárias filosóficas para “evidançar” a função da caminhada pela cidade no projeto coreográfico implementado pela burguesia na época, quem sabe fosse proveitoso deslocar-se em direção a outro ponto do continuum estético. Isto é, Bojana Cvejic e Ana Vujanovic sugerem que a noção de coreografia social pode ser fecunda para examinar o status do movimento pedestre em práticas de dança propriamente ditas, especialmente quando se observa o papel do ato de andar a pé na dança em meados do século subsequente (CVEJIC & VUJANOVIC, 2015, p. 59. Tradução minha), tal qual procurarei discutir adiante.

**DE ACORDO COM AS AUTORAS, A PERSPECTIVA DA COREOGRAFIA SOCIAL OFERECE UMA ABORDAGEM INSTIGANTE PARA DISCUTIR O PAPEL DO CHAMADO MOVIMENTO PEDESTRE DURANTE A DÉCADA DE 1960.** Bojana Cvejic e Ana Vujanovic se referem especificamente ao interesse pelo movimento pedestre “evidançado” pelos artistas que compunham o que ficou conhecido como *Judson Dance Theatre*. Trata-se de um famoso coletivo formado por artistas da dança, da música e das artes visuais, a partir da ocupação de uma igreja protestante homônima, localizada no bairro do Greenwich Village, na cidade de Nova York, nos Estados Unidos. Entre os anos de 1962 e 1964, nomes como Yvonne Rainer, Steve Paxton, Deborah Hay, Alex Hay, Ruth Emerson, David Gordon, Elaine Summers, William Davis, Fred Herko, Lucinda Childs e Trisha Brown realizaram uma série de apresentações, aulas e eventos não apenas nos próprios salões da igreja, como também nos palcos, nas ruas, nos estacionamento, nos parques, até

mesmo nos topos dos prédios dos arrabaldes. Os artistas da *Judson Dance Theatre* também “evidançaram” o movimento pedestre ao investigarem o ato de andar a pé pela cidade, enquanto se rebelavam contra a imposição de determinadas hierarquizações estéticas, atribuídas sobretudo a certas perspectivas da dança moderna – razão pela qual frequentemente são arrolados nas listas que nomeiam os precursores da dança contemporânea.

Com a finalidade de entender a importância do movimento pedestre para os artistas do *Judson Dance Theatre*, a título de exemplo gostaria de mencionar *Proxy*<sup>14</sup>. Trata-se de uma coreografia concebida por Steve Paxton, não sem motivo, recorrentemente apontado como uma espécie de “inventor da caminhada” na esfera da dança contemporânea (ENGELS & VAN IMSCHOOT, 2021). Apesar de ter sido idealizada em 1961, portanto, um ano antes da fundação efetiva do *Judson Dance Theatre*, *Proxy* integrou a primeira apresentação organizada pelo coletivo, no dia 6 de julho de 1962, realizada na própria *Judson Memorial Church*. Em uma série de entrevistas denominadas *Conversations in Vermont*<sup>15</sup>, concedidas para Myrian Van Imschoot e editadas em parceria com o professor, curador e dramaturgista belga Tom Engels, Steve Paxton

urbana. Consequentemente, os contatos denunciam que aquilo que aparece sob o disfarce do comum, do banal e do ordinário, está frequentemente revestido por uma densa normatividade social mobilizada nos e pelos movimentos, ações e gestos corporais propriamente ditos. Isto pois, o caráter corpóreo, efêmero e cotidiano das errâncias urbanas realizadas pelo artista tcheco não necessariamente o vincula às vertentes conceitualistas, minimalistas etc.; os contatos constituem, acima de tudo, um interesse em promover micro deslocamentos artísticos no dia a dia urbano. Conforme o próprio Jiří Kovanda afirmou certa vez: “quanto mais simples for a mudança, melhor. Trata-se apenas de perturbar um estereótipo e intensificar uma sensação, vida”.

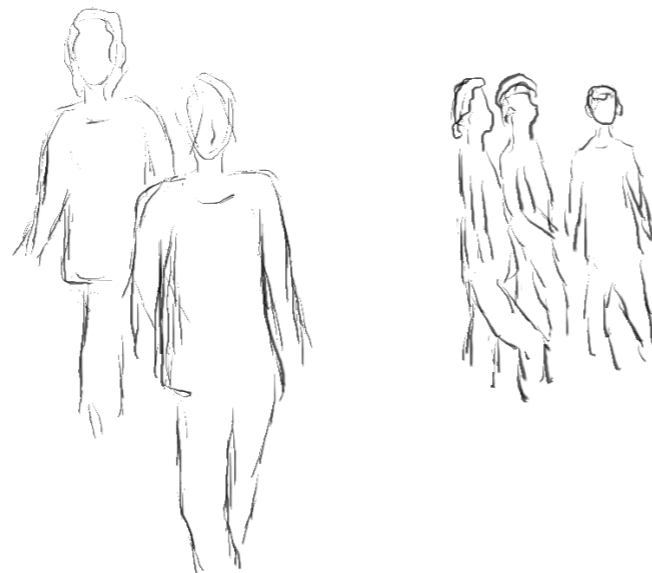


relata que *Proxy* de certo modo foi realizada por procuração, em conformidade com o que é sugerido pelo próprio título da coreografia. Isto porque, Steve Paxton concebeu uma série de instruções coreográficas a partir da utilização de fotografias que eram oferecidas aos dançarinos, com intenção de permitir que os corpos que dançam experimentassem diversos níveis de indeterminação durante o processo de composição coreográfica. A propósito, foi a partir de *Proxy* que Steve Paxton desenvolveu a abordagem de composição coreográfica a qual viria a denominar como “*People Photo Movement Score – PPMS*”.

Durante a entrevista, Steve Paxton conta que idealizou *Proxy* enquanto ainda era dançarino da companhia do coreógrafo estadunidense Merce Cunningham, ocasião na qual participava das aulas de composição coreográfica oferecidas pelo compositor e coreógrafo estadunidense Robert Ellis Dunn, no estúdio de dança da mencionada companhia. Como é sabido, as aulas de Robert Ellis Dunn eram famosas por utilizar as chamadas “Operações de acaso” propostas pelo compositor, escritor e teórico estadunidense John Cage, os denominados “*Cut-Ups*” consolidados pelo escritor estadunidense William Burroughs, dentre outras técnicas musicais, literárias e visuais como formas de “evidançar” o aleatório, o casual e o imprevisto nos processos de composição coreográfica. Aliás, vale recordar que a própria formação do *Judson Dance Theatre* também deriva da supracitada aula. Não por acaso, o *Judson Dance Theatre* deu prosseguimento a tal abordagem de composição coreográfica ao desenvolver o que ficou celeberramente conhecido como “Tarefas”, tanto a partir das contribuições feitas por Robert Ellis Dunn, quanto em referên-

cia às partituras coreográficas concebidas pela coreógrafa e dançarina estadunidense Anna Halprin.

Para Laurence Louppe, as tarefas se distanciavam do interesse pela locomoção corporal no e pelo espaçotempo extensivo em benefício de uma certa aleatoriedade processual, ao enfatizarem o deslocamento intensivo do movimento no e pelo corpo a partir do uso arbitrário de restrições. Dessa maneira, as tarefas requeriam a lida com determinados constrangimentos com o intuito de atentar para a dimensão cinestésica do movimento corporal propriamente dito (LOUPPE, 2012, p. 246). Nessa perspectiva, Steve Paxton afirma que *Proxy* emergiu do seu interesse em afastar-se do meramente fortuito, ao se debruçar sobre o papel da indeterminação no processo de composição coreográfica. Aparentemente, o que estava em jogo em *Proxy* era justamente a maneira como cada corpo poderia organizar o movimento, a partir da experimentação de uma infinidade de relações estabelecidas com



Erratório, Exercício Errante: Persecução. São Paulo/2019

as fotografias dispostas dos mais variados modos – avulsos, trípticos, mosaicos e afins. Logo, pode-se presumir que *Proxy* oferece “evidanças” daquilo que parecia estar no cerne dos processos de composição coreográfica para Steve Paxton.

A partir da antropóloga, coreógrafa e dançarina estadunidense Cynthia Novak, pode-se admitir a hipótese de que para Steve Paxton a composição coreográfica não deve ser necessariamente preconcebida pelo coreógrafo. Isto pois, a composição coreográfica consistia naquilo que emergia entre os corpos que dançavam uns com os outros e com um determinado espaçotempo (NOVAK apud LOUPPE, 2012, p. 232). Porventura pode-se conjecturar que tal entendimento de composição coreográfica procura “evidançar” o continuum cinestésico que emerge nos e pelos enredamentos dos movimentos corporais com um dado espaçotempo presente. Diante disso, Marie Bardet aponta que não é de todo surpreendente constatar a proeminência do papel do ato de andar a pé durante *Proxy*. Para a autora, o ato de andar a pé foi “evidançado” em *Proxy* na medida em que os corpos que dançam procuravam evocar o aspecto comum, cotidiano, banal do movimento pedestre a fim de interrogarem o status do movimento corporal dançado (BARDET, 2014, p. 77). Consequentemente, o ato de andar a pé aparecia em *Proxy* ao desestabilizar os imperativos de uma certa perícia, de um dado virtuosismo, ou ainda, de uma determinada competência estética regularmente tida como compulsória para os corpos que dançam.

De acordo com a historiadora estadunidense e crítica de dança Sally Banes, Steve Paxton identificou que o ato de andar a pé assumiu um aspecto primordial em suas composições

coreográficas apenas retrospectivamente. No entanto, para a autora desde *Proxy* já era possível notar a relevância vital do ato de andar a pé no desenvolvimento da abordagem democrática para, na e pela dança empreendida por Steve Paxton. Segundo Sally Banes, Steve Paxton investigou o ato de andar a pé como material coreográfico por aproximadamente duas décadas, ao ser mobilizado por premissas tais como “[...] caminhar é algo que todo mundo faz [...]”, ou então, “[...] não existe uma única maneira de andar [...]”, conforme testava o movimento pedestre como ignição para o acionamento da co-presença corporal de modos não hierárquicos, descontraídos e coletivizados (BANES, 2012, p. 59. Tradução minha).

Ainda em conformidade com a autora, após *Proxy* o ato de andar a pé prosseguiu sendo “evidançado” por Steve Paxton em coreografias como *Transit* (1962), *English* (1963) até atingir sua apoteose em *Satisfying Lover* (1967) – uma partitura coreográfica dançada por grupos formados por trinta a oitenta corpos que dançam, conforme caminham do lado direito para o lado esquerdo de um palco onde realizam ações cotidianas, comuns, banais como parar, sentar etc. (*Idem*). Além disso, o ato de andar a pé prosseguiu sendo “evidançado” por Steve Paxton em outras coreografias realizadas durante a mesma década como *State* (1968) e *Smiling* (1969). Por fim, Sally Banes acredita que desde *Proxy* Steve Paxton elegeu o ato de andar a pé a fim de indagar no e pelo movimento pedestre a imposição de uma certa convencionalização teatral dos tempos do corpo – isto é, uma espécie de teatralização dos ritmos, das durações, das cadências dos movimentos, ações, gestos corporais. Nessa

perspectiva, a autora conclui que é indispensável compreender que Steve Paxton investigou o ato de andar a pé sem necessariamente modificá-lo ritmicamente, vide seu interesse em “evitar dançar” uma determinada qualidade estética imanente aos movimentos pedestres (BANES, 2012, p. 61. Tradução minha).

Não à toa, Marie Bardet considera que o movimento pedestre foi indispensável não apenas para Steve Paxton, mas para que o próprio *Judson Dance Theatre* levasse a cabo um determinado projeto de desierarquização da dança no e pelo corpo que dança propriamente dito. De acordo com a autora, o ato de andar a pé consistiu no principal emblema dos ideais de igualdade, liberdade e coletividade preconizados pelos artistas do *Judson Dance Theatre* (BARDET, 2014, p. 78). Isto porque, as proposições coreográficas do *Judson Dance Theatre* procuravam modificar a percepção do movimento no e pelo ato de andar a pé, sem exatamente exigir a reprodução de um modelo cinético-estético pronto e dado. Por conseguinte, Marie Bardet assevera que o ato de andar a pé nas coreografias do *Judson Dance Theatre* pode ser primordialmente entendido como uma espécie de “ato de verificação de igualdade”, ao renunciar a imposição de qualquer valor virtuosístico, tecnicista e hierarquizante no e pelo movimento corporal dançado (BARDET, 2014, p. 81).





## ESCRITOS ERRABUNDOS





Paróquia São João Gualberto. fumando no batente da porta. nosso fundamento. 8004/San-Skol. Já dormi aqui na esquina da Drogeria São Paulo com a Rua sem Saída. Preço Único. ches LTDA. Posso te ajudar? Ela Bate o bumbum na água. Conselheira Espiritual. C.E.U. Lembro que estou deven- do trinta reais. Escola Municipal de Ensino Fundamental Henrique Geisel. Lou- cura de amor. Kuazitudo. Padaria Turística. Reabilitação Estética. Viado, filho da puta, arrombado. Fiu, fiu. Sol nascente. Nossa Senhora de Fátima. Motel Tivoli.

Atravesso o córre- go caminhando por cima de uma ponte de madeira onde minha irmã caiu três vezes antes de completar sete anos de idade.

Minha mãe está sentada Mashop. Jesus Cristo é o ta Mônica. PT. Homicídio. do sacolão, na esquina Eliane, o Lucas e a Fabi. Escolha certa bar e lan- corre na areia da praia.

Lembro que estou deven- do trinta reais. Escola Municipal de Ensino Fundamental Henrique Geisel. Lou- cura de amor. Kuazitudo. Padaria Turística. Reabilitação Estética. Viado, filho da puta, arrombado. Fiu, fiu. Sol nascente. Nossa Senhora de Fátima. Motel Tivoli.

Subo o escadão para comprar pão. Jogo bola no campinho.

Zonzo pelo terreno de uma indústria química abandonada cheio de lixo onde encontrei o cadáver de alguns vizinhos, o livro A Dor, de Marguerite Duras, e um dicionário de alemão.

Jogo vôlei na rua Oito. Faço a curva na esquina do bar onde meu tio foi fuzila- do. Paro em frente aos portões da casa onde nasci. Tomo um banho de mangueira.

Subo a laje para fazer lição de casa enquanto assisto o sol se pôr atrás do pico do Jaraguá. Aprendi a ler esta placa quando percorria cinco quilômetros a pé com seis anos de idade de segunda a sexta ao fazer o caminho de ida e volta de casa para a pré - escola, da pré - escola para a pré - escola para casa.

Árvores de Natal decoradas com CDs. Ferro velho. Mães de família e suas filhas carregam sacolas plásticas brancas com os dizeres Takara, Nossa Senhora Aparecida e Big. Saloá. Gambiarras, gatos, entulhos e plantas. Parece que vai chover. Uma casa demolida onde dois rapazes desconhecidos conversam. Estas cascas de cebola em cima da tábua de cortar carne me ensinaram mais do que todos os livros que vou ler. Sem rumo sigo os rumores. O esgoto faz o seu caminho entre as pedras e as marias-sem-vergonha. As crianças descem a ladeira, os moleques jogam futebol na rua do lado. O verde cresce nas frestas dos concretos. Um pássaro canta na árvore. Canta galo. Um homem bêbado está deitado na calçada, mulheres colocam a cadeira para o lado de fora de casa para conversar, um sapato está perdido na rua sem asfalto. Barulho de máquina de lavar. O vento contra este rosto. Um aparelho de rádio está tocando “Stay on these roads” do A-ha em alto e bom som. Salgados a cinquenta centavos. Pet Shop. Um homem sentado na calçada vende DVDs na Estrada Turística. Compro pães de mel para levar para o pessoal do Teatro. Pedestre: devagar. Poças de lama, búzios e tarô. Escuto os sons do alumínio arrastado contra o asfalto, enquanto um catador atravessa a rua com dificuldade. Carros, caminhões, motos e ônibus passam em alta velocidade. Um ipê amarelo derruba uma flor no meio deste peito. Um homem está debruçado em um portão de uma fábrica, uma mulher pedala de bicicleta. Tinta descascando no muro de concreto áspero. Bagaços, cascas, farelos. Pipas, peixinhos e rabiolas. Aluga-se um cômodo. Bloco de carnaval Vovó Bolão. Um vira-lata toma a água parada no esgoto. Repito os versos de Moacyr Félix como uma prece:

Onde há destruição, caminho. Onde se morre, nasço. Onde os deuses desmoronam, apareço. Sem rosto.

Onde há destruição, caminho. Onde se morre, nasço. Onde os deuses desmoronam, apareço. Sem rosto.

Onde há destruição, caminho. Onde se morre, nasço. Onde os deuses desmoronam, apareço. Sem rosto.

Onde há destruição, caminho. Onde se morre, nasço. Onde os deuses desmoronam, apareço. Sem rosto.

Onde há destruição, caminho. Onde se morre, nasço. Onde os deuses desmoronam, apareço. Sem rosto.

Onde há destruição, caminho. Onde se morre, nasço. Onde os deuses desmoronam, apareço. Sem rosto.

Onde há destruição, caminho. Onde se morre, nasço. Onde os deuses desmoronam, apareço. Sem rosto.

Onde há destruição, caminho. Onde se morre, nasço. Onde os deuses desmoronam, apareço. Sem rosto.

Onde há destruição, caminho. Onde se morre, nasço. Onde os deuses desmoronam, apareço. Sem rosto.

Onde há destruição, caminho. Onde se morre, nasço. Onde os deuses desmoronam, apareço. Sem rosto.

Onde há destruição, caminho. Onde se morre, nasço. Onde os deuses desmoronam, apareço. Sem rosto.

Santa Terezinha, Nova esperança e Monte Alegre.

Faço uma catalização por uma apoteose de passos, sacolas e barracas de lona colorida.

Debaixo de um sol a pino, sinto o suor escorrendo pelo corpo a cada passada.

Tapiocas, verduras e frutas, insumos frescos da estação, secos e molhados,

todo tipo de castanhas, azeitonas, queijos e carnes curadas;

temperos com especiarias moídas na hora; ovos brancos,

caipiras, pequenos e graúdos; carnes bovinas, suínas e

pescados; brinquedos,

Tetris e Tamagotchis; roupas e sapatos;

utensílios domésticos,

tábuas, funis, painelas de alumínio, ralos de pia e amolador de faca, bichos vivos, cágados, filhotes de pinto e peixes-betta.

Pés descalços, cheiro verde, pastel, peixe, abacaxi, goiaba e manga.

goelas dos feirantes, nos risos das segurando Master Cards, te caoticamente organizado dos Guarani Mbyá recolhendo murchas, pisoteadas pelo asfalto. Cometo o pecado das tartarugas um mundo, mando um recado para a poeira da Estrada Turística do Jara-gua. Peço direções pelas ruas de Itaquera trajando uma fantasia de princesa da Disney, carregando um carrinho de mão, uma pá e uma enxada rumo ao canteiro de obras no terreno onde se ergue um estádio de futebol. Sepulto brinquedos, pelúcias e bonecas na terra onde se assentava as casas de famílias inteiras que foram desapropriadas para que fosse erguida a casa do todo poderoso tímão, o palco da abertura da Copa do Mundo enterra o protesto dos pulmões despejados na lama coberta pelo concreto. Tento perseguir seus rastros, recolher seus restos, escutar seus ecos espalhados pelas incertezas das vozes agonizantes sem teto. Pegu uma vassoura e varro toda a poeira histórica ao redor do estádio, reluto contra a celebração da anestesia, da diferença e da ignorância das inaugurações oficiais. Flano pelas quebradas do Capão Redondo, faço botânica pelas ruas recém asfaltadas do Parque Santo Dias. Encontro um epitáfio tingido em vermelho sob o pichete preto, "aqui foi assassinado, pela polícia militar, às 14h, o operário Santo Dias 30-10-1979". Adentro a rua Arroio do Engenho. Ouço que um tiro atingiu uma criança que jogava bola de gude com seus amigos no trecho da calçada onde coloco um pé após o outro exatamente agora. Duas amarelinhas, um campo de futebol e a inscrição "rua de brincar" estão pintadas de cor-de-rosa no chão que murmura algo sobre vagar, violência e viver junto.

Nesse sentido, a autora defende que geralmente o interesse dos artistas do *Judson Dance Theatre* pelo movimento pedestre foi “evidançado” mediante o desenvolvimento de uma dada atenção ao tônus dos corpos que dançam com um espaço-tempo delimitado. Nesse viés, Marie Bardet identifica nas proposições coreográficas dos artistas oriundos do *Judson Dance Theatre* uma espécie de experimentação no e pelo ato de andar a pé de uma variedade de arranjos das relações gravitárias; tanto entre os corpos que dançam, quanto com espaço-tempos específicos – ainda que sob o risco iminente daquilo que a autora afirma ser um dos maiores pesadelos da dança: “não ser uma arte” (BARDET, 2014, p. 100). A partir disso, Marie Bardet presume que o movimento pedestre foi “evidançado” pelo *Judson Dance Theatre* ao convocar uma certa atenção para a regulação do tônus gravitacional do corpo, conforme a cadência do ato de andar a pé estabelece um “jogo sempre cambiante do passo se efetuando” nos e pelos chãos, solos e superfícies (BARDET, 2014, p. 97). Portanto, a autora acredita que os artistas provenientes do *Judson Dance Theatre* investigaram o ato de andar a pé ao “evidançarem” a sensação da organização do movimento pedestre a cada passo; em uma sé-

rie de experimentações gravitárias – enquanto o andamento intervalado, alterante, ritmado da aparição no desaparecimento dos passos tecem o que a autora nomeia como “Continuum Heterogêneo” (*Idem*).

A título de exemplo, Marie Bardet cita coreografias como *Learning Duet* (1970) e a paradigmática *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) concebidas pela coreógrafa e dançarina Trisha Brown, nas quais o ato de andar a pé é “evidançado” na e pela cidade justamente a partir da experimentação dos movimentos corporais em constantes rearranjos com a gravidade. Nesse contexto, a autora defende que os artistas do *Judson Dance Theatre* “evidançaram” o ato de andar a pé com a finalidade de promover um “questionamento radical do estatuto do movimento corporal dançado” (BARDET, 2014, p. 77). Isto porque, ao “evidançar” o valor estético imanente ao movimento pedestre, o *Judson Dance Theatre* foi responsável por realizar uma certa redistribuição daquilo que procurava delimitar quais movimentos, quais corpos, quais lugares poderiam participar do reino estético da dança – ou não. Diante disso, Marie Bardet argumenta que a experimentação do movimento pedestre no *Judson Dance Theatre* buscava arti-

cular o artístico e o político, sobretudo quando “evidançava” o ato de andar a pé em experiências coletivas que geralmente foram deslocadas dos palcos, dos estúdios e das galerias para as ruas, para os parques e para os demais espaços públicos, ociosos e abandonados da cidade.

Em última instância, a autora sugere que o ato de andar a pé pela cidade é “evidançado” pelo *Judson Dance Theatre* à medida que se torna explícito que investigar “como se anda” não pode ser dissociado do interesse de “andar com”: andar como “a partilha sensível de um terreno no qual o contágio do todo mundo anda é a partilha do mundo com o outro, por meio da experiência comum, a experiência gravitária” (BARDET, 2014, p. 104). Portanto, não me parece espantoso constatar que o ato de andar a pé pela cidade coletivamente estava diretamente relacionado com uma ideia bastante cara aos artistas do *Judson Dance Theatre*: a concepção de “Corpo Democrático”. Para além de oferecer “noites democráticas de dança” a partir da realização de apresentações na própria igreja, para o *Judson Dance Theatre* a noção de corpo democrático emergia como uma certa exigência de contestação da reificação, da hierarquização e do virtuosismo em defesa dos aspectos ordinários, emancipatórios

e libertários do movimento no e pelo corpo que dança (MESQUITA, 2020, p. 20). Por sua vez, Trisha Brown afirma que a aceção de corpo democrático correspondia a um determinado interesse naquilo que estava “esquecido, abandonado, ignorado no próprio corpo” (BROWN apud GINOT apud BARDET, 2014, p. 107).

Curiosamente, ao observar um outro ponto do continuum estético relativo àquele mesmo contexto histórico, pode-se perceber que o movimento pedestre estava sendo mobilizado em e por diversas marchas responsáveis por “evidançar” os corpos ignorados, abandonados, esquecidos pelos direitos civis na dita democracia estadunidense – especialmente no que diz respeito à população preta do país no período. Nesse viés, gostaria de recordar a denominada “Marcha Sobre Washington por Trabalho e Liberdade”, realizada no dia 28 de agosto de 1963 na capital dos Estados Unidos. Considerada uma das mais emblemáticas marchas organizadas pelo “Movimento pelos Direitos Civis dos Pretos nos EUA” no século XX, a “Marcha sobre Washington” reuniu cerca de 250.000 pessoas que reivindicavam por liberdade, emprego, justiça social, mas, acima de tudo, pelo fim da chamada “Segregação Racial”. Dito de modo sumário, a Segrega-

## ERRANTOPÉDIA

**FLANÂNCIAS:** (*Flâneries*) configuram uma prática de errância urbana que remonta aos escritos de Charles Baudelaire. Em obras como *As Flores do Mal* (1857) e *O Spleen de Paris* (1869), Charles Baudelaire descreve a emergência de uma figura que ficou conhecida como *Flâneur*. O *flâneur* seria aquele que estabelece uma relação de ambiguidade com a modernidade: ao mesmo tempo em que é crítico com relação às práticas adotadas pelas grandes reformas urbanas empreendidas pelo então prefeito Barão Haussmann, ele se fascina pelas multidões formadas pelo adensamento da vida na metrópole e se atrai pelas galerias comerciais que surgem entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Conforme ressalta a escritora estadunidense Rebecca Solnit, as passagens foram os primeiros locais em Paris com iluminação a

gás, constituindo-se como ambientes elegantes nos quais exterior e interior se confundiam, abrigando tanto passeadores ociosos quanto consumidores de artigos de luxo. Diante do processo de aceleração, racionalização e esquadrinhamento da vida cotidiana urbana, o *flâneur* é aquele que erra pelas ruas ao fazer uma ode à lentidão, à ociosidade, à desorientação em meio à multidão. Não por acaso, um dos lemas tayloristas era exatamente “abaixo a *flânerie!*”, uma vez que o *flâneur* reagia à celeridade, à divisão e à especialização do trabalho realizado pelo chamado “*Taylorismo*”, levando tartarugas para passear pelos *boulevards*. Para tanto, o personagem baudelaireano experimentava se perder em meio à multidão em suas flanâncias, permitindo que esta ditasse o ritmo de seus passos, conforme experimentava um certo estado de embriaguez,

ção Racial foi imposta no âmbito das legislações estaduais estadunidenses contra a população preta local, mediante um conjunto de leis denominadas como Leis de Jim Crown. A partir de uma doutrina jurídica que ficou conhecida como “separados, mas iguais”, as leis foram aplicadas entre os anos de 1887 e 1964, com o objetivo de determinar que serviços de moradia, emprego, saúde, educação, comércio, mobilidade etc., tanto no setor público, quanto no setor privado, fossem separados com base em supostos critérios raciais – o que sedimentou o violento processo de negação de direitos civis para a população preta, em benefício da população branca no supracitado país.

Foi neste contexto que o chamado “Movimento pelos Direitos Civis dos Pretos nos EUA” ganhou força, ao protagonizar a organização de diversas assembleias, manifestações e protestos públicos, a exemplo da própria “Marcha sobre Washington”. Composta majoritariamente pela população preta, a marcha contou com apresentações da dançarina estadunidense Josephine Baker, do escritor estadunidense James Baldwin, do músico estadunidense Bob Dylan e foi liderada por diversos militantes antirracistas, dentre eles, o advogado, pastor e ativista Martin

Luther King. Inclusive, vale mencionar que foi na ocasião desta manifestação que Martin Luther King fez o discurso no qual proferiu a histórica frase: *I have a dream!*<sup>16</sup>. Grosso modo, a imensa repercussão que a “Marcha sobre Washington” obteve ao redor do mundo, foi tida como uma das principais forças políticas para a aprovação de leis que asseguraram certos direitos civis, além do chamado “Direito de Voto” para a população preta junto ao Congresso Nacional estadunidense – tal qual veio a ocorrer nos subsequentes anos de 1964 e 1965.

Ante o brevemente exposto, pode-se perceber que o movimento pedestre emerge em um continuum estético que perpassa desde a implementação de uma certa política do movimento nos e pelos corpos que dançavam com o *Judson Dance Theatre*, até as políticas das ruas acionadas nas e pelas reivindicações dos corpos racializados que marchavam com o “Movimento pelos Direitos Civis dos Pretos nos EUA” no supramencionado momento histórico. Neste contexto, Bojana Cvejic e Ana Vujanovic salientam que o movimento pedestre, cotidiano, comum foi “evidançado” tanto durante as caminhadas pela cidade do *Judson Dance Theatre* a fim de promover uma espécie de democratização do

corpo que dança, quanto ao longo das marchas pelas ruas mobilizadas pelo “Movimento pelos Direitos Civis dos Pretos nos EUA” nas quais os corpos racializados protestavam contra a dita democracia estadunidense (CVEJIC & VUJANOVIC, 2015, p. 60). Enquanto autoras como a supracitada Sally Banes defendiam que os artistas do *Judson Dance Theatre* “evidançavam” uma espécie de corpo da democracia, me parece importante atentar que as marchas mobilizadas pelo “Movimento pelos Direitos Civis dos Pretos nos EUA” “evidançou” aquilo que o filósofo camaronês Achille Mbembe denominou como “O Corpo Noturno da Democracia” (2017, p. 31), tal qual gostaria de discutir a seguir.

em última instância, responsável por reabilitar o sentido contemplativo da visão diante dos rostos desconhecidos, das mercadorias nas vitrines, das transformações geradas na arquitetura e no advento da iluminação pública urbana. Assim, aquilo que o *flâneur* desejava em segredo era “esposar a multidão”, ou seja, “a quantidade, o ondulante, o movimento, o fugitivo, o infinito”, através de uma mistura de alteridade e anonimato. Nesse sentido, a pesquisadora inglesa Janet Wolff parece fazer uma importante ressalva. Isso porque a autora chama atenção para o fato de que a emergência do *flâneur* não pode ser dissociada da separação entre esfera pública e privada que arregimenta a divisão de papéis de gênero, sexualidade etc. nas cidades. Para a pesquisadora inglesa, a *flânerie* é uma experiência essencialmente masculina, uma vez que corpos enquadrados socialmente como femininos estariam impossibilitados de atravessar o espaço público

anonimamente, por exemplo. Em outras palavras, os corpos que performam o gênero feminino não teriam a oportunidade de flânar distraidamente em um mundo esquadrinhado pelo olhar masculino. Não obstante, autores como Frantz Fanon fazem uma observação semelhante ao levar em consideração questões relativas às noções de raça, etnia e nacionalidade, quase como quem diz que só é possível flânar se você for um homem branco em Paris. Todavia, Janet Wolff aponta para o reconhecimento do que a própria denomina “*Flâneuse*”, conforme tem sido reivindicado por diversas flânâncias realizadas por mulheres retratadas na literatura europeia moderna durante todo o século XX, assim como na literatura brasileira contemporânea. Além disso, pode-se destacar o que a pesquisadora inglesa Sally Munt denominou “*Flâneur* lésbica” a partir de suas próprias experiências pela cidade, bem como, mais recentemente, a emergência do que a pesquisadora

da inibição, da urbanidade nos e pelos corpos de uma dada população, teria eliminado, dominado, ou mesmo, controlado a agressividade, a violência, a brutalidade social (2017, p. 32).

Desse modo, o autor afirma que as democracias modernas passaram a exercer um certo governo dos corpos, ao promoverem uma condução das condutas na e pela regulação das ações corporais, dos comportamentos gestuais, das habilidades motoras etc., com o alegado pretexto de prevenir, coibir e punir eventuais manifestações de desordem, violência e similares – particularmente quando poderiam vir a assumir a forma de conflitos civis, guerras e afins. De certa forma, Achille Mbembe reconhece que as democracias modernas emergem *pari passu* com os esforços para reprimir, conter, policiar a violência individual, especialmente em suas expressões mais espetaculares, hediondas e truculentas. Contudo, o autor defende que a “brutalidade da democracia” nada mais foi senão eclipsada nas sociedades modernas. A partir de um diálogo com o sociólogo e ativista estadunidense W. E. B. Du Bois, um dos pioneiros da militância pelos direitos civis da população preta e dos trabalhadores no país, o autor afirma que os Estados Unidos foram durante muito tempo uma “Democracia de Escravizados”<sup>17</sup>. (MBEMBE, 2017, p. 33).

**O RECONHECIMENTO DE QUE O MOVIMENTO PEDESTRE “EVIDANÇA” UM CONTINUUM ESTÉTICO, QUE ABRANGE DESDE O INTERESSE PELO CORPO DA DEMOCRACIA NO *JUDSON DANCE THEATRE* ATÉ A DENÚNCIA DO CORPO NOTURNO DA DEMOCRACIA NOS “MOVIMENTOS PELOS DIREITOS CIVIS DOS PRETOS NOS EUA”,** não pode ser confundido com nenhum tipo de equivalência histórica, social, política. Ao invés disso, a distribuição do continuum estético nas e por tais coreografias sociais “evidançam” uma série de desigualdades sociais, históricas e políticas escamoteadas pela operação de uma certa lógica mitológica característica às democracias modernas. Com o intuito de analisar o funcionamento de tais lógicas mitológicas, Achille Mbembe escova a contrapelo as narrativas oficiais que afirmam que as democracias modernas são sociedades pacificadas, tendo em vista que o exercício do monopólio da violência pelo Estado combinado com o fato de que a internalização da contenção,

sul-africana Carol Leff conceituou como “*Flâneur* afropolitano”, ao tomar como uma de suas principais referências as flanâncias realizadas pelo jornalista e escritor sul-africano Nat Nakasa que desafiavam as regras do chamado “*Apartheid*”, as quais procuravam delimitar a circulação por cidades como Johannesburg em termos racistas. Por último, mas não menos importante, é fundamental lembrar das flanâncias feitas pelo escritor, jornalista e teatrólogo brasileiro João do Rio pelas ruas do Rio de Janeiro. Um homem enquadrado socialmente como homossexual, preto e gordo que também fazia botânica no asfalto, ao nutrir uma certa relação de atração e repulsa pelas transformações sofridas na região central da capital carioca, promovidas pelo chamado “Bota Abaixo” empreendido pelo então prefeito Pereira Passos. A partir das suas flanâncias, João do Rio testemunhou o desaparecimento de regiões inteiras da cidade carioca, assim como, dos

Como apontei acima, a nação que desde a sua fundação se autoproclama como “a terra da liberdade”, mostrou-se bastante permissiva em relação à imposição de todo tipo de violência político-jurídica contra a população preta local. Desde a efetiva adoção do regime de escravatura, vide a implementação das chamadas “Plantações”, até a negação de direitos civis, profundamente atrelada à promoção do encarceramento em massa ainda em curso, Achille Mbembe afirma que a população preta estadunidense tem sido constantemente submetida a uma condição de infâmia moral-social, associada a uma situação de ignomínia econômico-política, que têm sido transmitidas como uma espécie de “herança envenenada” de uma geração para outra (2017, p. 34) – assim como também pode ser constatado na dita democracia brasileira. Em consonância com o que é exposto pelas mencionadas Leis de Jim Crown, Achille Mbembe demonstra que a democracia de escravizados é constituída por uma espécie de bipartição: a coexistência de uma “comunidade de semelhantes” e uma “categoria de não-semelhantes”.

Enquanto ao menos em tese a primeira é governada pelo princípio de igualdade legal, o autor afirma que a segunda é garantida pela lei da desigualdade compreendida como uma es-

pécie de ausência de direito a ter quaisquer direitos – uma formulação que subverte a famosa definição de cidadania como “o direito a ter direitos”, concebida pela filósofa alemã Hanna Arendt. Por conseguinte, Achille Mbembe afirma que se a democracia de escravizados for uma comunidade de fato, ela somente poderá ser o que o próprio denomina como “Comunidade de Separação” (*Idem*). Nesse viés, o autor recorda que as relações entre violência, escravidão e democracia remontam desde a Grécia antiga até o século XIX no ocidente, de modo que a ascensão da democracia moderna ocidental é indissociável de um duplo movimento: consolidação interna e expansão exterior. Dessa maneira, Achille Mbembe conclui que a história da democracia moderna em última instância dispõe de dois corpos: a consolidação interna de uma ordem democrática e a expansão externa pela conquista colonial (2017, p. 42).

De acordo com o autor, quem quer que se esforce para compreender a violência das democracias modernas precisa considerar que tanto seu corpo solar, quanto seu corpo noturno estão inexoravelmente amalgamados, ou seja, torna-se imprescindível reconhecer que o império colonial é uma espécie de duplo do estado democrático moderno. Dessa forma, Achille Mbembe

modos de vida da população pobre ou em situação de rua que povoavam as ruas do Rio de Janeiro do começo do século XX – tema de muitas de suas crônicas, peças de teatro e reportagens, o que não por acaso fez de João do Rio um dos precursores do denominado jornalismo de rua no país. Diante disso, especialmente em contraposição aos apontamentos feitos por Janet Wolff, cabe destacar que a artista e pesquisadora alemã Petra Kuppers questiona a reivindicação do conceito de *flâneuse*. Para a autora, tal exigência não somente reforça a segregação de gênero que pretende abolir, como entende o processo de generificação em termos essencializantes, biologizantes, identitários, ao tomar o homem branco como uma entidade pronta e dada. Nesse sentido, Petra Kuppers acredita que o par *flâneur/flâneuse* reitera o binarismo de gênero e oblitera a posicionalidade cultural, política e social a que se refere ao personagem baudelairiano. A partir disso,



be decreta que não há democracia sem colônia, ainda que a última atenda por outros nomes, ou até mesmo apresente outros modos de organização. Ainda segundo o autor, não se trata de afirmar que a colônia está necessariamente na exterioridade da democracia, mas é efetivamente irrevogável admitir que a democracia abarca a colônia, bem como a colônia abrange a democracia, mesmo que tal inseparabilidade seja escamoteada na e pela reprodução de uma série de lógicas mitológicas no senso comum (MBEMBE, 2017, p. 49). A título de exemplificação, pode-se mencionar ao menos duas lógicas mitológicas bastante recorrentes nos argumentos que buscam justificar as desigualdades sociais, políticas e econômicas nos contextos democráticos brasileiros: o chamado “mito da democracia racial” e a famigerada “meritocracia”<sup>18</sup>.

A partir do psicanalista, filósofo e ativista martinicano Frantz Fanon, Achille Mbembe afirma que tais lógicas mitológicas são reiteradas a fim de esconder justamente aquilo que o denominado “Estado Democrático de Direito” supostamente renegaria por princípio: o não direito, a ausência do direito a ter direitos, até mesmo a previsão de direitos que não são de fato concedidos (2017, p. 50). O autor defende que as operações de tais lógicas mitológicas são indispensáveis para que as democracias modernas mantenham seu pleno funcionamento, enquanto dissimulam a violência política, jurídica, econômica e social promovida mediante a negação, a supressão, até mesmo a dissolução de direitos, geralmente sob o pretexto de garantir a própria sobrevivência do Estado Democrático de Direito. Nesta perspectiva, a defesa da soberania enquanto fundamento do Estado Democrático de Direito está imediatamente relacionada com a implementação daquilo que Achille Mbembe denomina como “Necropolítica” (2017, p. 107). Em linhas gerais, o autor propõe que a necropolítica consiste precisamente na fabricação de

[...] uma massa de gente habituada a viver no fio da navalha, ou ainda, à margem da vida – gente para quem viver é estar sempre a prestar contas à morte [...] vida supérflua, portanto, cujo preço é tão baixo que não equivale a nada, nem sequer como mercadoria e, ainda menos, humana – é uma espécie de vida cujo valor está fora da economia, correspondendo apenas ao tipo de morte que se lhe aflige. Regra geral, trata-se de uma morte à qual ninguém se sente obrigado a responder. (...) O poder necropolítico opera por um gênero de reversão da vida em morte, como se a vida não fosse o médium da morte [...] (MBEMBE, 2017, p. 65).

a autora propõe que, ao tomar o movimento corporal como premissa, é indispensável compreender a flanância enquanto uma proposição antes, e acima de tudo, coreográfica – de modo que trata-se de flanar como quem quer desestabilizar os hábitos de movimentos pedestres corporificados na e pela vida cotidiana urbana sem apagar as especificidades dos aspectos de gênero, raça, classe e deficiência motora. No mais, embora haja quem diga que as transformações urbanas em Paris no século XX e a invenção da internet podem ser consideradas respectivamente como a primeira e a segunda morte da flanância, ainda que autores como Walter Benjamin apontem que a última encarnação do *flâneur* seria as figuras tristes das placas ambulantes que flanam pelos grandes centros urbanos com os dizeres: vendo ouro.

Assim sendo, o autor conjectura que a divisão do planeta Terra em Estados provavelmente desde os seus primórdios tenha pressuposto a adoção de uma política de Estado responsável pela instauração de círculos de separação, ao distinguir os cidadãos que pertencem aos círculos dos semelhantes, daqueles considerados como não-semelhantes (MBEMBE, 2017, p. 71). Diante disso, Achille Mbembe sugere que a noção de raça funciona como uma espécie de motor necropolítico encarregado de organizar a democracia a partir da delimitação de círculos de separação – a concepção de raça opera no âmago do desmanche, da negação, da privação de direitos de quem é frequentemente tratado como um tipo de “excedente populacional” (*Idem*). Nesse aspecto, o autor argumenta que o denominado racismo produziu uma série de interseções entre políticas da raça e políticas da morte no pensamento político ocidental, não raro mediante à formação de sujeitos mobilizados por um certo “desejo de inimigo”, por um dado “desejo de *apartheid*”, ou mesmo, por uma determinada “fantasia de extermínio” daqueles que são brutalmente objetificados na chamada “Sociedade da Inimizade” (MBEMBE, 2017, p. 72).

Baseado em um diálogo com Michel Foucault e Hanna Arendt, Achille Mbembe defen-

de que a indissociabilidade das ideias de raça e racismo faz com que a experiência da alteridade seja radicalmente depredadora, aniquilante, dizimadora, isto pois o imaginário da soberania política ocidental jamais cessou de empregar a categoria de “Outro” como pretexto para racializar os corpos que desejam expor a sanha da calculabilidade, da instrumentalização, do poder da morte (MBEMBE, 2017, p. 116). Ao contrário do que muitos insistem em vociferar, o Brasil é um país fundado, erguido e gerenciado por um ordenamento necropolítico, mal disfarçado pela replicação de uma variedade de lógicas mitológicas empenhadas em tentar ocultar aquilo que o filósofo e advogado brasileiro Silvio de Almeida define como “Racismo Estrutural” (2018, p. 40). Ao declarar que a noção de raça não corresponde a nenhum tipo de atributo orgânico, natural, genético, o autor demonstra que o conceito de raça não possui qualquer embasamento científico biológico. Diante disso, Silvio de Almeida explica que a concepção de raça é utilizada como um argumento político-econômico-jurídico que busca legitimar o desenvolvimento de processos de subalternização social, a exemplo do ocorrido no que ficou historicamente conhecido como “Tráfico Atlântico de Escravizados”<sup>19</sup>.



Dessa maneira, o autor afirma que a aceção de raça configura antes de qualquer outra coisa um modo de relação social, geralmente comprometido com a promoção da dominação política, social, econômica e cultural de todo e qualquer corpo percebido como não-branco. Nesse aspecto, Silvio de Almeida chama atenção para a importância de perceber a intersecção entre branquidade, masculinidade, cisnormatividade e heterossexualidade não exatamente como essências, mas como posições ocupadas a partir do gozo de uma infinidade de privilégios políticos, sociais, financeiros, culturais e afetivos garantidos mediante a reprodução estrutural, sistêmica e permanente de formas violentas de sujeição econômica, jurídica, histórica, moral etc., de quem está socioculturalmente enquadrado como “outro” (ALMEIDA, 2018, p. 61), sobretudo no que concerne às “outras do outro” (KILOMBA, 2019, p. 54): mulheres pretas indígenas lésbicas pobres. Além disso, Silvio de Almeida salienta que a indissolução das concepções de raça e racismo exigem a compreensão de que as definições de “branco” e “negro” estão atreladas a circunstâncias políticas, sociais, econômicas e culturais específicas, uma vez que o processo de racialização dos corpos como brancos e negros no Brasil, nos Estados Unidos ou na África do Sul ocorrem de modos bastante distintos entre si, por exemplo (ALMEIDA, 2018, p. 62).

Nesse contexto, me parece oportuno fazer uma referência ao que a escritora, professora e pesquisadora italiana Michelle M. Wright denominou como “Física da Negridade”<sup>20</sup>. Grosso modo, a autora reforça a premissa de que a noção de “negro” não constitui nenhuma condição biológica, tendo em vista que se trata de uma

categoria construída socialmente. A partir disso, Michelle M. Wright aponta para a necessidade de desvencilhar a concepção de “negro” dos pressupostos newtonianos subjacentes à definição de espaço-tempo, com o objetivo de compreender que nenhuma categoria social obedece ao imperativo de um tempo histórico linear, progressivo, absoluto (WRIGHT, 2015, p. 18. Tradução minha). Dito de modo sumário, Michelle M. Wright formula a concepção de física da negridade ao frisar que a definição de “negro” varia no e pelo espaço-tempo, conforme a construção social da ideia de “negro” está primordialmente relacionada com a articulação entre “quando” e “onde”, a despeito de qualquer esforço para confinar tal noção em um “o quê”. Portanto, a autora conclui que o conceito de “Física da Negridade” demonstra que é primordial questionar os modos que as concepções de espaço-tempo são operacionalizadas na realidade cotidiana, social, política, a fim de não reiterar o projeto de consignação, confinamento, condenação dos corpos racializados nos espaçotempos deterministas das margens da história (WRIGHT, 2015, p. 35. Tradução minha).

Em linhas gerais, compreendo que a concepção de física da negridade rompe com a noção de um tempo linear progressivo que procura determinar um ponto de origem e de destino, recorrentemente implícita nas definições de “negro”. Para tanto, entendo que a física da negridade evoca o reconhecimento de que os corpos estão em movimentos permanentes uns com os outros nas e pelas diferenciações, complexificações e multiplicações dos presentes – nos e pelos quais os passados e os futuros são ininterruptamente feitos, desfeitos, refeitos nos “aquis” e

“agoras”. Em suma, acredito que a ideia de física da negridade adverte que sucumbir aos ditames da história única, significa manter-se refém da história escrita, narrada e transmitida por aqueles que não cessaram de vencer, para aludir às críticas à perspectiva hegemônica de história efetuadas pelo filósofo alemão Walter Benjamin (1985) e pela escritora feminista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2018).

Isto posto, gostaria de destacar que o professor e historiador inglês da dança Ramsay Burt aponta que não havia indícios consistentes de que no início da década de 1960 os artistas do *Judson Dance Theatre* tenham feito “oposição aos mecanismos que mantinham limites em termos raciais” (BURT, 2006, p. 130. Tradução minha). Obviamente, o autor salienta que não se trata de acusar o *Judson Dance Theatre* de praticar nenhum tipo de exclusão, discriminação ou injúria racial, mas de salientar que as complexas relações entre suas práticas coreográficas e os acontecimentos políticos no mencionado período nem sempre transcorreram de modo direto, deliberado, proposital, tendo em vista os aspectos da efervescência social, cultural e política que permaneceram como pontos cegos para os artistas. Embora nomes como Steve Paxton, Trisha Brown e Yvonne Rainer, por exemplo, estivessem notavelmente dedicados em promover a democratização da noção de corpo que dança, Ramsay Burt acautela que isso não implica necessariamente confundi-los com ativistas engajados com a transformação social, política e econômica das instituições democráticas do referido contexto.

Com efeito, o autor afirma que de modo geral nenhum membro do *Judson Dance Theatre*



demonstrou satisfação em descrever suas práticas coreográficas como políticas (2006, p. 118. Tradução minha). No entanto, a partir de Sally Banes o autor recorda que alguns deles participaram dos protestos contra a guerra do Vietnã durante os anos 60, bem como, posteriormente, já como integrantes do chamado *Grand Union*<sup>21</sup>, realizaram uma apresentação a fim de arrecadar fundos para cobrir os custos processuais da defesa do histórico partido político *Panteras Negras* – na ocasião, acusados de terem supostamente assassinado policiais e implodido um edifício na cidade de Nova York (BANES apud BURT, 2016, p. 117. Tradução minha). Consequentemente, Ramsay Burt argumenta que ainda que seja plausível correlacionar as experimentações coreográficas do *Judson Dance Theatre* com as ações políticas radicais proeminentes no início da década de 1960, foi somente *a posteriori* que alguns de seus membros reconheceram a articulação entre arte e política em suas práticas coreográficas, especialmente no que diz respeito ao que foi produzido sob o baque das decepções políticas diante do fatídico ano de 1968.

Ainda assim, o autor defende que a contribuição do *Judson Dance Theatre* para pensar o corpo que dança em abordagens sócio-políticas é incontestável. Ao interrogar o status do movimento corporal dançado, Ramsay Burt conclui que o *Judson Dance Theatre* “evidançou” a emergência do corpo que dança como uma espécie de “operador de resistência” às ideologias dominantes (2006, p. 115. Tradução minha) – para utilizar aqui um conceito desenvolvido por Christine Greiner (2010, p. 68). Para o autor, ao “evidançar” o papel do movimento corporal na estabilização, desestabilização e restabilização

de determinados regimes estéticos na dança, o *Judson Dance Theatre* colaborou com o reconhecimento de que o processo de corporificação não pode ser apartado inclusive daquilo que está antes e para além da dança como prática artística, tais como questões relacionadas com posições de gênero, classe, etnia, sexualidade etc. Nessa perspectiva, me parece que o interesse do *Judson Dance Theatre* pelo movimento pedestre a princípio correspondia a uma tentativa de neutralizar os aspectos que impediam o desenvolvimento de uma abordagem coreográfica democrática na, pela e para a dança, sem obrigatoriamente questionar a impossibilidade de atribuir qualquer tipo de neutralidade ao ato de andar a pé pelas cidades – epítomes das democracias demarcadas pelos círculos de separação delimitados pelas comunidades de semelhantes.

**“O QUE TERIA ACONTECIDO EM 1963 SE ALGUÉM DA CULTURA BALL<sup>22</sup> NO HARLEM TIVESSE DESCIDO ATÉ O CENTRO DA CIDADE PARA DANÇAR COM O JUDSON DANCE THEATRE?”** Foi a pergunta feita pelo coreógrafo e dançarino estadunidense Trajal Harrel ao conceber uma série de sete peças coreográficas intituladas *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (2009-2013)<sup>23</sup>. Como o próprio título sugere, o conjunto de peças coreográficas fricciona dois cenários a princípio absolutamente distintos na cidade de Nova York durante a década de 1960. Para além



daquilo que ocorreu a partir da ocupação da *Judson Memorial Church*, situada no bairro do Greenwich Village, no baixo Manhattan, Trajal Harrel remonta à denominada cultura *ball* surgida ainda no final do século XIX no Harlem. Em linhas gerais, pode-se dizer que o Harlem é um bairro localizado no chamado alto Manhattan, notoriamente reconhecido pela forte presença da população afro-latina, assim como das suas tradições culturais. Por sua vez, os chamados *Drag Balls*, ou ainda, *Vogue Balls* nada mais são senão competições, concursos, disputas entre corpos que subvertem, parodiam, fabulizam as definições binárias de gênero, enquanto performam como *Drag Queens*, ou então, como *Drag Kings*, com o intuito de realizarem pastiches críticos acerca de acepções estreitas de feminino e masculino respectivamente.

DESENHOS ERRADIÇOS



## ESCRITOS ERRABUNDOS

Tento  
escrever o que escuto com giz branco  
contra os muros de cimento, em volta dos  
buracos no asfalto, entre os bueiros e as calçadas, para  
que o pó mesmo sob o risco de desaparecer não permita que nada,  
nem ninguém seja esquecido. Estremeço ao ouvir a história de uma mulher  
que foi queimada viva na praça ao lado da rua de brincar, um menino me conta  
que seu vizinho se jogou do último andar do prédio da COHAB. Uma moça de  
passagem me informa que quando se sente medo, onde se lê rua de brincar está  
escrito rua da morte. Desconfio que a dor seja feito pedra. Às vezes lisa, às vezes  
estriada. Às vezes ínfima, às vezes imensa. Quando terrosa traz consigo as raízes  
de uma planta ou pedaços do asfalto. Aprendo errando pelas vielas do Jaçanã  
que a dor é difícil de carregar. Os cacos das pedras das dores têm o peso do  
inenarrável. Tateio os escombros onde uma mulher outrora reduzida  
a um molambo, ressuscita; onde um menino sente, mas não  
consegue dizer o que dói.

Reviro os destroços e encontro um homem de aproximada-  
mente quarenta anos, trajando boné, calça jeans e óculos de  
grau. Nos cumprimentamos com um maneiio de cabeça e um  
desejo de boa tarde. O homem franze a testa, aperta os olhos,  
permanece alguns segundos em silêncio e me conta que  
há alguns anos foi atingido por uma bala durante uma bri-  
ga de bar. Foram dois tiros, apenas um o atingiu pelas costas.

Faço uma catalização exalando um chei-  
ro doce, quente e forte. Embarco em  
um vagão de metrô aglutinado de gen-  
te. Uma mulher sergipana se aproxi-  
ma e pede para me contar um segredo:  
São Paulo é feita de açúcar. Um marre-  
teiro intervém e comenta que rapadu-  
ra é doce, mas não é mole não. O me-  
trô queima os trilhos, os corpos circulam  
incessantemente como se estivésse-  
mos em um formigueiro na iminência  
de ser esmagado, mastigado e cuspidos.

O homem levanta a camiseta e me pede  
para tocar a cicatriz deixada pela bala na  
região lombar. Me atordo, sinto todo o  
sangue deste corpo subir até o topo da  
cabeça, quando avisto a amplitude do ho-  
rizonte recortado em uma linha reta, fina  
e infinita cruzando fios, postes e cons-  
truções de alvenaria. Continuo errando,  
recolhendo pedra por pedra pelas fave-  
las do Jaçanã até o peso deixar a coluna  
vertebral desabar vertebra por vertebra.

São Paulo é um atrator de formigas. Subo as escadas rolantes do vale do Anhangabaú. Retiro uma rede de balanço da mochila. Todos estão com suas redes em mãos. Passamos pelo Largo do Paissandú. Há um pássaro morto nas escadarias da igreja ao lado de camelôs, ambulantes e homens-placa. Atravessamos o subsolo da galeria do rock. Uma placa de sinalização adverte que é proibido parar no corredor.

Ninguém pode ficar parado aqui.

Armamos as redes em uma praça entre árvores, postes ao estilo art nouveau, proteções de acrílico transparente e um chafariz desativado. Uma praça cercada por edifícios. Uma viatura da polícia nos ronda. Não demora para sermos abordados pelos policiais. Somos comunicados que não é permitido armar redes na praça. Alguém pergunta o porquê. Um policial resmunga entredentes que sequer há bancos na praça, pois se trata de um local para circulação, por isso a polícia faz patrulhas com duração de doze horas diárias para manter a circulação em ordem.

Enquanto tais palavras feitas de nervos, carne, saliva e ar são proferidas como se tivessem a firmeza, a rigidez e a dureza de uma lei escrita em papel timbrado, ao nosso lado um morador em situação de rua definha entre as raízes de uma árvore que se revolta explodindo o concreto armado que a engasga, sufoca, asfixia. Não consigo distinguir onde começa o corpo, onde termina o tronco da árvore. O policial nos acusa de danificar o patrimônio público e o meio ambiente. Exige que peçamos autorização à prefeitura para permanecermos aqui, ainda que seja por telefone, conquanto continuemos sob escolta policial. A ligação é passada de um ramal para outro e outro e outro e outro e outro e outro. O policial está irritado. Por telefone recebemos a informação de que há uma lei que garante manifestações artísticas no espaço público. O policial contra-argumenta que armar redes em postes e árvores em uma praça pública durante um dia útil no horário comercial pode ser uma situação tipificada pelo decreto lei número três mil seiscientos e oitenta e oito, artigo cinquenta e nove, de mil novecentos e quarenta e um, que enquadra a ociosidade como crime passível de punição, com detenção de quinze dias a três meses.



Cometemos o crime da poesia, nos tornamos inutensílios vadios, no embalo do balanço das redes delinquentes. No vai e vem dos poros pernas pés marginais arrastados pelo pavimento colonial sedimentado sob o húmus ancestral indígena e preto, movemos o sangue, a saliva, a seiva para não deixar o músculo cardíaco embrutecer diante do olhar dos policiais, dos faróis da viatura, do pescador atraído por três sereias, esculpido em mármore inspirado pelo Ulisses de Homero. Jogamos movimento, pensamento e conversa fora. Erro sob o elevado Costa e Silva, escuto nas vozes que ouço ecos das vozes que emudeceram. Um silêncio que rasga a pele, que corta o peito. Um silêncio que é apelo daqueles que foram desfeitos no que eram sem jamais chegar a ser o que quiseram. Apelo si-

Confundo-me com o Anjo da História, gostaria de demorar-me para acordar os mortos e juntar os fragmentos.

lencioso que perfura o esterno. Sinto uma frágil força messiânica vibrar nos ossos. Não posso rejeitar esse apelo, não impunemente. Dirijo o rosto ao passado. Encaro-o fixamente, com os olhos escancarados, a boca dilatada e as asas bem abertas. Contudo, uma tempestade sopra do paraíso, impelindo-me irresistivelmente ao futuro. Futuro ao qual viro as costas, enquanto o amontoado de corpos, carcaças e cacarecos se amontam até o céu. Encravo as unhas nas costelas. Cavo, cavo. Escavo a carne. O sangue goteja como orvalho, escorre pelas pontas dos dedos. Cavo, escavo, cavo. As unhas desmancham, roem as faces dos ossos. Escavo, cavo, cavo, cavo. Escuto a voz de Dona Ana, minha avó paterna. Ela me fala da fome que decepou as mãos de sua mãe. Mãos alvas, lânguidas e enrugadas que seguram um pote de torresmo para o alto.

Sol a pino, céu azul ardido e chão de terra batida. Uma mãe sem rosto. Não caibo mais nestes ossos, não caibo mais nas veias. Dona Ana serve canecas de chá de hortelã, cobre os peitos com bertas puídas, reza com a mão na cabeça de cada corpo estendido no grito do viaduto. Abro a boca em um grito mudo. Amarro uma corda com um nó cego no pescoço. Lanço uma ponta da corda entre os transeuntes apressados pela rua Direita. Três crianças se aproximam, puxam a corda e me levam para passear pelo dia que finda no centro de São Paulo. Tentam me adestrar. Uma ambulante e transeuntes discutem o que teria me levado até aquele ponto.

Como se sabe, a cultura *ball* tem sido cultivada há pelo menos um século em diversos países do mundo, a exemplo do que tem ocorrido em várias partes dos Estados Unidos, da América Latina, do Pacífico Asiático, da Europa etc., sobretudo no que tange a pessoas LGBTQIAP+ pretas, latinas, asiáticas e pobres, reiteradamente alijadas da vida noturna dominada por homens cisgêneros brancos heteros e homossexuais de classe média. Geralmente, os concursos produzidos no transcorrer dos *balls* são organizados a partir de uma imensa variedade de categorias com temas preestabelecidos; conforme são disputadas pelas/pelos competidoras/es que performam durante as chamadas “*Walks*”. Isto é, uma espécie de desfile no qual as/os participantes dublam, dançam, duelam enquanto representantes das suas respectivas “*Houses*” – modelos de família alternativos formados pelas/los participantes dos *balls* no e pelo compartilhamento da manutenção de necessidades vitais básicas como moradia, alimentação, educação, transporte, dentre outras. Amiúde, cabe apontar que cada *house* é chefiada por uma/um *drag* “*Mother*” ou “*Father*” na condição de membro mais experiente de um determinado *ball*.

Para além disso, me parece importante destacar que foi precisamente no contexto dos *walks* realizados nos *balls* que se concebeu a prática coreográfica hoje em dia mundialmente conhecida como “*Vogue*”. De acordo com o crítico cultural e DJ estadunidense Madison Moore, foi apenas com a publicação do seminal artigo intitulado *The Social World of Voguing* (2001)<sup>24</sup>, escrito pelo pesquisador, performer e poeta estadunidense Jonathan David Jackson, que o *vogue* foi pela primeira vez devidamente abordado como uma prática coreográfica no sentido estrito do termo (MOORE, 2012, p. 08. Tradução Minha). A partir do referido estudo, Madison Moore declara que o *vogue* pode ser definido como uma prática de dança cuja estilização dos movimentos corporais é derivada da iconografia gerada pela publicidade, pelos ensaios fotográficos e pelos desfiles decorrentes do mundo da moda de alta-costura – como tem sido retratado desde 1892 por uma das mais bem conceituadas revistas da área, não por acaso, a chamada *Vogue*. Dessa maneira, o autor propõe que é possível que o *vogue* seja sinteticamente descrito como uma prática coreográfica que “evidança” o ato de posar (*Idem*) – para utilizar uma expressão que adotei nestes ensaios.

Enquanto o *vogue* foi popularizado pelo videoclipe do *single* homônimo lançado pela cantora estadunidense Madonna em 27 de março de 1990, a cultura *ball* foi inicialmente difundida para fora dos seus nichos graças ao célebre documentário *Paris is Burning* (1990), dirigido pela cineasta estadunidense Jennie Livingston. Mais recentemente, a cultura *ball* também foi popularizada ao ser tema de uma série televisiva estadunidense denominada *POSE* (2018-2021), concebida pelos roteiristas estadunidenses Ryan Murphy, Brad Falchuck e Steven Canals. Contudo, a grande repercussão midiática adquirida pela cultura *ball* nos anos de 2010 pode ser atribuída sobretudo a uma franquia de programas televisivos estadunidense, sob o formato de *reality show*, chamada *Rupaul’s Drag Race* (2009-2021). O programa é capitaneado pelo ator, cantor e apresentador estadunidense RuPaul Charles, criador da *drag queen* homônima, considerada a *drag queen* mais bem sucedida da história do entretenimento mundial pelo menos desde 1992 – o ano no qual lançou o primeiro *single* *Supermodel (You Better Work)* do seu álbum de estreia *Supermodel of the World* (1993). Além dos Estados Unidos, atualmente o programa *RuPaul’s Drag Race*

possui temporadas produzidas em países como Canadá, Austrália, Nova Zelândia, Inglaterra, Holanda, Itália, Espanha, Chile e Tailândia.

Isto posto, me parece importante frisar que mesmo nunca tendo concorrido em um *drag ball*, tampouco se considere um dançarino de *vogue*, Trajal Harrell afirma que encontrou na cultura *ball* correspondências até então insondadas com algumas premissas coreográficas “evidancadas” pelo *Judson Dance Theatre*. Dentre elas, gostaria de ressaltar que o coreógrafo declara ter identificado justamente no interesse pelo movimento pedestre a possibilidade de estabelecer paralelos críticos entre o *vogue* e a dança contemporânea, especificamente nos contextos dos *drags balls* e do *Judson Dance Theatre*. Embora reconheça que sua filiação na dança proceda precisamente dos princípios coreográficos estabelecidos pelo *Judson Dance Theatre*, Trajal Harrell assevera que passou a questionar tais imperativos ao ser sugestionado pelo próprio Steve Paxton, de quem conta ter ouvido algo mais ou menos como: “sua geração nunca se rebelou contra nós” (PAXTON apud HARRELL apud MOORE, 2012, p. 16. Tradução minha). Nesse contexto, o coreógrafo aponta que dentre outros diversos aspectos, contrapor a concepção de movimento

## ERRANTOPÉDIA

**MANOBRAS:** (*Manoeuvres*) são errâncias urbanas desenvolvidas pelo artista britânico Tim Brennan em 1994. O artista propõe as manobras como uma metodologia artística elaborada a partir de errâncias urbanas feitas em contextos específicos. Para tanto, tais errâncias urbanas envolvem a seleção, a leitura e a declamação compartilhada de citações literárias das mais variadas extrações no e pelo deslocamento corporal coletivo durante percursos feitos por diversos ambientes urbanos. Não por acaso, tais citações literárias são cotejadas com aquilo que o coletivo em questão percebe no decurso de uma manobra específica. Sendo assim, as manobras não buscam ilustrar a história, descrever fatos ou

noticiar eventuais ocorrências por onde passa mas, a partir da correlação corpo ambiente, experimentar o ato de errar, ler e conversar como modo de desestabilizar a construção de imaginários políticos, consensos históricos e sentidos comuns sociais. Para tanto, as manobras pressupõem uma relação indisciplinar com diversos campos de conhecimento, com o intuito de possibilitar que uma prática de errância urbana possa deslocar as formas que um determinado ambiente urbano, social e cultural é construído como um dado *a priori*. A título de exemplo, pode-se mencionar as manobras documentadas no livro *Enchiridion: three manoeuvres*, escrito pelo próprio Tim Brennan, onde o artista britânico discute

pedestre nos *drags balls* e no *Judson Dance Theatre* o permitiu interrogar certos pressupostos de neutralidade, de simplicidade, de realismo constantemente associadas ao ato de andar a pé pelos precursores da dança contemporânea.

Para tanto, Trajal Harrell explica que transformou as denominadas “Passarelas” em uma espécie de plano de composição coreográfica paradigmático no conjunto de peças que integram *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church*. Desse modo, o coreógrafo acredita ter se tornado possível “evidançar” as divergências coreográficas em torno do movimento pedestre ao promover o atrito entre os dois referidos contextos. Ainda segundo Trajal Harrell, durante as peças coreográficas a passarela emerge como uma determinada arquitetura na e pela qual podem fazer desfilar as tensões geradas entre um certo pedestrianismo e uma dada espetacularidade incensadas pela cultura *ball* e obliteradas pelo *Judson Dance Theatre* – ao mesmo tempo em que oferece um pedestal diante do qual se interroga um viés historiográfico hegemônico na dança (HARRELL apud MOORE, 2012, p. 18. Tradução minha). Se por um lado as fabulosas *drag queens* estadunidenses Pepper LaBeija e Paris Dupree disputavam a autoria

do *vogue* ao afirmarem que haviam deslocado o movimento pedestre dos desfiles de moda de alta costura para a pista de dança nos *balls*, por outro, coreógrafos/fas e dançarinos/nas como os supracitados Steve Paxton e Trisha Brown, elegeram o ato de andar a pé com a finalidade de desestabilizar um certo regime estético na dança, conforme procurei apontar acima.

Em outras palavras, se no decurso dos *balls* os movimentos pedestres exultam uma espécie de virtuosidade ao “recriar a vida a partir do invivível” (MBEMBE, 2021, p. 26), pode-se conjecturar que durante proposições coreográficas como *Proxy*, *Satisfying Lover* e *State* o antivirtuosismo invocado no e pelo ato de andar a pé era uma maneira de dizer “não para o glamour e a transcendência da imagem da estrela” – para citar uma passagem do famoso “Não Manifesto” (1965) escrito por Yvonne Rainer. Dessa forma, penso que o movimento pedestre “evidançado” na série de peças coreográficas *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church*, aparece como um questionamento das coreografias sociais que mantinham os círculos de separação na cidade de Nova York durante a década de 1960. Isto é, os círculos de separação que mantinham apartadas as pistas de dança no Harlem

e o salão da igreja no Greenwich Village, o alto e o baixo Manhattan, a dança experimental branca e a dança social preta e latina, o *Judson Dance Theatre* e os *Drags Balls*, os corpos solares e os corpos noturnos da democracia.

Segundo Madison Moore, ao conceber a última peça da série coreográfica, batizada como *Judson Church Is Ringing in Harlem (Made-to-Measure) / Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (M2M)*<sup>25</sup>, Trajal Harrell propôs uma certa inversão da sua formulação inicial ao perguntar: “o que teria acontecido se um membro do Judson Dance Theatre tivesse subido até o Harlem para dançar *vogue* em um *drag ball*?” (HARRELL apud MOORE, 2012, p. 09. Tradução minha). Ao colocar tais questões, o coreógrafo salienta que não se trata de postular nenhum tipo de regressão no tempo, mas efetivamente “de fazer da performance um convite para a impossibilidade, conforme a impossibilidade nos convida a repensar as possibilidades disponíveis aqui e agora” (HARRELL apud MOORE, 2012, p. 06. Tradução minha). Nessa perspectiva, Madison Moore atenta que a série de peças coreográficas concebidas pelo coreógrafo, poderiam radicalizar o interesse de “repensar as possibilidades disponíveis aqui e agora”,

caso procurasse não apenas circular em grandes instituições artísticas como o Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMa, mas tentasse superar uma certa distância em relação à efervescência de *houses* e *balls* bastante em voga em diversas regiões do mundo<sup>26</sup>. Diante disso, o autor não hesita em aventar a sua própria hipótese ao perguntar: “o que teria acontecido em 1999 se Trajal Harrell tivesse colaborado com a lenda dos *balls* Willi Ninja para conceber um conjunto de séries coreográficas a fim de interrogar o *vogue* e a dança contemporânea?” (MOORE, 2012, p. 22. Tradução minha).

A meu ver, tais proposições corroboram com o interesse de Trajal Harrell em pensar a colisão entre a cultura *ball* e o *Judson Dance Theatre* como a ativação de uma espécie de contra arquivo da história canônica da dança, a partir do que o próprio denominou como “Arquivação Ficcional” (NYONG’O, 2018, p. 35. Tradução minha). De acordo com o teórico estadunidense da performance Tavia Nyong’o, o coreógrafo recusa o estabelecimento de distinções entre arquivo e repertório como forma de manter uma certa autoridade crítica em nome de uma dada expertise, ao pensar o processo de composição coreográfica nos e pelos “encontros, perdas, distorções

errâncias urbanas feitas pelo nordeste da Escócia no ano de 2011, nas e pelas quais escovou a contrapelo a história de uma rota de trem da cidade de Aberdeen para a cidade de Huntly; da estação ferroviária de Huntly para a estação ferroviária de Battle Hill Woods. No livro, o autor discorre a respeito de tópicos como ecologia, rebelião social e império político associados com instruções, anotações e citações experimentadas coletivamente durante a realização das manobras.



e reinvenções” das convenções historiográficas da dança (*Idem*). Isto porque, o autor propõe que para o coreógrafo a arquivagem ficcional não se baseia estritamente em evidências documentais, mas estabelece uma relação afetiva com o que é de âmbito arquivístico, repertorial, testemunhal, com o intuito de “evitar” uma contra história da dança (NYONG’O, 2018, p. 36. Tradução minha).

Para Tavia Nyong’o, ao performar o processo de composição coreográfica no e pelo acionamento de uma arquivagem ficcional, a série de peças que compõem *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* “evitam” um modo específico daquilo que o autor conceituou como “Afro-Fabulação” (NYONG’O, 2018, p. 03). Conquanto Tavia Nyong’o dispense a necessidade de definir tal noção em termos exatos, me parece relevante apontar que o autor adverte que a afro-fabulação não pode ser reduzida a nenhum tipo de narrativização linear, ao considerar que tal conceito se refere a movimentos, ações, performances nas e pelas quais “o que nunca deveria ter aparecido, persiste na reaparição (*Idem*)”. Nesse sentido, entendo que é igualmente importante frisar que a afro-fabulação é uma prática teórica que não se restringe à dicotomia verdade e mentira, na medida em que procura “expor a relação entre aquilo que é tido como verdadeiro e falso antes e para além do seu sentido moral” (NYONG’O, 2018, p. 05. Tradução minha). Ademais, Tavia Nyong’o reconhece a afro-fabulação como um traço ético, estético, político e epistemológico presente em uma série de performances pretas, *queers* e feministas que “ao serem excluídas da concepção de humanidade, possibilitam imaginar a humanidade de

outra forma” (NYONG’O, 2018, p. 25. Tradução minha) – tal qual é “evitado” na e pela arte *drag*, por exemplo.

Isto porque, o autor defende que a afro-fabulação emerge nas e pelas performatividades dos corpos colocados à sombra de um certo projeto humanista, ao acionarem uma espécie de “especulação corporal” que os demove da posição de meros objetos de especulação racista, sexista, homofóbica, transfóbica, classista e colonial promovida pelo universalismo positivista científico, pelo determinismo biologizante e pelo atual estágio de desenvolvimento capitalista (NYONG’O, 2018, p. 26. Tradução minha). Nessa direção, Tavia Nyong’o argumenta que o conjunto de peças que compõem *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* consiste em uma proposição coreográfica afro-fabulosa justamente ao “evitarem” o modo subjuntivo “o que aconteceria se?”, ao jogarem aquilo que o autor denomina como “*Shade Crítico*” na historiografia oficial da dança (2018, p. 34. Tradução minha). A expressão “jogar um *shade*” deriva do inglês “*Throw a shade*” e foi inventada justamente pelas/los *drag queens* e *drag kings* durante os *walks* nas competições da cultura *ball*.

Ainda que em uma tradução literal para o português a expressão signifique “jogar uma sombra”, a dimensão crítica do *shade* está precisamente em denunciar o que foi colocado à sombra por uma determinada coreografia social em um contexto específico. Desta forma, Tavia Nyong’o considera que o *shade crítico* jogado por Trajal Harrell no e pelo movimento do corpo que dança convoca precisamente a reabilitação, a recuperação, a restauração do que foi abandonado, esquecido, silenciado, ou mesmo, colocado

à sombra de um certo imaginário (2018, p. 42. Tradução minha). Não posso deixar de recordar aqui que no mesmo período que uma das peças da série coreográfica *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* estava sendo comissionada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMa, fui convidado a integrar uma companhia de dança contemporânea recém fundada na cidade São Paulo, a fim de inscrever um projeto em uma determinada edição do designado Programa de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo. A partir de uma premissa coreográfica bastante semelhante com a feita por Trajal Harrell, a ideia inicial era desenvolver um processo de criação em dança a partir de uma investigação iconográfica da história oficial da dança, em diálogo com práticas de dança como o próprio *vogue*, o “Funk Carioca”, o “Tecnobrega” etc.

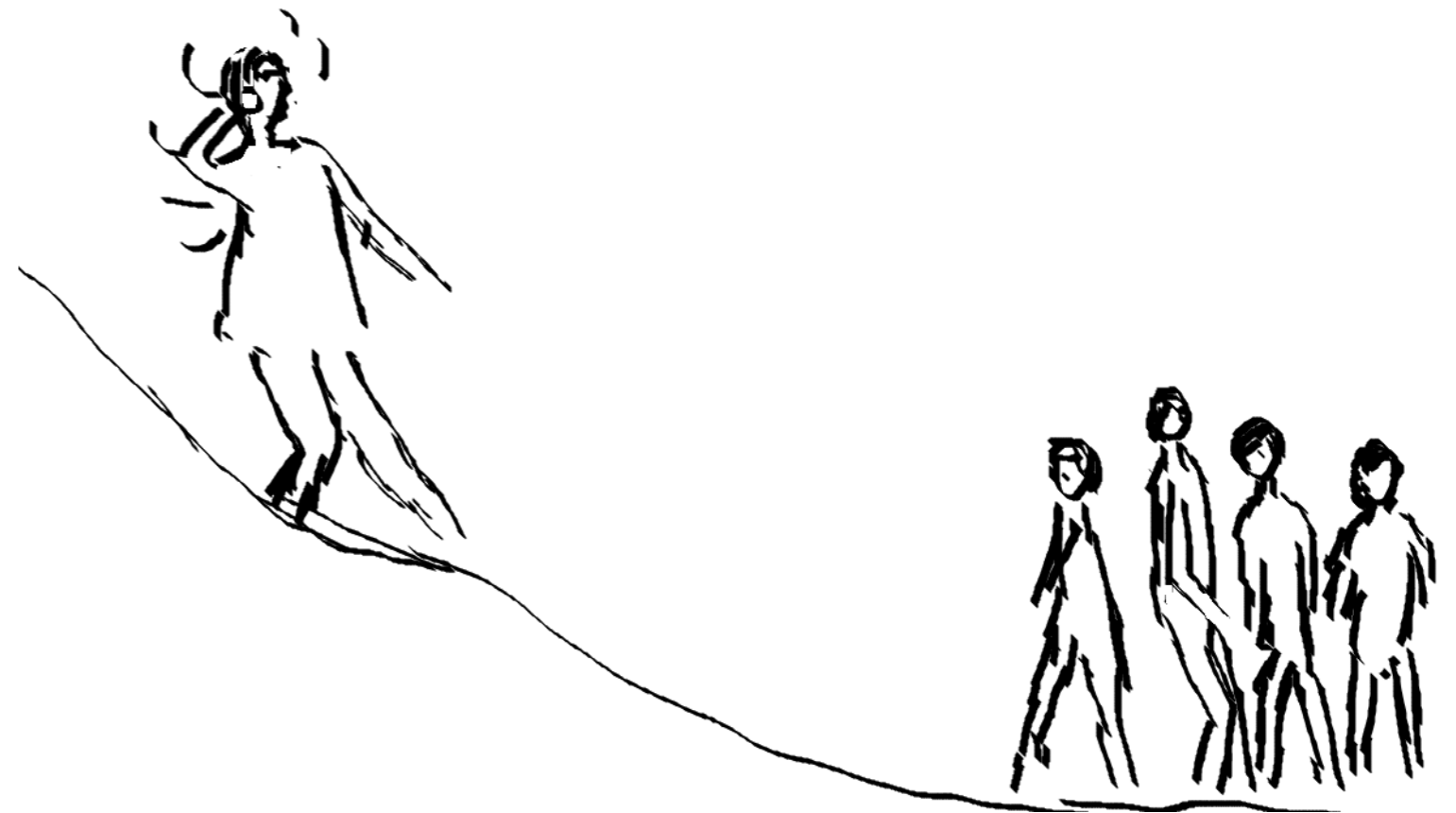
Durante um dos primeiros ensaios realizados em um estúdio de dança, ao me sentir desconfortável em abrir livros de história da dança e replicar poses de nomes como Martha Graham, Isadora Duncan, Steve Paxton, dentre outros, questionei se não seria o caso de efetivamente frequentarmos baladas gays, bailes funks e similares, com o intuito de misturarmos, amalgamarmos, “remixarmos” na e pela experiência corporal os ambientes que estávamos interessados em “evitarmos”. Não demorou muito para que eu fosse desligado da companhia, ao ser de certa forma acusado de não demonstrar uma suposta “aptidão para organizar o movimento no e pelo próprio corpo que dança”. Nenhum integrante da companhia sabia que eu havia passado os meados da adolescência e o começo da vida adulta na condição de aluno bolsista de es-



túdios de dança em Pirituba e região. Ainda que de modo bastante precário, durante esse período fui exposto a inúmeras práticas de dança como os chamados “Balé Clássico”, “Jazz”, “Dança Moderna”, basicamente Martha Graham, “Dança Contemporânea”, “Butô”, “Flamenco”, “Dança de Salão”, “Dança de Rua”, além das denominadas “Danças Populares Brasileiras” como o “Jongo” e o “Cavalo Marinho”.

Tampouco alguém sequer cogitava que, sob indicação de um professor de jazz, oriundo da conhecida Raça Cia. de Dança, fiz uma série de audições para integrar o chamado “corpo de baile” de uma famosa boate gay localizada no centro expandido de São Paulo, reconhecida por produzir apresentações de *drag queens* fabulosas como Márcia Pantera, Danny Cowlt, dentre inúmeras outras. O fato de que na mesma época eu cursava a graduação em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC/SP, graças a uma bolsa de estudos oferecida pelo governo federal através do Programa Universidade Para Todos – PROUNI, que me possibilitou ser aluno de artistas da dança como Gaby Imparato, Vera Sala, Neide Neves, Toshi Tanaka, por exemplo, também não parecia ser o suficiente para me garantir credenciais para participar do “reino da dança”. Talvez, não seja preciso dizer que a aludida companhia de dança não vingou. No entanto, gostaria de prosseguir enfrentando aqui uma certa fantasmática coreográfica, conforme o movimento pedestre aparentemente me permite “evidançar” o coreográfico antes e para além daquilo que se costuma convencionar como dança – vide o seu papel nos *Drags Balls*, no *Judson Dance Theatre*, na série de peças coreográficas *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church*.

Portanto, se concordarmos que o movimento pedestre tem sido recorrentemente “evidançado” com a finalidade de escovar a contrapelo uma certa história oficial da dança, acredito que de agora em diante me parece importante promover pequenos desvios; deslocamentos mínimos a fim de repensar um certo viés da historiografia da dança cênica ocidental, ao atentar para a emergência da caminhada pela cidade como prática artística. Além disso, ao invés de aderir à ideia de que a dimensão coreográfica do ato de andar a pé pela cidade advém da submissão do movimento corporal aos imperativos de um ímpeto gráfico subjacente a noções convencionais de escrita, leitura etc., gostaria de destacar o papel do movimento pedestre nos processos de corporificações cotidianas urbanas – isto é, pensar o ato de andar a pé pelas cidades como a performance de uma coreografia pedestre propriamente dita. A partir dessas duas premissas, espero “evidançar” que ao praticar o estudo coletivo, compartilhado e comum de errâncias urbanas durante os últimos doze anos com o Coletivo Parabelo, talvez eu não tenha feito outra coisa senão dançado, dançado, dançado não exatamente para não me perder, mas porque me perdi cidade adentro, cidade afora – para aludir à dançarina e coreógrafa alemã Pina Bausch.



**DESENHOS ERRADIÇOS**

## ESCRITOS ERRABUNDOS





Gabriel e Lucivania se equilibram precariamente apoiados um no outro caminhando sobre as águas feitas de tinta fresca. Na beira do rio imaginário, transbordam as memórias de barro, lama e brejo entre pés, pneus e peixes ficcionais. Boturussu, Paranaguá. Um cachorro pula nas águas úmidas, abana o rabo, se coça e respinga o rio inventado manchando as roupas dos transeuntes com o leite do devaneio. Lavo os pés nas terras do silêncio no meio da cidade.

*Murilo Mendes senta-se ao lado, põe a mão neste ombro esquerdo e me diz que ninguém sonha duas vezes o mesmo sonho, que ainda não estamos habituados com o mundo, que nascer é muito comprido.*

Os ventos estão fortes. Os operários em um canteiro de obras removem as chapas de metal que dão sustentação ao empreendimento imobiliário que construirão com o as próprias mãos em poucos meses, onde não vão conseguir morar mesmo com aquilo que acumularão de trabalho de uma vida inteira. A música “Construção” de Chico Buarque começa a tocar no rádio à pilha da minha mãe que guardo em um recanto rosado inventado na lembrança, enquanto desço a avenida Paranaguá batendo nos portões do inesperado, do acaso, do acidental.

A pelve rotaciona deslocando seu peso para o lado oposto, os joelhos estão flexionados, a pelve rotaciona para o lado contrário, os membros inferiores rotacionam em uma direção e a cintura pélvica se desloca na direção inversa, coloco um pé em frente ao outro de novo, de novo, de novo e de novo. Estou com seis, sete, oito anos de idade.

cardíacos aceleram. A circulação do sangue, da glicose e da sudorese aumentam. Os brônquios e pupilas dilatam. As amígdalas armazenadas nas células musculares. O

fígado quebra os açúcares para produzir energia. Os rins secretam adrenalina. A adrenalina contrai os vasos sanguíneos para que o sangue circule rapidamente.

Ao longe Sr. Miguel está agachado no batente da porta da sua cozinha escancarada para o terreiro, dichavando fumo com as mãos, Dona Genilda está de pé recostada na pia com a torneira ligada lavando uma folha de alface crespa, viva, esverdeada. Antes de dar o

primeiro trago, Sr. Miguel fala a plenos pulmões: você ainda como quem ainda vai se doutorar na vida. Ao redor as glândulas adrenais secretam

**DESEJO RECORDAR UM POEMA EM PROSA INTITULADO PERDA DA AURÉOLA, ESCRITO PELO POETA FRANCÊS E TEÓRICO DE ARTE CHARLES BAUDELAIRE.**

Como se sabe, trata-se de um fragmento presente no famoso livro *Le Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*, publicado postumamente no ano de 1869 na Europa. A obra é considerada como uma espécie de paradigma para os desdobramentos daquilo que tem sido entendido como literatura desde então, graças à dedicação de seu autor a perseguir uma certa prosa poética, conforme se pode verificar a seguir:

— Mas como? Você por aqui, meu caro? Você, num lugar de má fama! Você, sorvedor de quintessência, você, um degustador de ambrosia! Vamos e venhamos, é de surpreender!

— Meu caro, você sabe do meu terror aos cavalos e às carruagens. Ainda há pouco, quando vinha atravessando o bulevar com a maior pressa, saltitando sobre a lama, através daquele caos movente em que a morte chega a galope, de todos os lados, a um só tempo, minha auréola, por conta de um movimento brusco, deslizou da minha cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de pegá-la de volta. Achei menos desagradável perder minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. E, depois, eu me dizia, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, cometer atos vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E cá estou, perfeitamente semelhante a você, como vê!

— Você poderia ao menos pôr anúncios ou prestar queixa ao delegado.

— Ó, céus, não! Estou bem por aqui. Só você me reconheceu. De resto, a dignidade me entedia. E gosto de pensar que um mau poeta qualquer há de recolhê-la e envergá-la sem pudor. Fazer o bem ao próximo, que prazer! Ainda mais a um bem-aventurado que me fará rir! Pense em X ou em Z! Que tal? Como será divertido! (BAUDELAIRE, 2021)

**ERRANTOPÉDIA**

**DERIVAS:** (*Dérives*) constituem uma errância urbana desenvolvida pelo grupo que ficou conhecido como Internacional Situacionista composto por artistas, filósofos e ativistas, que emergiu em 1957 a partir do movimento vanguardista intitulado Internacional Letrista. Os situacionistas se contrapunham aos processos de espetacularização das cidades promovidos pelo modo de produção capitalista, principalmente no que tange ao uso do tempo. Isso porque acreditava-se que a espetacularização urbana estava relacionada com problemáticas da ordem da divisão social do trabalho, do planejamento urbano e da vida cotidiana que acarretariam em um modo de vida pautado pela separação, pela não-participação, pela alienação social. Nesse sentido, a Internacional Situacionista buscava reclamar o exercício da

A partir da filósofa, professora e escritora suíça radicada no Brasil Jeanne Marie Gagnebin, pode-se dizer que este poema em prosa “evitação” as profundas transformações corporais, sociais, políticas, históricas e artísticas que a noção de estética sofreu com o advento das grandes metrópoles ainda no século XIX no ocidente. Segundo a autora, é possível notar uma certa correlação entre as mutações das concepções de estética tanto no que concerne ao seu amplo sentido etimológico, derivado do grego *aisthesis*, quanto em sua acepção estrita, entendida como o ramo da filosofia responsável por estabelecer os fundamentos da arte (GAGNEBIN, 2008, p. 13). Isto é, Jeanne Marie Gagnebin defende a hipótese de que há uma determinada correspondência entre certas alterações nos padrões da percepção corporal e as modificações na definição da ideia de arte – o que me parece estar relacionado com a emergência de uma prática artística no chão do cotidiano urbano já na passagem do século XIX para o século XX no ocidente.

Para tanto, a autora recorre especialmente às contribuições feitas pelo sociólogo alemão Georg Simmel e pelo filósofo alemão Walter Benjamin, respectivamente, professor e aluno. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, a par-

tir destes autores torna-se possível convocar a complexidade dos sentidos de estética, não apenas com a finalidade de sustentar tal paralelismo, mas sobremaneira para fazer jus à exigência de articular a estética na encruzilhada entre teorias, práticas, ações artísticas e críticas aos atuais estágios de desenvolvimento da sociedade capitalista – vale frisar, uma iniciativa com a qual tenho tentado me comprometer ao longo destes ensaios. Dessa maneira, convocar os múltiplos sentidos de estética antes e para além da sua acepção clássica, viabiliza o desenvolvimento de uma abordagem crítica da dimensão da *aisthesis* ao examinar sua indissociabilidade com aquilo que é da ordem do ético e do político, como busquei apontar no ensaio anterior a partir da noção de coreografia social.

Por sua vez, Jeanne Marie Gagnebin formula suas contribuições ao retomar as proposições feitas por Georg Simmel no nono capítulo da sua *Sociologia*, publicada em 1908 na Alemanha. Com base na autora, é possível afirmar que ao discutir as metamorfoses nos espaçotempos sociais diante do aparecimento da metrópole moderna, de certo modo, Georg Simmel esboça uma teoria estética de pelo menos dois modos distintos. O autor tanto oferece uma análise

participação direta na vida cotidiana urbana, ao emular as palavras de ordem que abrem o célebre *Manifesto Comunista*: “Cidadãos de todos os países, derivem! Dissolvam as fronteiras e destruam os muros de todos os tipos, das prisões, dos asilos, dos condomínios residenciais fechados e dos shopping centers!”. Assim, os situacionistas propunham o que chamavam de “Construção de Situações” nas metrópoles, que nada mais são senão ações coletivas instauradas deliberadamente, afim de propor ambiências abertas à ludicidade, ao jogo e à participação, no contra fluxo cotidiano urbano. Dentre elas, destacam-se as intituladas derivas. A deriva é definida pela própria Internacional Situacionista como uma técnica de passagem rápida por ambiências urbanas variadas. As derivas possibilitavam o estudo daquilo que a

acerca das transformações da percepção corporal, quanto elabora uma perspectiva para pensar teorias, práticas, ações artísticas, no contexto das grandes cidades modernas. A meu ver, trata-se de proposições que ajudam a pensar a dimensão estética nos sentidos *strictu* e *latu* do termo, especialmente em relação àquilo que tenho chamado aqui de coreografias pedestres, como espero demonstrar ao longo destes ensaios. Isto pois, como salienta a própria Jeanne Marie Gagnebin, ao conceber sua teoria estética Georg Simmel parecia estar interessado em discutir o que significa convivermos uns com os outros no e pelo chão do urbano, a partir de um viés sociopolítico que pressupunha a inseparabilidade entre as mutações da percepção corporal e as transformações espaçotemporais históricas resultantes do surgimento das grandes cidades modernas (GAGNEBIN, 2008, p. 14).

Nessa direção, a autora procura particularmente se deter em um excuro do mencionado capítulo denominado *Para uma sociologia dos sentidos*. Baseada nesta passagem, Jeanne Marie Gagnebin aponta que o autor identifica na vida cotidiana das metrópoles modernas o triunfo de uma espécie de racionalismo individualista em prejuízo de uma certa afetividade

relacional, isto é, um determinado processo de racionalização que seria derivado das abstrações economicistas monetárias. Ainda que se abstenha de enfrentar sobretudo as querelas marxistas em torno da chamada “Filosofia do Dinheiro”, apresentada por Georg Simmel em uma obra anterior, a autora procura destacar um elemento importante de seu argumento acerca das transformações da percepção corporal dos habitantes da metrópole moderna. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, o autor afirma que, a fim de não sucumbir ao esgotamento corporal frente às excessivas demandas cognitivas, perceptivas, afetivas, motoras, produzidas pelas grandes cidades modernas, seus habitantes adotam uma postura alheia, apática, indiferente. Algo que me parece ser “evidançado” principalmente durante determinadas coreografias pedestres realizadas dentre “uma multidão de outros”, amiúde, entendidos “como concorrentes com os quais meramente se esbarra” (GAGNEBIN, 2008, p. 15).

Por conseguinte, a autora afirma que essa indiferença em relação aos outros permanece como uma hostilidade latente, prestes a ser acionada perante qualquer ameaça a uma certa reserva, a uma dada salvaguarda, ou ainda, a uma

Internacional Situacionista denominou como “Psicogeografia”: a investigação da dimensão afetiva dos estados corporais experimentados nos e pelos corpos em correlação com a passagem, alteração e a mudança nos mais diversos ambientes urbanos. A partir disso, as derivas poderiam propiciar a confecção dos chamados “Mapas afetivos”, sendo o “*Naked City*”, concebido por Guy Debord em 1957, o mais famoso deles. Em outras palavras, a deriva não era considerada uma prática propriamente artística, se entendida pelos pressupostos da arte moderna – a autonomia da arte em relação ao cotidiano, a separação artista, obra e espectador e o uso de temas, por exemplo. Isto pois, para a Internacional Situacionista, tratava-se de uma técnica desenvolvida preferencialmente em grupos por tempo indeterminado para fomentar a construção de situações vivas, inventivas e lúdicas na sedimentação da cotidianidade urbana. Deste modo, é possível perceber que

espécie de individualismo atualizada em e por tais coreografias pedestres, por assim dizer. Nesse viés, considero oportuno recordar um famoso artigo intitulado *A metrópole e a vida mental*, originalmente publicado por Georg Simmel seis anos antes da supracitada *Sociologia*. A partir deste artigo, pode-se inferir que tais coreografias pedestres “evidançam” precisamente aquilo a que o autor se referiu como “Atitude *Blasé*” (SIMMEL, 1967, p. 15). Dito de modo sumário, diante da intensificação brutal da atividade do sistema nervoso promovida pela grande cidade moderna, o autor sugere que “a cada atravessar de rua”, por exemplo, se faz necessário estabelecer uma “hierarquia extremamente variada de antipatias, indiferenças e aversões”, com o intuito de “se proteger dos perigos típicos da vida metropolitana”, dos “ritmos das suas aparições e desapareções”, de modo que tal estado de dissociação se constitui como uma das suas “formas elementares de socialização” (SIMMEL, 1967, p. 18).

Portanto, para Georg Simmel a atitude *blasé* seria responsável por “conferir ao indivíduo uma quantidade e uma qualidade de liberdade pessoal” até então sem precedentes históricos, pois a vida nas metrópoles modernas exa-

cerba uma das “poucas tendências para as quais pode ser” em alguma medida aplicada “uma fórmula aproximadamente universal” (*Idem*). De certa maneira, o autor confere à atitude *blasé* o papel de replicar um determinado modelo de organização que não somente é “evidançado” em e por tais coreografias pedestres, mas efetivamente em coreografias sociais na mais ampla acepção do conceito. Isto pois, para utilizar a terminologia empregada pelo próprio autor, trata-se de um padrão de organização que remete a “estruturas sociais históricas bem como contemporâneas” (SIMMEL, 1967, p. 19). À vista disso, Georg Simmel sugere que a atitude *blasé* está relacionada com o estabelecimento daquilo a que se refere como “círculos antagônicos”, ou seja, círculos delimitados a partir da manutenção das garantias de liberdade de movimento do indivíduo oriundo de um determinado grupo em detrimento de outro (*Idem*). Ao identificar que o Estado, o Cristianismo, as corporações e os partidos políticos se desenvolveram de acordo com a reprodução deste mesmo expediente, ainda que sob condições absolutamente distintas entre si, o autor declara que a lógica de implementação desta espécie de circularidade expansiva pode ser igualmente “reconhecível na evolução

a deriva procura desafiar as normas, regras, ordens urbanísticas que intentam controlar, esquadrihar, restringir, a mobilidade corporal urbana. Em diálogo com autores como Paola Berenstein Jacques, Francesco Careri, Jacopo Crivelli Visconti, Lori Waxman, Thierry Davila, Karen O’Rourke e Rebecca Solnit, pode-se admitir a hipótese de que a deriva constitui um desvio (*détournement*) realizado no e pelo movimento do corpo que erra a pé pelas cidades, não apenas da suposta livre circulação dos transeuntes, mas também das noções de flanância e deambulação. Como se sabe, a Internacional Situacionista considerava o *flâneur* uma espécie de burguês entediado, ao compreendê-lo como um ícone do cidadão espectador da cidade espetáculo, por isso, não raramente há quem acredite que a deriva intente suscitar uma politização da *flânerie*. Nas palavras do escritor, cineasta e um dos fundadores da Internacional Situacionista Guy Debord,



da individualidade na vida urbana”, mesmo que de modo bastante específico (*Ibidem*).

Com base nisso, o autor discorre sobre o estabelecimento de tais círculos desde a *pólis* grega, passando pelas cidades medievais, até chegar às metrópoles modernas de fato. Consequentemente, Georg Simmel propõe que na antiga *pólis* o aspecto restrito de tais círculos exigia uma certa observação, uma dada vigilância, ou então, uma determinada “supervisão do cidadão pelo cidadão”, o que em última instância era responsável pela instauração de “uma atmosfera tensa, em que os indivíduos mais fracos eram suprimidos”, conforme aqueles “mais fortes eram incitados a pôr-se à prova de maneira mais apaixonada” (SIMMEL, 1967, p. 19). Inclusive, o autor acredita que foi justamente por conta disso que Atenas teria oferecido as condições ideais para a dita prosperidade do “caráter humano geral”, que embora careça de uma definição exata, precisa, justa, consistiria em um certo traço do progresso intelectual da chamada espécie humana (SIMMEL, 1967, p. 20). Ainda nesta direção, Georg Simmel sugere que historicamente as “formas de vida mais extensivas” estão “intimamente ligadas às mais individuais”, uma vez que “encontram seu inimigo nas formações e agrupamentos estreitos”, diante dos quais assumem

um “estado de defensividade contra a expansão e a generalidade que jazem fora” em nome da “individualidade de livre movimento que há dentro” (*Idem*) – assim como tentarei apontar posteriormente, ainda que sob outro referencial teórico.

Assim, o autor argumenta que a atitude *blasé* evoca uma dada reserva, uma certa indiferença, no limite, um determinado desprezo exatamente porque se manifesta como um elemento típico da dilatação dos grandes círculos. Ainda que opere de modo recíproco, Georg Simmel considera que seu impacto sensível sobre a suposta independência do indivíduo tenderia a ser menor em comparação com o que ocorre na e pelas grandes concentrações das multidões nas cidades modernas. Dessa forma, o autor conclui que o aumento de liberdade de movimento adquirido pelo indivíduo membro do círculo estendido, não necessariamente coincide com alguma demanda de conforto sensível, emocional, afetivo – se eventualmente tal indivíduo se sente sozinho, apartado, perdido nas e pelas suas coreografias pedestres em meio à multidão urbana, tais estados corporais nada mais seriam senão o avesso de tal liberdade de movimento (*Idem*). Por fim, Georg Simmel associa a atitude *blasé* à condição de apartamento e adjacência corporal

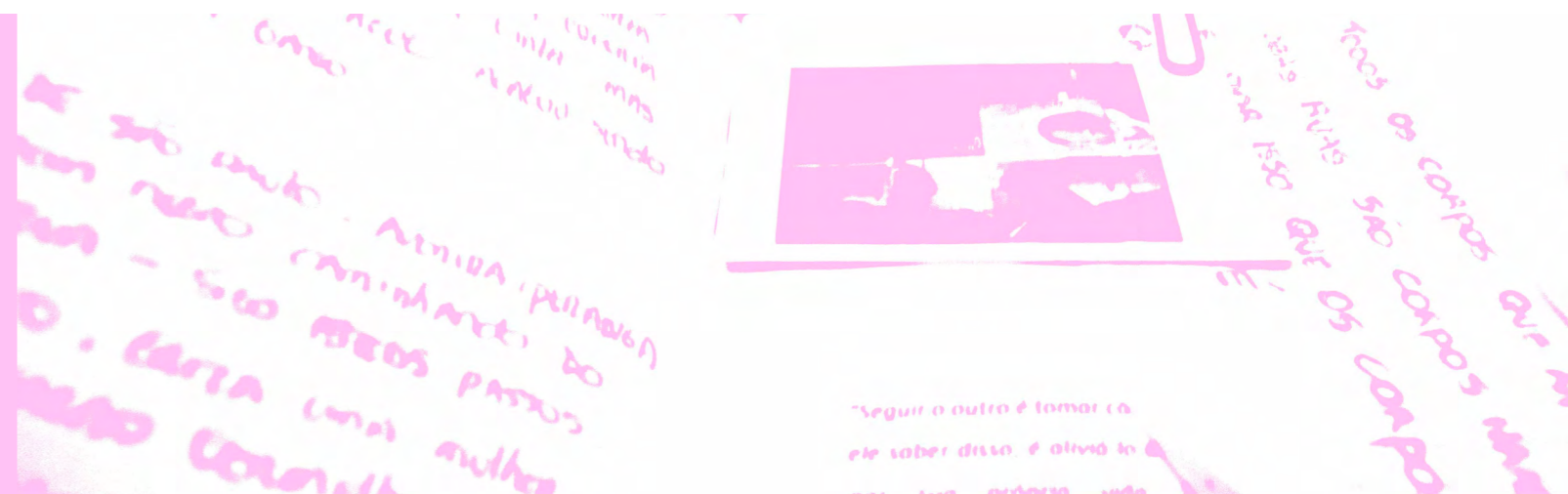
inerente às coreografias pedestres características à expansão dos grandes círculos que fazem da metrópole moderna nada mais, nada menos, senão o “local da liberdade” (*Ibidem*). Não por acaso, o autor afirma que a grande cidade moderna se estende “para além das suas fronteiras físicas” (SIMMEL, 1967, p. 21), na medida em que “conduz ao impulso de uma existência pessoal mais individual” (SIMMEL, 1967, p. 23).

Para Jeanne Marie Gagnebin, ao identificar esta espécie de paradoxo entre distanciamento e proximidade intrínseco a determinadas coreografias pedestres, o autor constatou que a atitude *blasé* não só consiste em um aspecto da modificação dos padrões da percepção corporal, bem como, é indissociável das transformações históricas dos espaçotempos sociais promovidas com o advento da grande cidade moderna. Como bem coloca a autora, a atitude *blasé* consiste em uma mutação no domínio da *aisthesis* que não somente indica certos níveis de saturação, de embotamento, de empobrecimento da percepção corporal, como denota a ausência de qualquer expectativa de contato, troca ou reciprocidade positiva nas grandes cidades modernas (GAGNEBIN, 2008, p. 17). Nesse aspecto, a despeito de Jeanne Marie Gagnebin endossar as considerações feitas por Georg Simmel em sua

*Sociologia*, ao conferir um determinado privilégio ao sentido da visão, gostaria de persistir aqui enfatizando a dimensão do movimento corporal propriamente dito. Isto porque, meu interesse é exatamente “evidançar” a relação entre a atitude *blasé* e aquilo a que o próprio Georg Simmel se referiu, no supracitado artigo, como um dado acréscimo de liberdade de movimento para determinados indivíduos nas metrópoles modernas.

Dessa maneira, ao invés de recorrer a qualquer tipo de autonomização do sentido da visão, creio ser decisivo compreender de que modo a atitude *blasé* é “evidançada” como um certo traço da estetização de determinadas coreografias pedestres responsáveis pela implementação, organização e performatização de uma dada ordem social nas metrópoles modernas. Se a atitude *blasé* denota uma espécie de qualidade cinestésica correspondente a uma determinada coreografia pedestre “evidançada” em e por um certo regime cinético responsável pela delimitação de certos círculos restritos, antagônicos e expansivos, considero que tais círculos guardam uma certa relação com a definição de democracia como círculos de separação, proposta por Achille Mbembe. Conforme abordei no ensaio anterior, o autor afirma que tais círculos de se-

o desvio incitaria um deslocamento de “elementos estéticos pré-fabricados”. Neste aspecto, costuma-se citar sobretudo materialidades objetuais, como por exemplo, livros, pinturas, anúncios publicitários, filmes, peças de vestuário etc. No entanto, baseado na noção de deriva pode-se incluir aqui o próprio desvio do movimento pedestre dos transeuntes, bem como de outras práticas de errância urbana. Ainda nesse viés, Rebecca Solnit sugere que a deriva propõe um desvio das caminhadas românticas narradas por Jean-Jacques Rousseau no século XVIII, ou ainda, da prática peripatética dos aristotélicos, ao apostar no movimento do corpo que deriva pela cidade como modo de se posicionar criticamente acerca dos usos do espaço urbano, público, comum.



paração concernem à própria concepção de democracia ateniense, o que me parece ser em alguma medida corroborado por Georg Simmel, ao considerar que o autor igualmente se refere à implementação de círculos restritos mediante a vigilância do cidadão pelo cidadão na *pólis* grega, tal qual apontei acima – algo ao que pretendo retornar, ainda que sob outros termos, mais adiante nestes ensaios.

Por ora, gostaria de prosseguir com Jeanne Marie Gagnebin, com o intuito de discutir de que modo as transformações da *aisthesis* promovidas pelo surgimento da metrópole moderna repercutiram na noção de estética no sentido estrito do termo. Nesse aspecto, me parece interessante notar que ao se referir às suas interpretações a respeito de determinadas descrições feitas por Georg Simmel, de certa maneira a autora alude ao que tenho chamado aqui de coreografias pedestres. Para Jeanne Marie Gagnebin, é como se o autor retratasse corpos que andam a pé pelas grandes cidades modernas sofrendo altos níveis de empobrecimento motor, afetivo, perceptivo, cognitivo, algo que a faz recordar de duas peças seriais televisivas intituladas *Quadrat I + II*, concebidas pelo dramaturgo irlandês Samuel Beckett para o canal de televisão alemão *Süddeutscher Rundfunk*, originalmente exibidas em 08 de outubro de 1981. Posteriormente, a peça foi transmitida sob o título de *Quad* pelo canal de televisão britânico BBC2 no dia 16 de dezembro de 1982.

Em linhas gerais, pode-se dizer que tais peças seriais são encenadas por quatro atores, cada um deles acompanhado pelo som de um instrumento de percussão específico, enquanto trajam túnicas de cores variadas entre si, an-

dando silenciosamente, encurvados, repetindo trajetórias padronizadas de formas predeterminadas, sincronizadamente, conforme entram e saem de um quadrado delimitado em um tablado. Em uma carta escrita por Samuel Beckett em 1 de janeiro de 1984 para o diretor de televisão alemão Reinhart Müller-Freienfels, o autor afirma que estava justamente interessado no balé como possibilidade de abordagem disciplinada, regulada, abnegada, do movimento corporal em detrimento de qualquer interpretação, expressividade, representação cênica. Não à toa, a afeição pela seriação do movimento corporal coreografado em *Quadrat I+II* foi recebida como uma espécie de radicalização da desconfiança do autor em relação à linguagem, à palavra, à escrita (KNOWLSON apud GATTI, 2017, p. 101). De certa maneira, Jeanne Marie Gagnebin parece reconhecer em *Quadrat I+II* uma certa conexão entre as contribuições feitas tanto por Georg Simmel, quanto por Walter Benjamin. Isto é, uma dada correlação entre o status da *aisthesis* corporal “evidançado” em e por determinadas coreografias pedestres e a situação da estética nas grandes cidades modernas tal qual discutida por Walter Benjamin em seu seminal ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1985), bem como, em *Pequena história da fotografia* (1985), ou ainda, *Sobre alguns motivos em Baudelaire* (2015), por exemplo.

Portanto, embora continue concedendo uma determinada primazia à visão a fim de sintonizar as ponderações dos autores em relação às mutações sofridas pelo olhar nos amplos domínios da estética moderna, entendo que o principal objetivo da autora consiste em articular a atitude *blasé* conceituada por Georg Simmel e o

chamado processo de “desauration” da arte tal qual foi elaborado por Walter Benjamin. Aliás, vale lembrar que a própria Jeanne Marie Gagnebin frisa que é importante atentar para a ambivalência de ambos os autores acerca das suas respectivas formulações (GAGNEBIN, 2008, p. 21). Isto posto, grosso modo, pode-se mencionar que o referido processo de “desauration” concerne a uma espécie de mudança de paradigma na concepção de arte. Nessa perspectiva, a arte deixa de ser entendida a partir de uma dada acepção romântica de criação artística, orientada por noções como inspiração, excepcionalidade e genialidade, na medida em que aquilo que é de ordem artística pairava sob o signo da obra de arte perfeitamente autônoma, autêntica e auspiciosa – a aura que mantinha a arte em um espaço tempo emoldurado, longínquo, sagrado.

Todavia, devido ao processo de “desauration” da arte empreendido com o advento dos meios de reprodutibilidade técnica característicos às metrópoles modernas, a arte passaria a ser compreendida acima de tudo como um modo de produção artística, orientada por exigências de caráter procedimental, especializado e profissionalizado, de forma que o que é da esfera artística tende a ser compreendido como uma série de ações, práticas e experimentações, por vezes fugazes, frágeis, fragmentárias embrenhadas nos interstícios da cotidianidade. A partir de Jeanne Marie Gagnebin, talvez seja possível inferir que tal processo de “desauration” da arte sinaliza o declínio de um determinado regime estético pautado pelo que é da alçada do transcendental, do universal, do extraordinário, diante da emergência de situações estéticas de cunho marcadamente imanente, singular, até



mesmo, pedestre (GAGNEBIN, 2008, p. 22). Se assim for, me parece que ao se colocar no encalço do poeta “tropeçando em palavras como na calçada”, o que se encontra de certo modo são rastros do processo de desaturação da arte diante da varredura da “beatitude romântica” promovida pelos “odores emaranhados da carniça baudelairiana” (GLISSANT, 2021, p. 48) – para me referir a máximas proferidas tanto pela pesquisadora brasileira Beatriz de Almeida Magalhães, quanto pelo escritor, poeta e ensaísta martinicano Édouard Glissant.

Obviamente, não se trata aqui de afirmar que tais concepções de arte simplesmente sucederam uma à outra respectivamente, uma vez que tais premissas parecem concorrer mesmo que de maneira mais ou menos traiçoeira nas ideias de arte vigentes hoje em dia. Como bem colocou o professor, curador e crítico de arte paraguaio Ticio Escobar, ainda que seja admissível concordar com o ocaso de uma concepção de arte congruente com uma certa tradição idealista internamente vinculada com os princípios de um dado culto de uma contemplação distanciada, é crucial entender que o sacrifício da arte aurática promovido por Walter Benjamin não é um fato de todo consumado (ESCOBAR, 2020, p. 39. Tradução minha). Para Ticio Escobar, os rastros da arte aurática continuam resplandecentes nos e pelos refletores espetaculares dos circuitos oficiais da arte contemporânea como bienais, festivais, mostras, exposições transnacionais e similares, especialmente no que se refere ao seu conluio com os famigerados braços culturais do setor privado, com veículos de comunicação midiáticos hegemônicos e mais recentemente com

plataformas digitais concebidas por grandes empresas do ramo da tecnologia como as designadas *Big Techs*.

Diante da aura fria da luz ofuscante que ilumina as mercadorias, baseado em um diálogo com o filósofo francês Georges Didi-Huberman, o autor advoga pelas práticas artísticas contemporâneas que “dançam como pirilampos”, como ocorrem naqueles momentos em que os corpos se tornam “vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos (...) resistentes enquanto tais” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 23). Sendo assim, meu interesse aqui é precisamente destacar que, ao associar o declive da aura estética na e pela arte com a debilitação da *aisthesis* no e pelo corpo com o surgimento das grandes cidades modernas, me parece que Jeanne Marie Gagnebin ao menos sugere que é possível reconhecer o aparecimento de uma prática artística no e pelo chão do urbano moderno. Ao demonstrar que o processo de “desaturação” da arte é inextrincável ao decaimento da *aisthesis* corporal tal qual ocorre em determinadas coreografias pedestres, a autora indica que essa espécie de encruzilhada estética foi de certo modo “evidançada” no e pelo “passo em falso do poeta baudelairiano que perde a sua auréola quando tentava evitar um carro ao atravessar um bulevar, e tropeça no asfalto” (GAGNEBIN, 2008, p. 21). Consequentemente, entendo que a autora insinua que frente à dificuldade de encarar o que foi “evidançado” por tal passo em falso, amiúde pode-se constatar tanto uma certa nostalgia em relação a uma dada tradição artística idealista, romântica, clássica, quanto uma acusação de nulidade, de frivolidade, de inocuidade no que

toca às práticas artísticas contemporâneas. No entanto, Jeanne Marie Gagnebin conclui que é precisamente no cruzamento estético “evidançado” em e por este passo em falso que se pode aferir qualquer dimensão crítica, contestatória, subversiva para as práticas artísticas contemporâneas (GAGNEBIN, 2008, p. 22), como procuro discutir daqui em diante.





**DESENHOS ERRADIÇOS**



## ESCRITOS ERRABUNDOS

O fluxo sanguíneo migra do intestino para se concentrar no cérebro e no coração. O coração acelera para bombear o sangue que se espalha pelo organismo. Os brônquios se dilatam para oxigenar os pulmões. Os olhos estão sem foco – observando uma confusão de cinzas, verdes e vermelhos esmagadoramente pesados. Os neurônios transmitem impulsos neurais. Impulsos nervosos conectam os neurônios com as membranas de outros neurônios. Descargas de cadeias nervosas acionam redes neurais. Redes neuronais relampeiam a cada passo. Centelhas de forças adormecidas, embotadas e reprimidas. Nas vias o tráfego: ônibus assobiam, caminhões rangem, carros passam, motocicletas desviam. O asfalto fervilha sons eletrônicos, batidas, balbucios e vibrações. Um amontoado de milhões de corpos num único ponto, esbarram uns nos outros, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum. Uma indiferença brutal. Um tenta ir mais rápido que o outro, consultando o relógio. A ultrapassagem é a regra. Disparam, trepidam, aflitos. Para abrir o celular depressa, para comer depressa, para dormir depressa, para acordar depressa, para abrir o celular depressa. João do Rio aparece no coração da multidão apressada levando a tartaruga para passear na Pauliceia Desvairada. Ao fundo, um corpo caminha com os olhos ociosos. Seus pulmões planam, seus pés pairam. Apenas uma mão estendida. A ponta de cada dedo esticado toca tudo: sonda as sobras, cata os cacos, recolhe os restos, detém os detritos. Nada pode ser perdido, esquecido, abandonado. Envolto pelo concreto seco saca do saco o que foi desertado e inventa um deserto. Um tuaregue caminha encoberto pelo que foi descoberto no lixo do luxo desperdiçado. O asfalto quente borbulha de gente, de carro e de ônibus. De repente, o vai e vem da pressa risca um meio-fio na paisagem. A margem estreita por onde aquele corpo se arrisca vagabundo, vagaroso e vagalume ao aparecer perante a vista de todos, enquanto perece sem ser visto por ninguém.

fora do compasso

Os passos

esticado. Com as mãos trêmulas, cansadas e sujas, remexe as sobras de comida, resíduos de papelão, papéis amarratados, plásticos encardidos e outras quinquilharias.

corroem os ossos.

Trituram as horas na espinha dorsal, gastam os minutos nas canelas das pernas, esmagam os segundos nas solas dos pés. Ronco dos motores, buzinas abafadas, rumores das multidões. Mesmo sem lugar algum para ir, precisa chegar em algum lugar. A poluição arde os olhos e a sequidão rasga a garganta. Um deserto se abre no estômago. Não lembra mais quando havia começado a perambular. Cada passo arrebenta um precipício na calçada. Cruza esquinas, meios fios, sarjetas como um mero empilhamento ósseo prestes a desmoronar a qualquer instante. Fétido, esfarrapado, esgotado. Conversa só. Sua voz ecoa pela caixa torácica e suplica a cada uma de suas costelas: só mais um passo. Não aguenta mais permanecer em pé. Até mesmo o sol já se deitou, mas aquele corpo continua ereto, teso, esticado.

Naufraga nos restos da cidade: empurra os joelhos  
na companhia do zumbido das moscas, com a solidariedade do farejo dos vira-latas,  
Até a expulsão, a tormenta e a exaustão amanhecerem novamente com os primeiros motores,  
buzinas e raios da manhã pelo coelho de Alice - é tarde, é sempre tarde!

Pensei que fosse tarde para insistir  
no encontro com o encontro na rua,  
pela rua, com a rua. Preencho o as-  
falto com as seguintes palavras: não  
sou um monge copista, não sou um  
monge copista, não sou um monge  
copista, não sou um monge copista,  
não sou um monge copista. Ajoelho  
no milho. Tomo palavras batidas em  
um liquidificador. Sinto a cidade com  
os pés no chão, pisando na grama,  
no concreto, em cacos de vidro. Hoje  
é Domingo de Páscoa. Erro pelo Largo  
São Bento traçando uma fantasia de  
“Coelhinha da Playboy”, segurando uma  
garrafa de catuaba da marca “Selvagem”  
na mão direita, carregando um coração de  
boi sangrando entre os dedos da mão es-  
querda. Me perco entre os transeuntes do  
viaduto Santa Ifigênia. Foi assim que che-  
guei no Jardim Primavera, no bairro do  
Grajaú, zona sul de São Paulo. Por acaso,  
encontrei um mapa que me remete aos  
Situacionistas. Subitamente entro em  
estado de graça. Sigo algumas orien-  
tações oferecidas pelo mapa. Encontro  
uma pessoa trajando um uniforme de  
time de futebol. Prossigo em direção a  
uma praça onde me deparo com uma  
mulher deitada entre as raízes de uma  
árvore frondosa, enquanto as crianças  
ao seu redor costumam com delicadeza,  
linhas e agulhas, flores coloridas em seu  
vestido branco. Coloco o mapa ao lado, na  
calçada, para repetir os gestos das crian-  
ças delicadas. Costuro flores em vestidos até  
entrar em um certo estado de contemplação.

Uma sensação vitalizante descortina o pensamento. Pequenos fragmentos de arco-íris efêmeros entre nós. Um caminho entre entulhos, utensílios domésticos, objetos pessoais, ruínas e fotografias em estado de decomposição. Recolho uma capa de chuva amarela dependurada em um manchebo. Sento-me na poltrona vazia, sinto a água cair sobre o plástico amarelo até repercutir por todo corpo, ouço o barulho de cada gota, vejo se formarem

para me perder  
outra rota  
procuro  
do chão,  
o mapa  
Recolho

nas ruas, vielas e escadões secretos de um bairro desconhecido.

Chego aos portões de uma casa que parece ter sido demolida por uma tempestade. Em meio aos destroços encontro uma pessoa vestida com uma capa de chuva amarela, sentada em uma cadeira de madeira marrom rota diante de uma poltrona estofada florida, suja e rasgada no que suponho ser o que sobrou de uma sala completamente despedaçada. Há uma mesa de centro com uma das pernas quebradas, sobre ela um bule de porcelana trincado, ao lado de duas xícaras brancas servidas com café preto, enquanto uma vitrola danificada toca uma música que não consigo identificar. Suas mãos seguram uma mangueira azul contra o céu nublado entrecortado por raios de sol amarelos, intensos e instáveis; uma vizinha lhe observa sorvendo algo em uma caneca prateada, debruçada em uma janela de alumínio em uma parede de alvenaria sem reboco.

Vila Santa Terezinha, CEU Vila

Atlântica, gabinete municipal, biblioteca.

abro microfones em boteco, atravesso biqueira, finais de feiras, degluto sardinhas no casarão do bispo tombado no alto do Pico do Jaraguá, corro atrás de balões soltos nos céus das quebradas do Jaçanã. Vejo uma mulher com os seios cheios de leite escovar uma bandeira do Brasil em um muro construído no final de um beco que separa a favela dos trilhos do trem no Grajaú. Vejo uma mulher com um vestido de noiva cuja cauda era composta por dezenas de garrafas de bebida alcóolica vazia, carregando nas mãos uma fotografia do que suspeito ter sido o casamento dos seus pais, deitar-se ao lado de moradores em situação de rua em uma praça na cidade de Guarulhos. Vago pelas ruas vazias da Cidade Universitária fincando placas de anúncio imobiliário com os dizeres “Aluga-se” e “Vende-se” na grama verde aparada em frente aos prédios de cada faculdade, escola e instituto de pesquisa. Dizem que roubei as placas na noite anterior de imóveis desocupados na região da Mooca, do Brás e do Belenzinho. Tudo intriga da especulação imobiliária.

### AO PERDER SUA AURÉOLA EM UM PASSO EM FALSO DIANTE DO TEMOR DO ATROPELO ENQUANTO ATRAVESSA A PÉ UMA RUA DA CIDADE,

o corpo artista deixa de ser confundido com um ser enviado pelos deuses cujas obras resultam da fonte inesgotável de sua originalidade, excentricidade, autenticidade, ao ser concebido como alguém anônimo, incógnito, comum, enquanto anda a pé pela cidade<sup>27</sup>. Talvez, não se trate obrigatoriamente de flagrar aqui um possível retorno dos supra referidos praticantes ordinários da cidade de Michel de Certeau. Isto porque, me parece que a potência deste passo em falso a princípio está relacionada com aquilo que o escritor francês Georges Perec denominou como “Infraordinário”. Ao lado de nomes como Raymond Queneau e Ítalo Calvino, o autor foi um dos membros proeminentes da famosa corrente literária reconhecida por reunir escritores e matemáticos sob a alcunha de *OuLiPo* durante a década de 1960 na França<sup>28</sup>. A partir da sua participação no *Ou-*

*LiPo*, pode-se deduzir que Georges Perec estava interessado em redimensionar os limites do que se entendia por literatura até então, ao experimentar a alteração das estruturas utilizadas na composição de textos, mediante a adoção de constrangimentos, regras e restrições denominadas “*Contraites*” – algo similar ao uso das “*Tarefas*” desenvolvidas pelo *Judson Dance Theatre* no contexto da dança contemporânea no mesmo período em Nova York.

Pelo menos em parte graças à sua colaboração com o *OuLiPo*, Georges Perec formulou a concepção de infraordinário ao estabelecer determinados princípios que passaram a orientar certos procedimentos utilizados em suas práticas de escrita. Segundo consta, o termo infraordinário apareceu pela primeira vez em um ensaio intitulado *Aproximações do quê?* presente no quinto número da revista *Cause Commune*, editada pelo próprio autor em parceria com o antropólogo, professor e escritor francês Jean Duvignaud e com o filósofo francês Paul Virilio, justamente em um dossiê dedicado à temática da cotidianidade, publicado no ano de 1973 na França. Ao longo deste curto ensaio, Georges Perec se opõe a uma dada tendência a conferir grandiloquência histórica somente ao que é da

esfera do escândalo, da calamidade, do colossal, o que estaria relacionado com um determinado entrave em questionar aquilo que é efetivamente intolerável, inadmissível, insuportável. Nessa perspectiva, o autor defende que é indispensável colocar em xeque aquilo que aparece sob o disfarce do banal, do comum, do trivial, pois consiste naquilo que “acontece todos os dias” (PEREC, 2010, p. 12. Tradução minha), ou ainda, como declarou Paul Virilio em uma entrevista concedida sobre sua colaboração com o próprio Georges Perec, ao conceber a noção de infraordinário, o autor buscava indagar: “o que acontece quando aparentemente nada acontece?” (VIRILIO apud JOHNSTONE, 2008, p. 102. Tradução minha).

A partir de perguntas similares, no transcorrer do referido ensaio, Georges Perec sugere que o infraordinário está atrelado a uma certa necessidade de interrogar o habitual. Desse modo, o autor propõe que lidar com o âmbito do infraordinário convoca a ultrapassagem dos limites daquilo que, ao se esconder sob a reiteração dos condicionamentos, das automatizações, dos hábitos, pode vir a se assemelhar a algo como um “sono sem sonhos”, ou ainda, se constituir em uma espécie de anestesia (PEREC, 2010, p. 13. Tradução minha). Diante disso, entendo ser

possível pensar que o infraordinário emerge na e pela interrogação do habitual ao promover os mais diversos níveis de desestabilizações de certos hábitos corporais *a priori*, conforme se busca perturbar aquilo que opera de modo regular, rotineiro, ordenado, em termos espaçotemporais. Se assim for, o infraordinário como interrogação dos hábitos corporais me parece ser antes de mais nada “evidançado”, principalmente ao levar em consideração o fato de que o próprio Georges Perec se colocava questões tais quais: “como ensinar nossos músculos extraoculares a ler de outra maneira?” (PEREC apud RAMOS, 2014, p. 160).

Antes e para além de endossar um possível uso de modelos baseados em texto como parece ser sugerido pela pergunta do autor, meu interesse é precisamente atentar que o infraordinário se constitui como um traço do que se pode chamar aqui de cognição corporificada, mais ou menos na direção daquilo que é proposto pela escritora mexicana Guadalupe Nettel (2010, p. 08. Tradução minha). Nesse sentido, o pesquisador e professor de literatura brasileiro André Carneiro Ramos aponta que para Georges Perec a dimensão do infraordinário emerge recorrentemente na e pela organização do movimento

### ERRANTOPÉDIA

**ESUTAS:** (*Listen*) “Por que limitar a escuta à sala de concerto? Em vez de trazer esses sons [do dia-a-dia] para a sala de concerto, por que não simplesmente levar o público para fora – uma demonstração *in situ*?”. Mobilizado por esta questão, no dia 27 de março de 1966, durante uma tarde de domingo, o músico estadunidense Max Neuhaus propôs a um grupo de pessoas que haviam sido convidadas boca a boca por ele para realizar uma errância urbana que ficou conhecida como “Escuta”. O ponto de encontro foi a esquina da Avenida D com a 14ª Rua, localizada nos arredores de Manhattan, em Nova York. Com um carimbo de borracha, Max Neuhaus estampou “escute” na mão de cada uma das pessoas do grupo, nas cercanias do leito do denominado *East River* – de onde se escutava, por exemplo, o estrondo contínuo proveniente

de uma usina elétrica, os barulhos de um lava-rápido e o som da música, do idioma, das tradições porto-riquenhas do *Lower East Side*. Não obstante, o músico conduziu o grupo ao seu apartamento, onde tocou seu próprio repertório em um instrumento de percussão. Essa foi a primeira de uma série de escutas realizadas pelo artista entre 1966 a 1979. Nesse sentido, vale mencionar que Max Neuhaus declarava que: “como percussionista, estive diretamente envolvido na inserção gradual de sons cotidianos na sala de concertos, desde Russolo até John Cage, ao trazer os sons de rua diretamente para o teatro. Eu vi essas atividades como uma forma de dar crédito estético a esses sons – algo que eu era totalmente a favor. Comecei a questionar a eficácia do método, no entanto. A maioria dos membros da plateia parecia mais impressionada



pedestre durante suas caminhadas pela cidade (RAMOS, 2014, p. 141) – para utilizar o arcabouço conceitual que estou tentando articular neste ensaio.

Não por acaso, Paul Virilio enfatiza que o apreço dos editores da revista *Cause Commune* pela noção de extraordinário resultava da vontade de se desvencilhar de certas abordagens tradicionais da geografia urbana, com o intuito de abordar aquilo que na cidade é considerado como o que é da esfera do rastro, do ruído, do resto, isto é, da ordem do infra – vide o interesse dele e de Georges Perec pela prática daquilo que o influente Movimento Internacional Situacionista, liderado pelo escritor, ativista e intelectual francês Guy Debord, denominou como “Deriva” (VIRILIO apud JOHNSTONE, 2008, p. 110. Tradução minha).

De acordo com uma definição que aparece em um glossário presente no primeiro número da revista *I.S.*, publicada pelos próprios membros da Internacional Situacionista em 1958 na França, a deriva consiste em uma dada técnica de passagem rápida pelas mais diversas ambiências urbanas em durações variadas, a fim precisamente de experimentar a dimensão afetiva do comportamento corporal em referência àquilo que os próprios denominavam como “Psi-

cogeografia” – a investigação dos efeitos afetivos experimentados diante das condições de vida geradas nas e pelas metrópoles modernas (JACQUES, 2003, p. 65). Logo, acredito que a prática da deriva se relaciona com a noção de extraordinário precisamente ao exercitar uma determinada interrogação cinestésica, sensível, afetiva, dos hábitos corporais pedestres, sem rigorosamente se restringir às abordagens pertencentes ao chamado “*Campo Psi*”, a saber: a psicologia, a psicanálise e a psiquiatria. Isto porque, baseado em André Carneiro Ramos, pode-se inferir que o extraordinário foi “evidançado” por Georges Perec em diferentes expedientes de escrita utilizados em inúmeros romances, ensaios e textos nos quais o que estava em jogo era de fato a observação, a percepção, a atenção à organização do movimento pedestre nas e pelas ruas das cidades, como acontece nos títulos *Tentativas de esgotamento de um local parisiense* (2016), *Espèces d’espaces* (1974) e em uma variedade de textos reunidos na obra póstuma *L’infra-ordinaire* (1989).

Nessas ocasiões, me parece que a escrita extraordinária lida com os modos que os movimentos pedestres são “evidançados” nas e pelas reiterações do ato de andar a pé pela cidade, sem recorrer às dicotomias como ordinário e extra-

ordinário, cotidiano e extra cotidiano etc., mas exatamente ao “evidançar” aquilo que permanece ignorado, desconsiderado, insignificante, perante os hábitos corporais inerentes a determinadas coreografias pedestres realizadas no e pelo chão do urbano. Dito de outro modo, gostaria de sugerir aqui que o extraordinário cintila no exato momento do passo em falso no e pelo qual o corpo artista tropeça derrubando sua auréola no asfalto ao atravessar uma rua a pé – em referência ao poema de Baudelaire. Se estivermos de acordo que a queda da auréola denota o reconhecimento de uma prática artística na qual se desestabilizam os hábitos motores, afetivos, perceptivos e cognitivos performados em e por certas coreografias pedestres, por ora talvez eu possa apontar a emergência do que arrisco chamar aqui de “Práticas Extraordinárias da Cidade”. A meu ver, as práticas extraordinárias da cidade acionam a potência do passo em falso ao apostarem em uma espécie de transitoriedade crítica na e pela corporificação do movimento pedestre, de modo que a alegada dificuldade em compreender o caráter possivelmente subversivo, contestatório, crítico, de tais práticas está exatamente ligada à sua dimensão coreográfica.

Isto pois, acredito que a dimensão extraordinária dos movimentos bruscamente “evi-

dançada” na e pela potência do passo em falso trai a noção convencional de dança, entendida como a forma de arte por excelência responsável pela colocação, pela disposição, pela distribuição de passos exclusivamente nos ambientes oficiais da dança. Sendo assim, penso que determinadas práticas extraordinárias da cidade exercitam o que a teórica alemã da dança e socióloga Gabriele Klein denomina como “Prática Coreográfica Crítica Imanente” (KLEIN, 2021, p. 03). A partir de um diálogo com as concepções de crítica desenvolvidas por autores e autoras como os supracitados Immanuel Kant, Karl Marx, Theodor Adorno, Michel Foucault e Judith Butler, bem como pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, Gabriele Klein afirma que pelo menos desde os anos 1990 a noção de dança como prática artística tem sido discutida como o exercício de uma prática coreográfica crítica imanente. Ao mencionar contribuições relevantes feitas no campo dos estudos da dança por nomes como os teóricos estadunidenses Randy Martin e Susan Foster, o supra referido André Lepecki, mas especialmente a teórica, professora e pesquisadora alemã Pirkko Husemann, a autora sugere que para além do que diz respeito ao *modus operandi* dos processos artísticos, especificamente no que concerne aos métodos de trabalho subjacentes

com o escândalo de sons ‘comuns’ colocados em um lugar ‘sagrado’ do que com os próprios sons, e poucos foram capazes de levar a experiência para uma nova perspectiva sobre os sons de suas vidas cotidianas. Fiquei interessado em dar um passo adiante”. O passo adiante foi dado justamente na e pela prática das escutas, responsáveis pela reelaboração radical dos conceitos de som e ruído, não apenas indispensáveis para que o músico e compositor canadense Murray Schafer elaborasse a noção de “Paisagem sonora”, bem como, para que se desse início ao movimento da denominada “Ecologia Acústica” – o que não por acaso acarretou em outras formas de práticas artísticas contemporâneas que apostam na caminhada, como as designadas “*Soundwalks*” ou “*Audiowalks*”.







Erratório, Exercício Errante: Deambulação. São Paulo/2017

à produção de uma determinada montagem, espetáculo etc., a acepção de prática coreográfica crítica imanente corresponde à instauração de “campos de experimentação de práticas sociais alternativas”, pois rigorosamente lidam com níveis distintos de formação, de coletivização, de socialização do sujeito (KLEIN, 2021, p. 04) – como tentei enfatizar na apresentação destes ensaios, pode-se citar aqui os Erratórios como um exemplo.

Ao se afastar do entendimento clássico de crítica como algo reduzido apenas à emissão de um juízo em prol de um dado veredito, Gabriele Klein se aproxima da prerrogativa de uma espécie de exercício crítico prático imanente

formulada por Judith Butler a partir de Michel Foucault – particularmente no que se refere ao interesse do autor em repensar a crítica como uma prática responsável por deslocar formas habituais de pensamento, na esteira de autores como Marx, Lukács, Adorno e Horkheimer (*Idem*). Para tanto, a autora correlaciona a prática coreográfica com ao menos três aspectos fundamentais atribuídos por Judith Butler ao exercício crítico prático imanente. Para Judith Butler, o exercício crítico prático imanente é invariavelmente relativo a uma “prática particular, ainda que generalizável”, e por conseguinte está inevitavelmente associado a um “contexto concreto”, ainda que suas conclusões eventual-

mente possam vir a ser testadas em outros “modelos situacionais” (KLEIN, 2021, p. 05). Nessa perspectiva, Gabriele Klein procura dissociar o entendimento de crítica da esfera do juízo circunscrito a determinadas categorias do conhecimento, ao defender que o exercício crítico prático imanente ocorre nos limites constitutivos de um campo singular, precisamente ao indagar as práticas instituídas, as epistemes históricas e os dispositivos políticos que delimitam tal campo.

Portanto, a autora conclui que o exercício crítico prático imanente necessariamente implica a experiência de um certo ponto de liminaridade nos mais diversos níveis de complexidade, tal qual sucede em práticas científicas, acadêmicas e artísticas, inclusive no que tange às práticas coreográficas no sentido estrito do termo. A título de exemplo, Gabriele Klein cita justamente o papel desempenhado no e pelo movimento pedestre para os artistas advindos do *Judson Dance Theatre* durante a década de 1960 nos Estados Unidos. Nesse contexto, a autora propõe que a coreografia como exercício crítico prático imanente foi experimentada precisamente nos limites da não-dança, ao abarcar desde não-dançarinos até determinados não-lugares convencionalmente associados à dança, tal qual busquei discutir nos ensaios anteriores. Dessa maneira, pode-se inferir que o movimento pedestre foi “evidenciado” no e pelo *Judson Dance Theatre* como uma possibilidade de exercício crítico prático coreográfico crítico imanente, pelo menos no que compete às rupturas, às quebras, às fraturas que foram promovidas a partir de então em uma certa historiografia oficial da dança cênica ocidental. Isto pois, Gabriele Klein atenta

que o exercício prático coreográfico crítico imanente a rigor instaura uma crise em um determinado presente, ainda que de modo contingente, ao considerar que tais incertezas acidentais exigem a articulação entre o passado e o futuro do campo em questão, conforme o que ocorreu nas perturbações epistemológicas sofridas no e pelo campo da dança em diferentes momentos no decorrer do século XX (KLEIN, 2021, p. 06).

Dessa forma, a autora propõe que aquilo que denominarei aqui como o mo(vi)mento crítico de uma prática artística específica<sup>29</sup>, pode ser identificado apenas na e pela sua experiência concreta, em permanente relação com seus antecedentes e eventuais desdobramentos históricos posteriores. Ainda em referência a Gabriele Klein, acredito que o possível entrave no reconhecimento do que é de ordem coreográfica como tal exercício crítico prático imanente, se deve a algo que já aponte nos ensaios anteriores, em um diálogo com a noção de prática tática estratégica de Maria Lugones, mas que me parece valer a pena reforçar aqui. Trata-se dos infindáveis simulacros do dualismo mente e corpo que insistem em alocar teoria e prática, conhecimento e ação, pensamento e experiência em lugares por vezes completamente apartados. De acordo com Gabriele Klein, compreender o coreográfico como um dado exercício crítico prático imanente exige o reconhecimento de que se trata *a priori* de um processo orientado nas e pelas materializações corporais situadas socialmente.

A partir disso, a autora de certa forma alude à importante noção de “*Habitus*” concebida por Pierre Bourdieu, a fim de sinalizar que o exercício prático coreográfico crítico imanente corresponde à constituição de conhecimentos

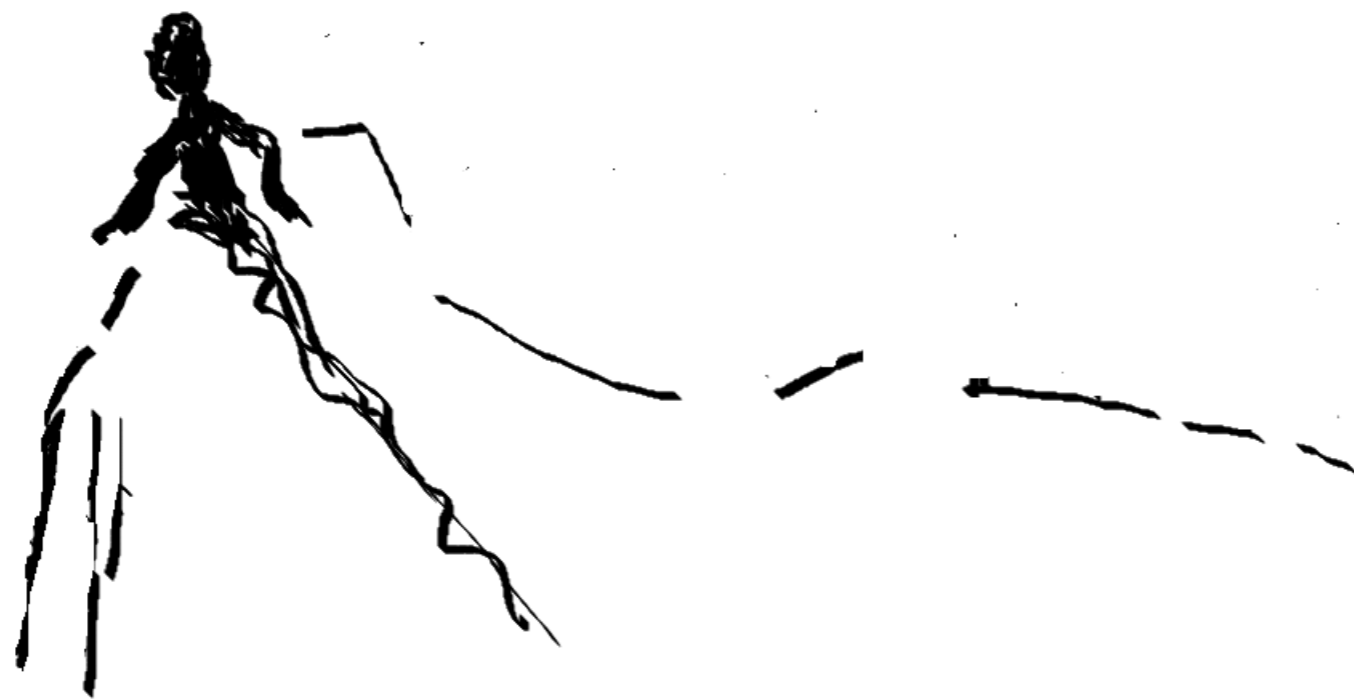
corporificados que são “evidançados” quando um determinado corpo performa habilidades de modo específico, concreto e situado. Dessa maneira, penso que a noção de habilidade oferece uma pista da inseparabilidade entre teoria e prática ao tomar os enredamentos entre as materialidades dos corpos, dos espaçotempos, dos objetos etc., como ponto de partida, ao atestar efetivamente que conhecer é agir, saber é fazer, pensar é experimentar e vice-versa, pois, antes de mais nada, tratam-se de habilidades performadas na e pela correlação corporal com outros corpos, artefatos e espaçotempos co-presentes. Se assim for, o exercício prático coreográfico crítico imanente parece pressupor justamente a performance de habilidades corporais que procuram instabilizar aquilo que tende a aparecer como habitual nas e pelas materialidades dos próprios corpos co-implicados com os demais corpos, coisas, ambientes e afins (KLEIN, 2021, p. 08).

Nesse viés, Gabriele Klein ressalta que a concepção de práticas coreográficas críticas imanentes guarda certas aproximações com a noção de “Prática de Si” forjada por Michel Foucault, ao observar que habilidades corporais são desenvolvidas nas e pelas materialidades dos corpos durante a lida com regras, normas, convenções e ordens que são visceralmente sociais. Baseada no filósofo francês, a autora explica que o conceito de prática de si remonta ao arcabouço de procedimentos, técnicas, artifícios, nos e pelos quais os corpos se constituem e são constituídos como sujeitos. Portanto, práticas coreográficas críticas imanentes são precisamente “evidançadas” quando os corpos experimentam algum nível de “dessujeição” ao efetuarem que-

bras, fissuras, fendas, em tais processos de assujeitamento, o que invariavelmente não transcorre de forma genérica, uniforme e particular, mas somente se dá na e pela relação com aquilo que não está encerrado na esfera de um suposto si mesmo (KLEIN, 2021, p. 09).

Consequentemente, o exercício prático coreográfico crítico imanente ocorre mediante uma espécie de relação interrogatória na e pela qual os corpos assumem condutas instáveis, arriscadas e precárias, ao desafiarem posições, performances e papéis que foram co-constituídos socialmente – daí advém uma certa impossibilidade de advogar qualquer tipo de imparcialidade, isenção, desobrigação política (KLEIN, 2021, p. 10). Após explicitar que as noções de crítica e política não devem ser tomadas como meros sinônimos diretos, a autora declara que a politicidade de um dado exercício prático coreográfico crítico imanente não supõe impreterivelmente a formação de um nós entendido como um grupo homogêneo, coordenado, fechado em defesa de alguma propriedade – um território, uma identidade, uma língua, por exemplo. Na direção de autores como Jacques Rancière, Michael Hardt, Toni Negri e Paolo Virno, Gabriele Klein argumenta que a dimensão política de uma certa prática coreográfica crítica imanente se encontra na desestabilização, no desordenamento, ou ainda, no “des-ordinariamento” de uma determinada ordem coreográfica social (KLEIN, 2021, p. 12).





## ESCRITOS ERRABUNDOS

Sinto vontade de correr, dobrar uma esquina, sumir, desaparecer na próxima rua, mas atraso, demoro, esgarço cada passo, escorro pelas rachaduras, trincas e frestas do concreto que me carrega em seus braços até chegar a lugar nenhum, nenhum lugar, tanto faz. Os passos ecoam no coração, no estômago enquanto penduro coraca de feira na rua Jurubim. Estou com os olhos saudade sob os leitos dos rios sufocados debaixo em Itaquera, me esqueço dentro de um saco de tulho em um canteiro na Radial Leste. Lavo carcano Jaçanã, vejo o futuro do Brasil no fundo de um com água e sabão, tento semear, plantar, adubar imaginação em vão. Decido organizar um movisabe andar de pés descalços no chão, do meu lado carrega nas costas um saco plástico transparente coloridas amassadas, escutando uma canção de Belchior em um velho radinho de pilha: saia do meu caminho, eu prefiro andar sozinho, deixem que eu decida a minha vida, não preciso que me digam de que lado nasce o sol, porque bate lá meu coração, sonho e escrevo em letras grandes de novo, pelos muros do país, João, o tempo andou mexendo com a gente, a felicidade é uma arma quente.

Estou no meio de um tiroteio com um bando fora da lei que não rouba, mas distribui aquilo que não tem desmesuradamente.

Bolo um plano, persigo um sonho, executo o inimaginável, traço uma rota de fuga, amo esta cidade loucamente como quem usa um balão de oxigênio entre um gole e outro de chá de alecrim durante uma crise de pânico no fim de tarde.

Abraço desconhecidos no meio de um temporal no meio-fio de uma avenida ao meio-dia.

Bato o martelo em uma placa de vidro sobre um mapa da Brasília e me largo pelos caminhos estilizados juntando os detalhes, os cacos, as sínteses de um Brasil do qual se sente saudade, mas que nunca existiu.

Entro em um cavalete de publicidade eleitoral, viro uma estrela vermelha que caminha empilhando pedras na cabeça se equilibrando pelas sarjetas da cidade mais rica do país.

Alguém vem em direção a estes pés errantes como um asteroide nesta terça-feira. O asfalto, as calçadas, os trilhos, os postes e os muros pichados explodem.

Abro caixas pretas,  
desmancho cubos  
brancos, tento seguir  
os rastros do que está  
acontecendo na cidade,  
nasço, floresço e anoiteço  
entre as formigas, as farpas e  
os fiapos das carnes sem teto nas  
ruas da cidade crua. Será que ela não  
sente calor? Uma tuareg.

Uma tuareg do luxo do desperdício  
urbano abismada sob o sol triunfante  
na secura do verão concreto em  
plena avenida Celso Garcia.  
Seu corpo está encoberto  
por tecidos e lixo, Maria  
Molambo, apenas  
uma mão estendida  
aguarda. Não sei se  
caminha ou paira  
sobre o asfalto  
apinhado de gente,  
automotores e fios  
elétricos.

Escavo  
uma porção  
de terra errante,  
onde desenterro o  
encontro com o encontro  
entre o ouvido, a boca e o  
coração, sem saber de onde  
venho e para onde vou. Exerço uma  
prática de meditação conduzida pelos pés  
perdidos nas ruas, que me foi transmitida por  
Hélio Oiticica na hora do sonho. Mergulho na  
rachadura do inesperado por onde perpassa  
uma luz cintilante, invento outros nomes para  
o amor no naufrágio das palavras perdidas  
na saliva que desmancha seus sentidos  
prefigurados.

Os carros irritados ameaçam subir nas  
calçadas, disputar a margem estreita por onde  
ela caminha. Paira leve como a luz, embora  
se confunda com as sombras. As sombras  
são resíduos do seu corpo, indícios da sua  
presença, do que resta na sua passagem  
para a ausência, do que sobra da parte  
iluminada. Sua sombra está no encaço dos  
seus pés.

Onde começa um corpo?  
Onde termina uma cidade?

Miro  
e vejo  
a olho  
nu a vida  
invisível no olho  
na rua que brota  
no bruto. Carolinas,  
Marias. Cada passo abre um  
descaminho sem volta para a  
revolta que me revira em câimbras,  
formigamentos, contrações, suores,  
arrepios, taquicardias, pulsões, testemunhos  
de que embora esteja tarde, este corpo está  
vivo. Sigo uma disciplina peripatética, fujo da  
claustrofobia individualizante, corro o risco de encontrar  
o encontro. Prefiro queimar na errância do pássaro de  
fogo do que apagar aos poucos, passo a passo, de esquina em  
esquina. Tremo como quem entrega cartas de amor pela cidade,  
as palavras não conseguem desabar do céu da boca, ainda estou  
sob o impacto do asteroide, desorganizo a percepção nos  
vestígios luminescentes dos vagalumes desobedientes,  
inconformados e inquietos. Peço que continue me  
faltando coragem para me atarefar, para me ocupar,  
para me sobrecarregar, enquanto permaneço  
no trabalho de confabulação com os outros  
urbanos. Imagino uma forma de nunca  
mais voltar para casa, invento  
um laboratório de erros para  
experimentar uma certa  
lapidação a pé pela  
cidade. Pergunto:

Diante disso, a autora corrobora a premissa defendida por Pirkko Husemann ao defender que a política de um dado exercício prático coreográfico crítico imanente presume o reconhecimento de algum nível de heterogeneidade entre práticas artísticas e práticas sociais, como me parece ocorrer quando o assunto é o ato de andar a pé pela cidade, de acordo com o que tenho tentado demonstrar nestes ensaios. Para tanto, considero que é decisivo conceber que é a partir do movimento corporal que a inseparabilidade entre o artístico e o social é “evidançada”, conforme emerge nos e pelos hábitos, performances e experiências corporais, a exemplo do que é proposto pelo próprio conceito de coreografia social. Por isso, Gabriele Klein frisa que o aspecto político de uma prática coreográfica crítica imanente não coincide obrigatoriamente com a realização de uma ação política que acontece estritamente a partir de um dito fora em direção a um alegado dentro, ou então, como algo que opera somente na lógica do que se coloca contra uma dada situação, uma certa instituição, um determinado contexto, tido como apartado, independente, autônomo. Baseada no supramencionado André Lepecki, entendo que a autora sugere que ao invés de subverter uma dada ordem

previamente estabelecida, estável, externa, uma prática coreográfica crítica imanente consiste na mobilização de uma “política cinestésica” no deslocamento de um regime cinético delimitado, circunscrito, localizado (*Idem*).

Se assim for, considero que práticas coreográficas críticas imanentes acionam a emergência de certas políticas do movimento como chaves para desestabilizar, desordenar, ou mesmo, “desordinarizar” os processos de internalização, corporificação, performatização de normas, regras, princípios, responsáveis pela manutenção coreográfica de uma determinada ordem social, o que me parece que apenas pode acontecer de forma contingencial, provisória e imprevisível. Em outras palavras, a politicidade de tais práticas coreográficas críticas imanentes ativam mo(vi)mentos críticos na e pela experimentação da organização do movimento corporal na e pela materialidade do corpo, ao instabilizar certos regimes coreográficos, perceptivos, cinéticos, que são implementados mediante o co-engajamento, a co-participação, a correlação dos próprios corpos. Nesse sentido, gostaria de sugerir aqui que ao perder a auréola diante do temor de ter os ossos arrebatados ao atravessar a rua a pé em uma grande cidade moderna, o poeta

baudelairiano faz da potência do passo em falso a ativação de um mo(vi)mento crítico ao reconhecer a possibilidade do exercício de uma certa prática coreográfica crítica imanente no chão do urbano.

Ao decidir não recolher seu halo para que pudesse continuar passeando incógnito entregue à devassidão, aparentemente o poeta baudelairiano adota uma prática infraordinária da cidade precisamente ao desestabilizar, desordenar, ou ainda, “desordinarizar” os hábitos motores, perceptivos e cognitivos inerentes a determinadas coreografias pedestres, quase como quem tira uma determinada “vantagem sobre os anjos” – para utilizar uma expressão do filósofo renascentista italiano Giovanni Pico Della Mirandola. Enquanto durante todo o século XX o poeta baudelairiano foi extensivamente identificado como um escritor, como um esgrimista, mas principalmente como o famigerado “*Flâneur*”<sup>30</sup>, acredito que tal exercício prático coreográfico crítico imanente consiste na desorientação de certos princípios inerentes à normatividade da mobilidade pedestre urbana, como pretendo discutir adiante.

## ERRANTOPÉDIA

**AUDIOPASSEIOS:** (*Audiowalks*) são errâncias urbanas desenvolvidas pela artista canadense Janet Cardiff em 1991, ano em que a artista participou de uma residência artística no *Banff Center for the Arts*, localizado na província de Alberta, no Canadá. Ao longo desta residência, Janet Cardiff utilizou um gravador para registrar os pensamentos que emergiam durante a prática de uma errância urbana entre os túmulos de um cemitério local. Ao escutar a fita ao término do processo a artista foi surpreendida pelo que havia registrado – o som dos seus próprios passos, a cadência de suas palavras, o ritmo de sua respiração, o farfalhar das folhas, o canto dos pássaros, a pá que revolve a terra abrindo as covas, o cimento que fecha a sepultura. A partir dessa experiência, Janet Cardiff, juntamente com o artista canadense George

Bures Miller, começou a utilizar áudios, vídeos e fotografias para criar audiopasseios em diversas cidades ao redor do mundo. De acordo com o sítio oficial desses artistas, um audiopasseio é semelhante a um guia de áudio. O público recebe um dispositivo de áudio, fones de ouvido e uma gravação que os orienta através de uma narrativa de eventos que ocorrem ao longo de uma rota. Essa reprodução é acompanhada por sons de fundo, gravados em áudio binaural, a fim de provocar a sensação de que tais sonoridades compõem os ambientes imanentes, imediatos, concretos. Dessa maneira, a questão da errância urbana emerge precisamente na desorientação corporal experimentada na e pela indeterminação entre o que se ouve e o chão onde se pisa. Em um de seus audiopasseios mais conhecidos, *Her Long Black Hair* (2004), Janet



que determinadas coreografias pedestres obedecem a uma espécie de mobilidade compulsória.

A partir da arquiteta e urbanista brasileira Silke Kapp, gostaria de sugerir que os mo(vi)mentos críticos ativados em e por dadas práticas infraordinárias da cidade desestabilizam os processos de normatização de certas coreografias pedestres, precisamente ao “evidançar” os riscos de associar liberdade, movimento e autonomia quando se trata da mobilidade pedestre urbana (KAPP, 2012, p. 32). Baseado na autora, creio que de certa forma é possível inferir que dadas coreografias pedestres produzem aquilo que a própria denomina como “Alienação Via Mobilidade” (*Idem*). Na medida em que determinadas coreografias pedestres exigem que certos corpos se movam a pé pelas cidades de maneiras predeterminadas, preordenadas, prestabelecidas, Silke Kapp atenta que o imperativo de certas formas de mobilidade constitui um certo esforço de implementar modos de dominação proficientes, permanentes e pujantes, pois acarretam nos mais variados níveis de alienação corporal em relação aos espaçotempos cotidianos urbanos (KAPP, 2012, p. 38).

A meu ver, a prerrogativa oferecida pela autora ajuda a perceber que certas coreografias pedestres obedecem a determinados princípios

**AO SER QUESTIONADO EM UMA ENTREVISTA SE O ATO DE ANDAR A PÉ PELA CIDADE SE APROXIMAVA DA SUA CONCEPÇÃO DE DANÇA, O COREÓGRAFO E DANÇARINO ESTADUNIDENSE DOUGLAS DUNN TERIA RESPONDIDO POR ANALOGIA, SEMELHANÇA, CORRESPONDÊNCIA, QUE SIM.**

Segundo Gabriele Brandstetter, dentre outras coisas, o artista teria apontado tal similitude entre o ato de andar a pé pela cidade e sua acepção de dança ao se referir às normas, aos códigos, às ordens, que regulamentam a mobilidade pedestre urbana (BRANDSTETTER, 2000, p. 120. Tradução minha). No entanto, como venho tentando argumentar ao longo destes ensaios, a dimensão coreográfica do ato de andar a pé pela cidade aparentemente não se reduz ao que é do âmbito da comparação. Ainda assim, a perspectiva oferecida por Douglas Dunn contribui para que se compreenda aquilo que os mo(vi)mentos críticos acionados em e por certas práticas infraordinárias da cidade procuram “evidançar”: o fato de

Cardiff lança mão de um mapa, um conjunto de fotografias e um áudio com a duração de 46 minutos para propor uma errância urbana pelo *Central Park* de Nova York. Ao realizar esse audiopasseio, a pesquisadora estadunidense Karen O'Rourke relata que tal errância urbana não era necessariamente determinada pelo tempo da gravação, uma vez que ela mesma interrompeu diversas vezes a narração para contemplar uma determinada situação, para dar atenção ao seu filho, ou até mesmo para ouvir mais de uma vez certo trecho. Além disso, Karen O'Rourke conta ainda que durante a prática de tal errância urbana, por exemplo, era necessário confrontar a fotografia de um lago congelado que trazia em mãos com o lago derretido à sua frente de fato; procurar por uma mulher de longos cabelos pretos; imaginar as centenas de famílias que foram desalojadas daquele local para dar lugar a árvores, arbustos e plantas; recordar de um estupro seguido da morte brutal de uma mulher que corria no *Central Park* em 1989. De acordo com Janet Cardiff: “a gravação da

característicos aos modos de mobilidade urbana dominantes, justamente ao capturar, cativar, controlar, a organização dos movimentos pedestres em e por determinados corpos que andam a pé pelas cidades. Para tanto, julgo que é imprescindível entender que um certo uso da noção de mobilização pode ser realizado a fim de “evidançar” uma espécie de força performativa operacionalizada em e por coreografias pedestres que tendem a se impor de forma hegemônica no chão do urbano ainda hoje em dia. Salvo engano, embora em algumas ocasiões autores como os supracitados André Lepecki e Mark Franko pareçam adotar o chamado modelo da interpelação althusseriano<sup>31</sup>, com a finalidade de analisar os efeitos de diferentes tipos de dominação, de sujeição e de subalternização coreográfica, gostaria de sugerir que a própria noção de mobilização parece oferecer uma pista para tal feita.

Dito de modo bastante genérico, o filósofo francês Louis Althusser afirma que aquilo que é de cunho ideológico funciona em um dado esquema de interpelação responsável por convocar, chamar, abordar, os indivíduos como sujeitos, ao promover processos de assujeitamento a um modelo tido como centralizado, absoluto e universal em esferas religiosas, familiares, educativas, jurídicas, midiáticas e cultu-

rais, conforme os então sujeitos se reconhecem enquanto tais (ALTHUSSER, 1980, p. 111). Em contrapartida, a também supra referida Bojana Cvejic propõe que ao invés de recorrer ao aludido modelo de interpelação, convém empregar o conceito de coreografia exatamente com o intuito de “evidançar” o fato de que regras, ritos, rotinas, tanto mobilizam, quanto são mobilizados nos e pelos movimentos corporais em seus variados níveis de complexidade (CVEJIC, 2014, p. 59. Tradução minha), como tenho tentado reforçar ao longo destes ensaios. Para a autora, a partir da concepção de coreografia torna-se viável se afastar do esquema da interpelação ao se aproximar dos processos de mobilização corporificada, na medida em que as ditas democracias liberais modernas estão alicerçadas em um modelo de sociedade formado por sujeitos que são individualizados nos e pelos movimentos corporais compreendidos como autônomos, livres, soberanos, de modo que qualquer acontecimento que altere os supostos percursos individuais, pessoais, particulares, são recebidos como um tipo de transtorno, ainda que a individualização de tais movimentos corporais esteja efetivamente submetida a uma série de normatizações, padronizações e codificações motoras, afetivas, perceptivas e cognitivas

paisagem sonora capta a física do real a fim de criar um mundo como uma combinação sem costura da paisagem sonora e o ambiente concreto. Minha voz dá a direção, mas também relata pensamentos, narra elementos, os quais instigam o ouvinte a desejar continuar e terminar a caminhada”. Nesse aspecto, vale recordar de um audiopasseio especialmente comissionado para a ocasião da participação de Janet Cardiff e George Bures Miller na *XXIV Bienal de São Paulo* em 1998. Segundo consta, os artistas propuseram *Drogan's Nightmare*, um passeio de áudio com duração de doze minutos elaborado a partir de um conto de ficção científica escrito por George Bures Miller na década de 1980. Para os artistas, tal conto estabelecia um diálogo com a arquitetura futurista do prédio da Bienal. De acordo com Ivo Mesquita, curador dessa edição da Bienal: “em *Drogan's Nightmare*, Cardiff construiu uma espécie de arcádia contemporânea – um lugar ideal, uma paisagem para reflexão, introspecção [...]. Enquanto os artistas da era clássica o imaginavam como um lugar

de cunho social, econômico, político, cultural etc. – como bem coloca Silke Kapp (KAPP, 2012, p. 33). Curiosamente, ao menos na tradução para o português, o próprio Louis Althusser explica que tais processos de assujeitamento resultam na suposição de que “os sujeitos ‘andam’, ‘andam sozinhos’, na imensa maioria dos casos, com exceção dos ‘maus sujeitos’ [...] a imensa maioria dos sujeitos anda bem sozinha, isto é, pela ideologia” (ALTHUSSER, 1980, p. 112). De acordo com o autor:

O indivíduo é interpelado como sujeito (livre) para que se submeta livremente às ordens do Sujeito, portanto para que aceite (livremente) a sua sujeição, portanto, para que ‘realize sozinho’ os gestos e os atos da sua sujeição. Só existem sujeitos para e pela sua sujeição. É por isso que ‘andam sozinhos’ (ALTHUSSER, 1980, p. 113).

Conquanto aparentemente Louis Althusser tenha utilizado a expressão “andam sozinhos” como uma espécie de metáfora para ilustrar seu esquema de interpelação, a partir daquilo que tenho chamado aqui de coreografias pedestres pode-se dizer que tal processo é efetivamente “antimetafórico”, pois é mobilizado performativamente em e por determinados corpos que andam a pé pelas cidades de fato. Nesse sentido, considero importante destacar que André Lepecki retoma a recomendação feita por Randy Martin, ao defender que a noção de mobilização “evitação” o ponto de convergência entre movimento e política ao afirmar que: “a política não vai a lugar nenhum sem o movimento” (MARTIN apud LEPECKI, 2017, p. 39). Por conseguinte, creio que a ideia de mobilização oferece um enfoque crítico cinético em relação às organizações dos movimentos corporais nos e pelos espaçotempos sociais, ao designar dinâmicas coreográficas que abarcam desde a fisicalidade dos movimentos dos corpos até as participações dos corpos em movimentos sociais, coletivos e políticos propriamente ditos.

De acordo com André Lepecki, Randy Martin argumenta que o conceito de mobilização demanda que o campo dos denominados “Estudos Críticos de Dança” tome operações coreográficas de modo literal e metonímico, sem recorrer a analogias e metáforas, a fim de promover a primazia do movimento nas articulações entre dança e política. Ainda segundo o autor, Randy Martin argumenta que a aceção de mobilização enfatiza a dimensão participativa do movimento corporal, uma vez que mover é co-participar do mundo na mais ampla aceção do termo. Guardadas as devidas dife-

paradisiaco, um espaço idealizado onde o homem estava em harmonia com a natureza e a cultura, o passeio de Cardiff, por outro lado, revela um desencanto [...] A partir da XXIV Bienal de São Paulo, Cardiff levou os visitantes para um passeio ao ar livre, onde eles se enredaram em uma trama que os levou a uma curta viagem pelo interior do parque, mas também, pelo interior dos personagens. No final, os visitantes são deixados na mata em frente ao riacho, com a memória, ou talvez imagem delirante, de um momento que se ilumina pelo desejo entre dois seres humanos. O passeio leva os visitantes de volta ao ponto de partida, sem a conclusão da história para a qual foram levados.”

renças, algo que tem igualmente sido discutido pela orientadora desta tese, a coreógrafa, professora e pesquisadora brasileira Helena Bastos com a concepção de “Moveres” (BASTOS, 2017, p. 66). Por sua vez, André Lepecki ressalta que a partir da articulação entre mover e participar, Randy Martin procura endossar uma certa posição política progressista, por exemplo, quando se refere às “forças mobilizadoras contra a fixidez do que é dominante na ordem social” (MARTIN apud LEPECKI, 2017, p. 40).

No entanto, o que estou tentando sugerir aqui é que a noção de mobilização “evitação” as formas nas e pelas quais os corpos implementam, performam e participam coreograficamente de uma certa ordem social que emerge precisamente nos e pelos modos dominantes de se mover. Isto pois, se por um lado a noção de interpelação ao menos parece sugerir que o processo de sujeição de certa forma funciona como aquilo que deriva de modelos baseados em texto, por outro a noção de mobilização “evitação” que a dominação opera na e pela força performativa inerente à fisicalidade do movimento propriamente dito. Ao se referir ao crítico alemão Roger W. Muller Farguel, Andrew Hewitt lembra que não é por acaso que a área da dança oferece aporte crítico

para que o corpo não seja exclusivamente reduzido à condição de uma espécie de objeto de leitura. Nessa perspectiva, o autor pontua que pelo menos desde o século XVI certas estratégias de leitura procuram reconhecer o uso do chamado “*Motif*” literário enquanto um determinado padrão narrativo, temático etc., que atua como um princípio de movimento que impulsiona o processo de composição da estrutura de um dado texto (HEWITT, 2005, p. 11. Tradução minha).

Entretanto, de acordo com Andrew Hewitt, quando se leva em consideração o fato de que a expressão inglesa *motif* advém do latim *motivum*, pode-se constatar que a ideia de um motivo de movimento configura uma espécie de tautologia. Isto pois, o *motif* nada mais é senão o próprio movimento de uma retórica, de um texto, de uma narrativa, por exemplo. Como sugere o autor, remontar ao sentido etimológico de *motivum* permite que a simples oposição entre texto e performance seja devidamente desmontada, ao se reconhecer o papel do movimento na e pela performatividade do corpo como ponto de partida para a constituição de qualquer tipo de texto verbal, seja ele oral ou escrito, sem que seja necessário aferrar a performatividade do corpo ao que é puramente do âmbito da escritura, da declara-





Erratório, Exercício Errante: Zonzo. São Paulo/2018

ção, da enunciação linguística (*Idem*). Dessa forma, entendo que a acepção de mobilização denota que tais modos dominantes de se mover consistem precisamente em configurações de princípios, padrões, hábitos de movimentos corporais responsáveis por regular, orientar, conduzir as condutas corporais de maneiras específicas.

Como eu e Helena Bastos indicamos em diálogo com André Lepecki em outra ocasião, o que estou me referindo aqui como modos dominantes de se mover consiste em uma certa captura dos movimentos, ações, gestos no e pelo condicionamento da condução das condutas corporais, ao promover uma espécie de “Sequestro do Corpo” (LEPECKI apud BASTOS & MARQUES, 2019, p. 173). A propósito, se concordarmos que tal sequestro do corpo “evidança” a dimensão coreográfica da condução das condutas corporais em e por uma dada máquina governamental que articula política, economia e teologia, entendendo ser necessário recuperar aqui o tema da auréola, ainda que por um viés completamente distinto. Como se sabe, ao menos no que concerne à iconografia cristã hegemônica, os anjos são recorrentemente representados como seres alados que geralmente portam sobre as cabeças um halo pairante, radioso, dourado. Baseado na premissa de que tais anjos sejam “por excelência a figura do governo do mundo” (AGAMBEN, 2011, p. 107), André Lepecki corrobora a hipótese de que a angelologia enquanto ramo da teologia consagrado ao estudo dos anjos, condiz prontamente com uma determinada teoria do poder, conforme argumenta Giorgio Agamben em seu livro *O Reino e a Glória: uma genealogia teológica da economia e do governo* (2011).

De acordo com André Lepecki no referido título, o filósofo italiano infere que o ponto nevrálgico da política: “não é a soberania, mas o governo, não é Deus, mas o anjo, não é o rei, mas o ministro, não é a lei, mas a polícia – ou seja, a máquina governamental que eles formam e mantêm em movimento” (AGAMBEN, 2011, p. 178). Diante disso, André Lepecki propõe que ao levar em consideração esta relação emblemática entre angelologia e burocracia do poder, pode-se constatar que a figura do anjo se confunde com um certo imaginário acerca do corpo que dança, pelo menos naquilo que diz respeito a determinada tradição da dança cênica ocidental (LEPECKI, 2016, p. 144. Tradução minha). Nesse viés, o autor dedica um capítulo inteiro de seu livro *Singularities: dance in the age of performance* (2016) para desenvolver a concepção daquilo que denominou como “Angelologia Coreográfica” (LEPECKI, 2016, p. 143. Tradução minha), tal qual proponho discutir em seguida.

**DE ACORDO COM ANDRÉ LEPECKI, A NOÇÃO DE ANGELOGIA COREOGRÁFICA CORRESPONDE A DINÂMICAS CORPORAIS CINÉTICO AFETIVAS ESPECÍFICAS, AO JULGAR QUE O CONCEITO DENOTA DESDE CERTOS MODOS DE SERVIDÃO SENSÓRIA, MOTORA, PERCEPTIVA E COGNITIVA ATÉ DETERMINADAS FORMAS DE MOBILIZAR AGENCIAMENTOS HISTÓRICO-CRÍTICOS.** Em outras palavras, considero que o conceito de angelologia coreográfica coloca em jogo a percepção das lógicas compelidas esteticamente nas e pelas rotinas, hábitos e padrões de movimento corporal tanto no sentido estrito, quanto na mais ampla acepção da ideia de estética. Isto pois, a ideia de angelologia coreográfica não procura abarcar somente os processos de mobilização de um modelo de sujeito ideal, servil, alienado no e pelo próprio movimento corporal ao manter em movimento uma ordem coreográfica social particular, mas também busca englobar os mo(vi)mentos críticos que “instauram uma crise de mobilidade inerente a todo movimento que realmente move” (LEPECKI, 2016, p. 159. Tradução minha). Para tanto, o autor fricciona três figuras de anjo distintas, ao recorrer a uma noção de “Anjo Servil” proveniente de uma certa lenda talmúdica, ao conceito de “Anjo da História” concebido por Walter Benjamin, bem como, à maneira que este conceito aparece no processo de criação da performance multimídia *How Can You Stay in the House All Day and Not Go*

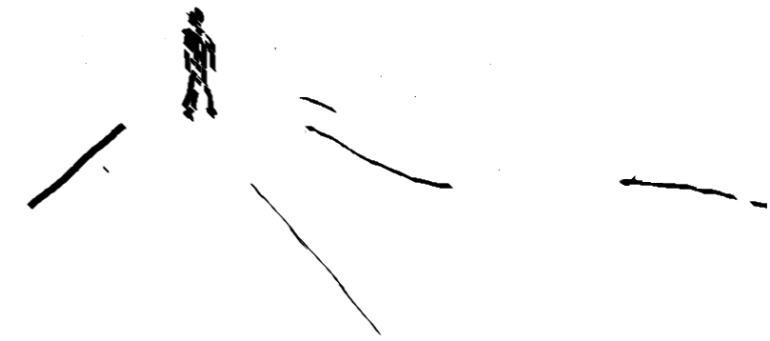
*Anywhere* (2011), desenvolvido pelo escritor, artista visual e coreógrafo estadunidense Ralph Lemon junto com um senhor nonagenário morador do estado do Mississippi, localizado no sul dos Estados Unidos, chamado Walter Carter – uma colaboração que perdurou por cerca de dez anos ao misturar amizade e coreografia, dança e artes visuais etc.

A partir do tumulto causado pelo choque entre estas três acepções de anjo profundamente díspares, André Lepecki procura demonstrar de que modo distintas definições de coreografia estão associadas a determinadas concepções epistemológicas na física. Por exemplo, ao apontar que o desenvolvimento da designada física clássica e a sedimentação histórica da noção de coreografia como prática artística transcorrem quase que simultaneamente em um período que vai do século XIV ao XIX. Em princípio, o autor identifica que a área da física e a coreografia como prática artística compartilham ao menos um traço comum, uma vez que ambas estão preocupadas com “as leis que regem o movimento dos corpos” no seu sentido mais abrangente (LEPECKI, 2016, p. 144. Tradução minha). Sem pretender pormenorizar essa discussão aqui, me parece importante destacar que o autor desenvolve esta abordagem sob uma perspectiva angelológica, ao chamar atenção para as implicações biopolíticas subjacentes a qualquer “projeto de determinar, governar, regular os movimentos corporais” (*Idem*).

Com base nisso, André Lepecki elabora pelo menos dois tipos de angelologia coreográfica. Primeiramente, o autor destrincha o funcionamento de uma certa angelologia coreográfica servil não apenas ao se referir à violência auto-

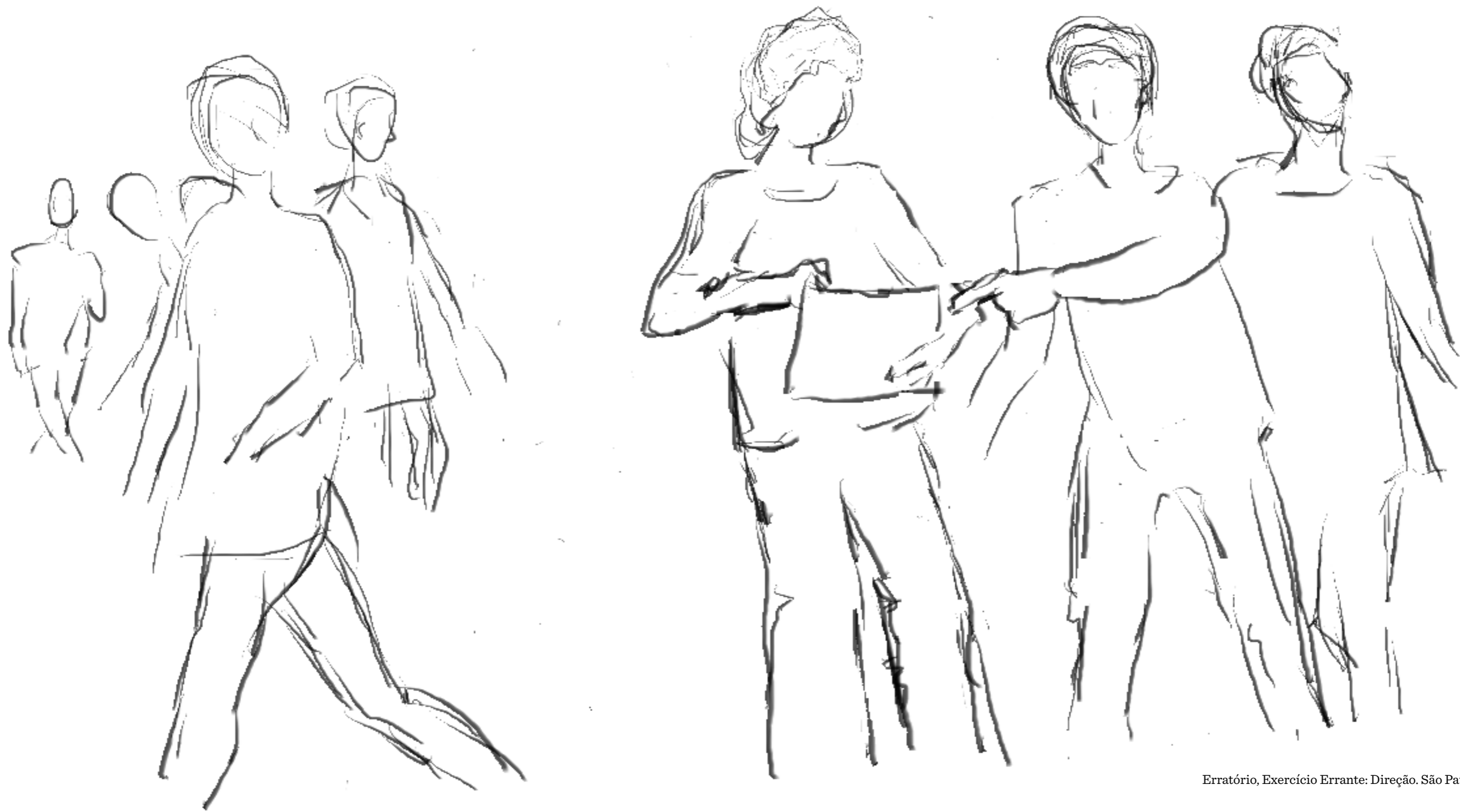
rial eventualmente empreendida na relação entre um dado coreógrafo/a com um certo corpo que dança, mas também ao remeter-se à leitura feita por Andrew Hewitt da supramencionada carta de Schiller – pedra de toque para a formulação da concepção de coreografia social. Em linhas gerais, André Lepecki propõe que pode-se identificar uma servidão angelológica coreográfica nos e pelos corpos que reiteram acriticamente um determinado arranjo coreográfico como se estivessem “vivendo no mo(vi)mento inalterados por qualquer mo(vi)mento” (LEPECKI, 2016 p. 153. Tradução minha). Ao detectar que a economia que governa a servidão angelológica coreográfica se orienta pelos pressupostos da alienação, da neutralidade e da fluidez cinética reproduzidos nos e pelos próprios corpos de forma a-histórica, o autor sugere que de certa maneira é possível reconhecer assim as premissas de uma perspectiva convencional, clássica, arraigada, sobre o corpo que dança, acima de tudo naquilo que concerne à tradição da dança cênica ocidental preponderante.

Para além disso, apoiado em uma conversa com o filósofo francês Michel Serres, André Lepecki afirma que a angelologia coreográfica servil comunga com uma “certa fenomenologia da continuidade” derivada de um dado entendimento de fluidez devedor da física clássica, na qual “os corpos são modos de fluxo que fluem na fluidez generalizada de uma coerência universal”, o que não somente consiste “no único modo de garantir a inteligibilidade do mundo”, mas busca sobremaneira assegurar “a única forma de governar o mundo como inteligibilidade” (LEPECKI, 2016, p. 152. Tradução minha). Para André Lepecki, trata-se principalmente de salientar que a servidão angelológica coreográfica preconiza que os corpos sejam entendidos como fluxos sem história, a fim de implementar modos de governar o movimento corporal que não por acaso correspondem ao processo de universalização de um modelo de sujeito centrado no predomínio de uma dada categoria de homem – branco, heterossexual, cisgênero, adulto, esclarecido e equilibrado (*Idem*).





DESENHOS ERRADIÇOS



Embora o autor tenha distinguido na lógica que governa a servidão angelológica coreográfica a mobilização de um dado modelo de sujeito universal particularmente na figura do corpo que dança, tal qual este tem sido imaginado pela hegemonia da dança cênica ocidental, gostaria de sugerir aqui que tais atributos também me parecem ser plenamente reconhecíveis na atitude *blasé* acionada em e por determinados corpos em suas coreografias pedestres. Isto pois, acredito que a atitude *blasé* pode ser igualmente tomada como uma tentativa de refutar as implicações afetivas, motoras, perceptivas e cognitivas geradas na e pela reiteração incessante de modos dominantes de se mover a pé pelo chão do urbano – com a pretensão de abdicar da responsabilidade social, histórica e política de co-participar, de co-performar, de co-coreografar uma cidade efetivamente.

Contudo, o próprio André Lepecki adverte que ao se tomar a dimensão corpórea como ponto de partida, aparentemente não há servidão à alienação, à neutralidade, à fluidez cinética que não sucumba às repercussões afetivas críticas intrínsecas à diferença engendrada na e pela experiência da repetição do movimento corporal – seja aversão, simpatia, frustração, alegria, es-

gotamento etc. Segundo o autor, mesmo o anjo mais servil, mais dedicado, mais sacrificado, não está imune aos desvios promovidos na e pela experiência corporal dada sua aptidão para colocar em crise o estabelecimento de regimes afetivos, motores, perceptivos e cognitivos. Trata-se de uma dada habilidade para ativar mo(vi)mentos críticos que emergem a partir dos cortes, escarificações e cicatrizes que marcam os corpos que não se conformam em coincidir com a sua atualidade coreográfica em termos históricos, sociais, econômicos, políticos e culturais. Ainda de acordo com André Lepecki, dessa maneira pode-se “evidançar” um outro tipo de angelologia coreográfica cujos mo(vi)mentos críticos estão prenhes de uma força fugitiva desviante que não permite com que um corpo se confunda com um anjo servil, obediente, virtuoso. Isto pois, quando um corpo se move como um anjo incerto, vacilante, tortuoso, contra o encarrilhamento dos ventos da história, constata-se a ativação de uma espécie de agenciamento angelológico coreográfico (LEPECKI, 2016, p. 148. Tradução minha).

Na medida em que o anjo servil se move pretensamente de modo alienado, neutro e fluido em uma cinética generalizada pelo vínculo entre racismo, sexismo, homofobia, capacitis-

mo, colonialismo e capitalismo, a partir de Walter Benjamin o autor infere que um corpo se move como o anjo da história ao acionar mo(vi)mentos críticos enquanto caminha para frente olhando para trás: suas costas estão viradas para o futuro, seu rosto está dirigido ao passado, enquanto a tempestade do progresso não cessa de acumular ruínas, escombros, detritos sob os seus pés. Segundo André Lepecki, isto significa que um anjo da história se move “atento ao passado, aberto ao futuro”, “sem saber precisamente para onde vai”, em um estado de emergência ativado por uma angelologia coreográfica crítico-histórica durante um estado de exceção permanente, porque sabe que qualquer presente “dentro do projeto capitalista tecno-racista da modernidade, sempre é necessariamente um ‘tempo apocalíptico’” (LEPECKI, 2016, p. 150. Tradução minha).

Dessa maneira, o autor propõe que um corpo se move como um anjo da história conforme se torna uma espécie de “errante habilidoso” (LEPECKI, 2016, p. 151. Tradução minha), pois seus agenciamentos angelológicos coreográficos operam à deriva dentre as ruínas, os escombros, os destroços, à escuta nas vozes que se ouvem dos ecos das vozes que emudeceram, enquanto

se defrontam, esbarram, topam com as chispas das sobrevivências que desorientam a história sequenciada, progressiva, teleológica. Por conseguinte, André Lepecki sugere que a tarefa dos corpos que se movem como anjos da história é lembrar aquilo que uma dada coreografia social quer fazer esquecer: os mo(vi)mentos acidentais, intempestivos, imprevisíveis do encontro. Logo, o aspecto crítico-histórico de um agenciamento angelológico coreográfico parece decorrer desta espécie de potencial alterante, desviador, errático, imanente a uma certa experiência do encontro com quem quer que esteja “à nossa espera na Terra” – para aludir a uma expressão do próprio Walter Benjamin.

Isto é, se de um lado a servidão angelológica coreográfica implica que o movimento corporal internalize a lógica dos modos dominantes de se mover ao aceitar como espontaneidade aquilo que de fato é subserviência – a reiteração de uma suposta auto movência que se esquiva a todo custo do inesperado, da colisão, da alteração constitutiva de todo encontro – por outro, o agenciamento angelológico coreográfico acarreta impreterivelmente na experimentação radicalmente desviante do encontro. Baseado na chamada filosofia do encontro elaborada por

## ERRANTOPÉDIA

**VIVO DITOS:** são errâncias urbanas propostas pelo performer argentino Alberto Greco e realizadas pela primeira vez na cidade de Roma no ano de 1962, quando o performer argentino saiu às ruas com um bastão de giz circulando pessoas e coisas identificadas por ele mesmo como a chamada “Arte Viva”. No *Manifesto Dito dell’Arte Vivo*, publicado em 29 de julho de 1962 na cidade de Gênova, Itália, Alberto Greco descreve o que compreendia como arte viva: “A arte viva é a aventura do real. O artista ensinará a ver não com o quadro e sim com o dedo. Ensinará a ver novamente aquilo que acontece na rua. A arte viva busca o objeto mas deixa o objeto encontrado em seu lugar, não o transforma, não o melhora, não o leva para a galeria de arte. A arte viva é contemplação e comunicação direta. Quer terminar com a premeditação que significam a galeria e a mostra. Devemos nos manter em contato direto com os elementos vivos da nossa realidade. Movimento, tempo, gente, conversas, odores, rumores, lugares e situações. Arte Viva. Movimento

Dito”. Nos vivo ditos, o performer argentino erra nas e pelas ruas circulando pessoas, lugares, coisas e situações, esboçando, dessa forma, uma espécie de contra gesto duchampiano: em vez de sinalizar o cotidiano como arte no museu, ele assinala a possibilidade de arte na cotidianidade urbana. Embora seja considerado um dos expoentes do movimento artístico argentino conhecido como “Informalismo”, Alberto Greco chegou a criticar tal corrente, pois, acreditava que, por exemplo, ao invés de reelaborar as bases da pintura abstrata como se propunha, o Informalismo acabou redundando em uma produção “decorativa, fácil, que não se suportava ver duas vezes”. Desse modo, os vivo ditos de Alberto Greco são frequentemente associados à arte conceitual latino-americana, o que não pode ser confundido com o que é chamado de arte conceitual no contexto estadunidense e europeu. Para a professora, pesquisadora e curadora brasileira Cristina Freire, o conceitualismo latino-americano não se restringe a questões concernentes ao dito processo de desmaterialização

Louis Althusser, André Lepecki defende que agenciamentos angelológicos coreográficos necessariamente recusam os princípios de uma sociedade coreografada para se furta, se abster, se preservar do encontro com outros corpos, lugares, mundos etc., pois aquilo de mais precioso que os mo(vi)mentos críticos podem “evidenciar” é justamente a singularidade, o acontecimento, a concretude de um encontro com o encontro (LEPECKI, 2016, p. 156. Tradução minha) – a exemplo da noção de “*Encuentros*” de Maria Lugones discutida anteriormente.

Ainda que aponte que o materialismo do encontro seja de certa maneira aleatório, contingente, erradio, o autor frisa que não se deve compreendê-lo exatamente na chave daquilo que é efêmero, disperso, impreciso. Para André Lepecki, é importante compreender que agenciamentos angelológicos coreográficos demandam a persistência, a investigação e a ociosidade para que se busque errantemente o encontro. Se assim for, considero que o autor indica que a errância consiste em um determinado imperativo ético comprometido com a imprevisibilidade do encontro, dada sua propensão para minimamente friccionar aquilo que é previsto por um certo projeto de subjugação política responsável por

fazer “a imensa maioria dos sujeitos andar bem sozinhos”, para remeter aqui à máxima de Louis Althusser citada acima. Isto porque, julgo que os mo(vi)mentos críticos inerentes aos agenciamentos angelológicos coreográficos são tonificados, revigorados, reanimados, na e pela disciplina rigorosa que se experimenta ao lançar-se em uma errância cujas únicas certezas são: “os terrenos difíceis, as violências fortuitas, as alegrias provisórias”, aliadas à urgência de encontrar no encontro “uma outra dose de coragem” (LEPECKI, 2016, p. 157. Tradução minha).

Dessa forma, entendo que uma dada noção de errância é mobilizada no e pelo corpo que se move como um anjo da história, uma vez que agenciamentos angelológicos coreográficos parecem invocar um certo nível de abertura para o que está no âmbito do porvir tendencialmente de modo imprevisto, impróprio, impermanente (LEPECKI, 2016, p. 159. Tradução minha). Portanto, me parece que André Lepecki sugere que os mo(vi)mentos críticos agenciados nos e pelos corpos que se movem como anjos errantes pelos restos, sobras e resíduos da história configuram um dado “materialismo coreográfico do encontro”, ao curiosamente associá-lo com uma certa força de mobilização advinda precisamente do

tropeço (*Idem*). Baseado em um diálogo com Frantz Fanon, o autor reconhece que a potência do passo em falso está relacionada com a possibilidade de escapar, desviar, dismantelar a mobilização de uma certa posição hegemônica do sujeito, ao propiciar a concepção de esquemas corporais transitórios, precários, errantes a fim de desestabilizar os condicionamentos sociais, econômicos, “históricos, políticos, sexistas, racistas que constantemente roubam, alienam” sequestram os corpos nos e pelos próprios movimentos corporais (*Ibidem*).

Por fim, André Lepecki conclui que agenciamentos angelológicos coreográficos experimentam a partir da força mobilizadora do tropeço uma determinada cinética do acidente que impulsiona os corpos na e pela errância por terrenos defeituosos, danificados, difíceis, imantados pelas promessas do acontecimento do encontro com encontros imprevisíveis, incalculáveis, indeterminados – para que somente após o encontro com o encontro a quimera, “o devaneio, a assombração” estas “misturas de memória e delírio, passado e presente, fato e ficção” possam efetivamente acontecer (*Ibidem*). Ademais, o autor adverte que é incontornável questionar aquilo que o levou a insistir na evocação da figura dos

anjos, ao discutir pelo menos dois modos distintos de lidar com a força de mobilização corporal, ética, estética, política e epistêmica pertinentes às concepções de coreografia que apresentei acima. Em referência ao que a escritora e filósofa cubana radicada na Jamaica, Sylvia Wynter, denominou como “Super Representação do Homem” (2003), André Lepecki argumenta que ao invés de aderir ao ideário da perfectibilidade celestial, graciosa, imaculada, seu interesse é justamente apelar ao caráter político da dimensão “parahumana” dos anjos, ao utilizá-la como um artifício para provocar uma dada hesitação, uma certa vacilação, ou ainda, uma determinada desconfiança acerca da “sobreidentificação” entre a categoria do humano e o gênero masculino (LEPECKI, 2016, p. 162. Tradução minha).

Se os anjos da história agenciam na e pela materialidade do próprio corpo os restos, as sobras, os vestígios dos movimentos desviantes, alterantes, errantes ao escavarem o encontro com os encontros que desorientam “a propulsão avassaladora da história no encaicho de uma rota denominada humanidade” (*Idem*), julgo que é igualmente proveitoso recordar que a teórica, ativista e professora estadunidense bell hooks alerta que a figura dos anjos tem sido fre-

da arte, à desentronização da noção de objeto artístico nas artes visuais, à relação entre linguagem, conteúdo e forma etc. Segundo a autora, o conceitualismo latino-americano se distingue exatamente ao preconizar a indissociabilidade entre estética, ética e política, ao se dirigir diretamente aos contextos sócio-políticos no qual está inserido – o que, não raro, implica que a experimentação artística não possa ser separada da experimentação de outros modos de se mover, agir e se relacionar no, pelo e com o cotidiano urbano, sem sequer se reportar aos ditames das belas-artes, aos sistemas oficiais da arte e afins. Diante disso, os vivo ditos de Alberto Greco são compreendidos como um deslocamento do gesto duchampiano ao resolver a equação arte e vida, ao mover a arte para os interstícios da vida cotidiana em detrimento de demover o cotidiano para os epicentros da arte.

**Erratório, Exercício Errante. São Paulo/2018**







quentemente utilizada para representar esteticamente homens brancos, mesmo no que tange à produção artística tida como experimental, vanguardista e engajada. Em um ensaio intitulado *Representando a branquitude: asas do desejo* (2019), a autora denuncia uma espécie de cegueira cultural na recepção do aclamado filme *Asas do Desejo* (1987), do cineasta alemão Wim Wenders. De acordo com a interpretação de bell hooks, de certo modo o filme esboça uma dada angelologia como tentativa de criticar o papel destrutivo, agressivo e violento exercido historicamente pela masculinidade branca forjada na e pela cultura europeia ocidental. Neste contexto, trata-se especialmente daquilo que concerne a uma cidade de Berlim assolada pelo Nazismo; ainda dividida pelo muro que separava oficialmente a República Federal da Alemanha – RFA e a República Democrática Alemã – RDA, popularmente conhecidas como Alemanha Ocidental e Alemanha Oriental, respectivamente, durante a denominada “Guerra Fria”.

No entanto, ao retomar sua experiência como espectadora à luz de entrevistas concedidas pelo diretor para as revistas *Cineaste* e *Film Quarterly* durante a promoção da película, bell hooks pondera que se o filme se propõe efetivamente a utilizar os anjos como metáforas de uma história, de uma memória, de um trauma cultural, por mais específico que este porventura seja, torna-se imediatamente problemático que os anjos que perambulam pela cidade abundando compaixão por mortais feridos, fragilizados, assombrados, sejam majoritariamente homens brancos (HOOKS, 2019, p. 316). Além disso, a autora também atenta que no desenrolar do roteiro o desejo sexual aparece centralizado na cons-

trução de um anjo masculino branco, o personagem Damien interpretado pelo ator suíço Bruno Ganz, cujo olhar recorrentemente objetifica uma humana mulher branca trapezista, a personagem Marion representada pela atriz francesa Solveig Dommartin – o que de alguma maneira é reforçado pelo título adotado na distribuição estadunidense e brasileira do filme, por exemplo<sup>32</sup>. Desse modo, bell hooks identifica que a referida produção cinematográfica reitera certas dinâmicas afetivas patriarcais, ao representar um romance heterossexual conforme associa sobretudo o agenciamento do desejo com o masculino e a aparição do amor com o feminino, ainda que o próprio Wim Wenders tenha afirmado nas mencionadas entrevistas que a personagem feminina seja a protagonista de *Asas do Desejo* de fato (HOOKS, 2019, p. 321).

Portanto, o espanto da autora a respeito da ausência de críticas em torno da função da angelologia na representação de gênero e raça no filme, deve-se principalmente à compreensão de que o uso da figura dos anjos parece tão somente oferecer um certo verniz para o aspecto coercitivo da masculinidade branca, uma vez que no desenvolvimento do longa metragem privilégios patriarcais não são necessariamente abolidos, mas na melhor das hipóteses são suavizados. Em última análise, soma-se a isto o fato de que bell hooks defende que representar homens brancos como anjos sem asas autorizados a colocarem as mãos em outros corpos pode minimamente deixar entrever uma relação mais ou menos implícita entre tal condição angelical e o exercício de um certo poder policial. Nesse sentido, a autora procura escovar o manto angelical a contrapelo, ao demarcar a posição dos homens brancos em

instituições policiais estatais como o Departamento Federal de Investigação – FBI e a Agência Central de Inteligência – CIA, nos Estados Unidos. Para a autora, ao arrogarem o papel de vigiar, guardar e proteger os cidadãos supostamente para o seu próprio bem, tais instituições policiais não raramente estão mobilizadas em manter seus próprios interesses em termos de classe, gênero, raça e/ou nacionalidade (HOOKS, 2019, p. 320).

Ao narrar suas tentativas de repercutir estas questões com outros espectadores do filme na época do seu lançamento, às vezes com mais, às vezes com menos êxito, bell hooks conta uma anedota que gostaria de compartilhar aqui. Ao recordar a única ocasião na qual seus incômodos não encontraram ressonância com uma outra mulher preta ativista, a autora declara ter sido surpreendida ao notar que sua interlocutora não havia ao menos se perguntado sobre o motivo de todos os anjos na película serem brancos. Após ser questionada se “realmente conseguia imaginar anjos negros”, bell hooks relata ter recordado dos anjos de pano pendurados em sua cozinha, dos anjos pintados em um pergaminho exposto em sua sala, dos anjos presentes na arte talismânica etíope, ao retrucar: “Como assim? (...) eu vejo anjos negros todos os dias” (HOOKS, 2016, p. 315). Conforme apontei acima, André Lepecki também viu anjos pretos quando desenvolveu a noção de agenciamento angelológico coreográfico a partir da colaboração estabelecida entre Ralph Lemon e Walter Carter em *How Can You Stay In House All Day and Not Go Anywhere?* sobretudo ao tecer um diálogo entre a performance, o conceito benjaminiano de anjo da história e a definição de “Física da Negridade”

concebida por Michelle M. Wright, tal qual mencionei nos ensaios anteriores.

Todavia, mais recentemente, me parece que o autor encontrou outro anjo preto ao prefaciá-lo *Poemas Mofados* (2021)<sup>33</sup>, o segundo livro da performadora, escritora e educadora brasileira selma maria<sup>34</sup>. A meu ver, André Lepecki reconhece os vestígios de um agenciamento angelológico coreográfico a partir dos poemas da autora, precisamente ao constatar que sua escrita “evidança” os mo(vi)mentos críticos acionados na e pela desestabilização da servidão à força de mobilização invocada pela atitude *blasé* generalizada por uma determinada coreografia pedestre no chão das cidades. Isto pois, para o autor, selma maria caminha a pé pela cidade conforme se detém, se demora, se delonga numa coisa qualquer, mas não de qualquer jeito. De acordo com André Lepecki, a poeta faz do ato de andar a pé pela cidade uma espécie de “paragem sustentada, paciente, ou ainda, de encontro duradouro”, pois caminha se detendo emaranhada naquilo que o autor descreve como uma “hospitalidade radical”. Não à toa, o autor afirma que ao caminhar pela cidade no e pelo exercício desta hospitalidade radical, selma maria se move como um corpo que dança à escuta do “chamado das coisas que a tocam”: na pele, no estômago, às vezes com carinho, mas por vezes coisas que a “tocam violentamente” (LEPECKI, 2021).

Como bem pontua André Lepecki, afirmar que a autora caminha pela cidade de encontro a encontro não é algo trivial, corriqueiro, banal, quando se leva em consideração que se trata justamente de uma poeta preta. Ainda segundo o autor, para mulheres pretas andar a pé pelas cidades da América do Norte, Central e do

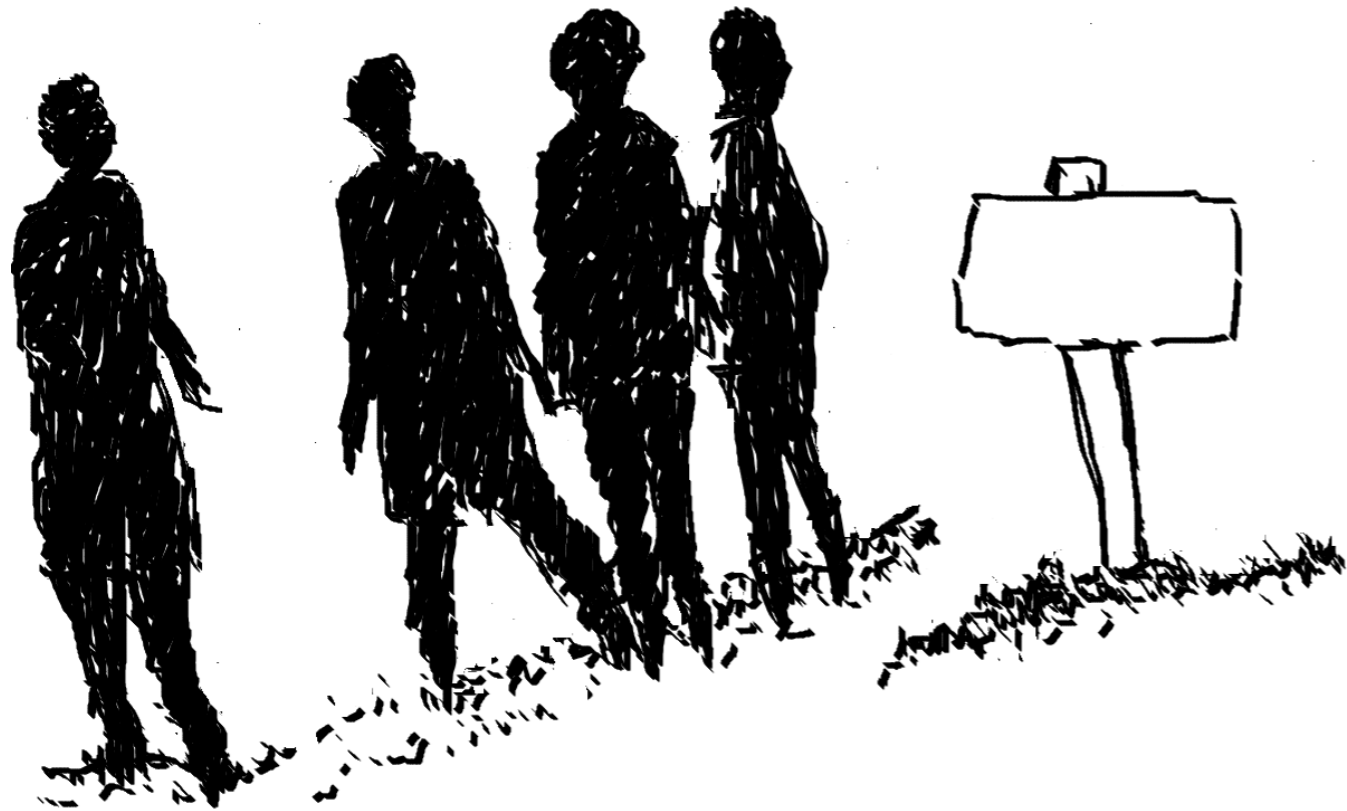


Erratório, Exercício Errante: Direção. São Paulo/2019

Sul consiste no permanente enfrentamento da violência que fundou o próprio continente americano. Por isso, ao caminhar a pé pela cidade à escuta com os olhos, com a boca, com o estômago, André Lepecki afirma que selma maria se detém “nas periferias dos sentidos bem-ordenados”, ao “encher a boca de matérias-marginais” que “transbordam dos epicentros violentos que criam as margens onde as vidas pretas” reexistem ao resistirem à persistência da “meta-morte do veneno-neo-liberal-colonial-total” (Idem). Ao perceber que selma maria anda a pé pela cidade “escutando com a boca as vidas da vida preta” cujo “capital-lixo, capital-escroto, capital-racista, capital-machista, capital-suici-

dário, capital-genocidário” tenta exterminar há exatamente quinhentos e vinte um anos no Brasil, o autor conclui que a poeta escreve porque caminha pela cidade “sem aceitar interferência de nada que seja norma e ordem pré-estabelecidas”, pois “se faz anjo preto” na e pela sua “escolliografia que nos diz dos movimentos das coisas que reexistem” (Ibidem). Isto é, me parece que André Lepecki sugere que selma maria aciona mo(vi)mentos críticos infraordinários a partir de agenciamentos angelológicos coreográficos, enquanto faz do ato de andar a pé um certo exercício prático coreográfico crítico imanente.

DESENHOS ERRADIÇOS



## ESCRITOS ERRABUNDOS

Hoje é dia primeiro de agosto de 2019

Saio de casa sem calçados em um dia nublado no final do inverno, com a sensação de esquecimento permanente. Ando sem calçados por calçadas nas quais os mais diversos tipos, formatos, tamanhos e cores de calçados parecem irromper pelo chão incauto, cinzento, desgastado. Sujo os metatarsos com o rubor da terra que respira entre as frinchas no concreto plano, rude e áspero, acidentado por pedregulhos, rugosidades e paralelepípedos. Erro entre os calçados abandonados pelas vidas que são esquecidas nas solas dos pés cativos ao solo, ao rés do chão urbano, presas aos descaminhos de quem sobrevive sem ponto de partida ou de chegada.

Cato um par de sapatos femininos marrons encardidos, descascados pelo sol, pela chuva e pelo vento, salto baixo, fivela dourada esfacelada. Deixo o par de sapatos na porta da casa onde Monteiro Lobato morou na rua 21 de Abril. Apanho um par de sandália infantil de plástico vermelho e o coloco nos primeiros degraus do casarão na rua Saldanha Maranhão, onde funcionava a antiga Escola Moderna nº1, fundada pelo movimento anarquista em 1912. Com os pés descalços recolho sapatos furados, sandálias arrebitadas, tênis rasgados sem palmilhas e cadarços, tamancos quebrados, chinelos carcomidos pela espuma ácida da indiferença. Os pés tocam repetidamente o chão em contato direto com o passado de quem ainda caminha descalço por este mundo. Ossos, sangues e ventres que pavimentam camadas e camadas da terra por aqueles que após o último dia de trabalho não hesitam em fechar as portas das duas edificações. As portas continuam batendo até serem abertos, soterrados, um por um, ao somente receberem os grunhidos estressados dos cachorros encolerados, famintos e assustados como resposta. Prometo que só irei retornar para casa quando encontrar um par de calçados que cabam perfeitamente nestes pés, conforme deixo sapatos, sandálias, tênis, tamancos e chinelos na entrada da estação de trem Tatuapé, na porta de metal prateada e envidraçada de uma casa de alvenaria, no portão de compensado de um barraco de madeira, no muro demolido que oferece acesso a um terreno baldio, na trilha que leva à vegetação remanescente em uma reserva de Mata Atlântica que compõe o Parque Ecológico do Tietê, na portaria do campus da USP-Leste, nos portões do que restou do complexo industrial pertencente à família Matarazzo.

Os calcanhares se abrem em rachaduras silenciosas, o metatarso forma uma couraça branca, latejante e incômoda, a pele se esgarça, surgem pequenas bolhas que se desfazem no impacto constante entre os pés e o chão. As unhas escurecem enquanto a sujeira das calçadas da cidade passam a fazer parte destes pés. O solo da terra outrora escondida pelo cimento agora está exposto na sola destes pés quase em carne viva, alargados por cada passo descalço dado nesta ínfima porção do planeta que leva o nome daquela que suja, alimenta, acolhe, machuca e que um dia me encobrirá.

Conforme seguro  
estes pés vislumbrando  
o mundo desenhado pela  
sujeira em suas solas, recordo  
da ocasião em que Flávio  
de Carvalho teve o pé direito  
atropelado por um ônibus no centro  
de São Paulo. Após ter recorrido a  
médicos, rezadeiras e pomadas,  
recebeu o seguinte diagnóstico:

Pedi para que um carpinteiro  
confeccionasse um imenso  
sapato de madeira, articulado  
e decorado com um laço  
azul. Escreveu um panfleto  
chamado “O Histórico do  
Pé” em que contava essa  
história em detalhes e saiu  
para distribuí-lo pelas  
ruas a quem quer que se  
interessasse pelo que  
havia acontecido  
com seu pé.

O céu se encobre e faz  
um prenúncio de chuva. Uma  
mulher chamada Clarice se aproxima. Me  
conta uma história mais eficaz para  
observar os vivos dos mortos em observar  
as chances de ser um nascido. Alcançamos  
o limite entre uma cidade e outra. Lavamos  
nossos pés sob o helicóptero, avião ao  
redor. Movo os pés nas águas, o vento  
desaguar nos oceanos da revolta.

o único remédio é andar.

Do outro lado, Dois  
espreitam. Dois  
cima de um sofá ver-  
tado sobre o grama-  
praça abandonada, ocu-  
pada por um amontoado  
rudimentos de uma sala de  
pê, seguram sacolas plásticas  
ponto de ônibus. Transmitem  
estivesse prestes a rachar até se  
se abre exibindo um azul exuberante  
o cam apressadamente. Acompanho o  
passo das nuvens errantes pelo firma-  
mento, o sol desenha minha silhueta pelo  
pavimento. Persigo as sombras das revoadas de passaros entre a rua e a calçada.

Algo veloz, violento e quente alveja minhas costas. Emito um grito surdo, as pernas estremeçam, o chão me segura. Um carro acelera, ultrapassa e desaparece em uma massa de ar seco e poeira cinzenta, esverdeada e marrom. Não consigo decorar a placa do automóvel, tampouco entendo o que está acontecendo. Lembro do dia 15 de março de 1997: o corpo do tio está estourado com 32 tiros estirado no azulejo pardacento e frio de um boteco entre o caminho da escola para a casa. Do sangue empoçado ao redor do seu corpo escorriam fractais escuras pelo piso, pela calçada cimentada, até despencarem lentamente pelo meio-fio se misturando com a água suja, tampinhas de garrafa e os restos de folhas secas escoadas por um bueiro fétido. Isto é um aviso. Procuo sangue tateando os músculos intercostais ardentes. As mãos retornam cheias de fragmentos alvos, um líquido, claro, viscoso, coagulado com partes amareladas e esverdeadas. Corro sem direção a passadas largas e resolutas. Sinto os olhares perfurarem cada pedaço desta cabeça, tronco e membros. Carrego o peso do fim de um mundo despedaçando nos ombros; em disparada chuto os pedaços que tentam se acumular sobre estes pés. O suor escorre, ofegante, em fuga. Um muro me detém. Permaneço diante de uma parede branca enorme com o beiral cercado por arame farpado de uma ponta a outra. A respiração arfante e explosiva esgarça o movimento de expansão e contração torácico, abdominal e lombar, tensiona os músculos dos braços e das pernas para evitar com que este corpo ceda à gravidade; se esfacle no chão. Mantenho o rosto rente ao muro. aguardo a respiração se acalmar até tornar-se quase imperceptível.

no serpenteio de ruas ascendentes, irregulares.

Entro à esquerda. Casas desertas, galpões desativados, fábricas abandonadas

até fazermos-se abertas

antes, mas tomamos um percurso cotidiano

Vasculho o bolso esquerdo com as mãos tesas, geladas e úmidas,

encontro um algoritmo para errar.

Primeira à esquerda,

segunda à esquerda,

terceira à esquerda,

quarta à esquerda,

quinta à esquerda,

sexta à esquerda,

sétima à esquerda,

oitava à esquerda,

nona à esquerda,

dez à esquerda,

depois, sem direção.

Reproduzo os passos mecanicamente,

até encontrar um caminho para casa.

Reproduzo os passos mecanicamente,

até encontrar um caminho para casa.

Reproduzo os passos mecanicamente,

até encontrar um caminho para casa.

Reproduzo os passos mecanicamente,

até encontrar um caminho para casa.

Reproduzo os passos mecanicamente,

até encontrar um caminho para casa.

Reproduzo os passos mecanicamente,

até encontrar um caminho para casa.

ecoam os latidos dos cachorros.



A meu ver, recorrer ao prefácio do autor parece ser ainda mais pertinente quando se leva em consideração que a própria Selma Maria atribui o desenvolvimento de sua “escrita errática” à sua participação nos Erratórios em diversas ocasiões entre os anos de 2015 e 2020, mas principalmente durante a realização do curso de extensão universitária oferecido semanalmente pelo Instituto de Artes da UNESP, durante os anos de 2015 e 2016, de onde adveio seu primeiro livro *A Fala dos Passos Perdidos* (2016). Ainda que André Lepecki tenha de certa forma aludido a isto intuitivamente em seu prefácio, acredito que é importante salientar que a autora costuma descrever o Erratório como um asteroide que demarcou sua existência entre um antes e um depois (MARIA apud KANASHIRO, 2021, p. 101). Isto porque, Selma Maria alega que foi a partir da sua participação no Erratório que sua percepção acerca dos seus deslocamentos corporais a pé pela cidade e vice-versa foi irreversivelmente modificada, ao experimentar a possibilidade de instabilizar a implementação de normas, ordens e regras pré-estabelecidas como sugere o autor, ou ainda, ao constatar que “saber orientar-se por uma cidade não significa muito”, mas que “no entanto, perder-se por uma cidade, como alguém se perde numa floresta, requer

toda uma educação” (BENJAMIN, 1987, p. 83), para fazer referência à máxima benjaminiana.

Como eu já havia de algum modo sugerido ao prefaciá-lo o primeiro livro de Selma Maria, bem como tenho buscado argumentar ao longo destes ensaios, trata-se de uma problemática eminentemente coreográfica. Isto pois, tomar os movimentos pedestres como ponto de partida para experimentar uma desestabilização dos hábitos corporais reiterados no e pelo cotidiano caminhar das cidades, me parece estar precisamente relacionado com o interesse de “evitar” aquilo que aparece desaparecendo entre a “impossibilidade do passo” e os “passos do impossível” (MARQUES, 2016, p. 05). Se a potência do passo em falso consiste no acionamento de movimento crítico infraordinário ao perder a auréola no chão do urbano, enquanto um corpo se perde a pé ao exercitar uma prática coreográfica crítica imanente pela cidade, trata-se de reconhecer a efetivação de um agenciamento angelológico coreográfico a fim de desordenar o imperativo de uma servidão aos modos dominantes de ser mover no e pelo chão do urbano, como gostaria de discutir adiante.

## ERRANTOPÉDIA

**CATALIZAÇÕES:** (*Catalysis*) são uma série de errâncias urbanas propostas pela performadora estadunidense Adrian Piper, no início dos anos 1970, nas ruas da cidade de Nova York. Em entrevista concedida à crítica estadunidense de arte Lucy Lippard, Adrian Piper descreve algumas de suas catalizações como, por exemplo, as chamadas *Catalizações I*: “em que impregnei um conjunto de roupas em uma mistura de vinagre, ovos, leite e óleo de fígado de bacalhau por uma semana, então as vesti no trem D durante a hora do *rush* no começo da noite, e depois enquanto andava na livraria *Marbora* na noite de sábado”. Já nas denominadas *Catalizações VIII*, a performadora erra a pé pela cidade gravando conversas até atingir um estado de hipnose; por sua vez, nas designadas *Catalizações IV*, nas quais declara que se “vestia de modo muito conservador, mas enchia minha boca com uma toalha de banho vermelha até minhas bochechas ficarem

as cinco regiões do país, entre áreas rurais e urbanas e até mesmo entre homens e mulheres cis, como tenho tentado apontar aqui, tal medo possui especificidades relacionadas à interseccionalidade entre raça, gênero, classe e sexualidade, de modo que torna-se incontornável questionar: qual o papel do medo na organização do movimento corporal em e por determinadas coreografias pedestres, ou ainda, “que tipo de cidade produzirão os corpos que sentem medo de andar a pé pelas ruas?” (CARERI, 2013, p.170).

A partir de Francesco Careri, pode-se inferir que a implementação de determinadas coreografias pedestres nas cidades da América do Sul, geralmente invoca a sensação do medo: medo do urbano, medo do público, medo da coletividade, acima de tudo, medo do outro – quase sempre percebido como um inimigo em potencial (*Idem*). O autor considera que tal medo urbano implica evitar a qualquer custo se expor em coreografias pedestres, especialmente durante a noite, de forma que determinados corpos buscam manter-se frequentemente protegidos em suas casas, em seus carros, em seus locais de trabalho, em condomínios fechados, em *shopping centers* etc. No entanto, ao sugerir que certas coreografias pedestres pelas cidades sul-americanas meramente “evitam” a satisfação da ne-

**SE ÀS VEZES CAMINHAR PELAS CIDADES PARECE ARRISCADO, ACREDITO QUE É IMPORTANTE RECORDAR QUE PELO MENOS 77 MILHÕES DE BRASILEIRAS E BRASILEIROS DECLARAM SENTIR MEDO AO ANDAR A PÉ PELAS RUAS DO PAÍS**, segundo o último censo publicado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE em 2010. Esta foi a primeira vez que o IBGE investigou a sensação de insegurança da população em uma pesquisa cujos números demonstraram que quase metade das brasileiras e dos brasileiros então com mais de dez anos de idade, se sentia insegura ao andar a pé pelas ruas no início da década passada. De modo geral, a pesquisa apontou que o índice percentual da sensação de insegurança da população aumenta conforme se afastam da sua residência ao andar a pé pelas ruas das cidades, de maneira que o medo não parece estar necessariamente atrelado à questão da criminalidade. Conquanto a pesquisa apresente diversos matizes percentuais que levam em consideração as diferenças entre

salientes por mais ou menos o dobro de seu tamanho normal, deixando o resto da toalha pendurada na minha frente, pegando ônibus, metrô e o elevador do Edifício *Empire State*”. No que se refere às *Catalizações VI*, Adrian Piper conta que pendurou “balões do *Mickey Mouse* preenchidos com gás hélio nas minhas orelhas, debaixo do meu nariz, nos meus dois dentes da frente, e nos finos fios dos meus cabelos, e andei pelo Central Plaza, pelo saguão do Plaza Hotel, e circulei pelo metrô durante horas em pleno *rush* no período da manhã”; enquanto em *Catalizações III* pintou: “algumas roupas com uma tinta branca pegajosa com uma placa pendurada com a inscrição ‘tinta fresca’, então foi comprar alguns óculos de sol e luvas na *Macy’s*”. Não obstante, a performadora narra em *Catalizações V*: “gravei arrotos bem altos feitos em intervalos de cinco minutos, e depois escondi o aparelho de áudio em mim e o toquei novamente no volume máximo enquanto

cessidade de se deslocar de uma clausura a outra, entendo que o autor esteja se referindo a um tipo bastante distinto de pedestre: o transeunte. Conforme foi bem demonstrado pela socióloga brasileira Fraya Frehse em uma minuciosa pesquisa publicada no livro intitulado *Ô da rua! O Transeunte e o advento da Modernidade em São Paulo* (2011), o transeunte consiste em uma invenção sócio cultural peculiar a um contexto histórico-político e econômico específico.

Baseada em uma ampla documentação composta por relatos de viagem, jornais, diários, fotografias, crônicas e cartas cotejada com a contribuição de autores como os supracitados Henry Lefebvre, Erving Goffman, Georg Simmel, Pierre Bourdieu, bem como, de sociólogos brasileiros como Gilberto Freyre, Florestan Fernandes e Roberto DaMatta, para mencionar apenas alguns, a autora promoveu uma investigação na qual privilegiou a dimensão da materialidade do corpo, a fim de realizar uma criteriosa observação das transformações históricas de certas regras de condução das condutas corporais pedestres, ao tomar como *locus* de referência o perímetro daquilo que atualmente convencionou-se designar como “Centro Velho” da cidade de São Paulo. Nesse contexto, a autora assevera que o transeunte consiste em um pedestre tipica-

mente moderno, urbano, cotidiano, pois emerge na medida em que o movimento pedestre passa a corporificar determinadas ordens, normas, ou ainda, regras de civilidade modernas responsáveis por padronizar as condutas, as interações e as convivências corporais sociais nas grandes cidades. Após afirmar que o transeunte a princípio aparece nas e pelas conduções das condutas corporais pedestres desde os primórdios das grandes cidades estadunidenses e europeias ocidentais oitocentistas, Fraya Frehse faz referência a uma máxima benjaminiana sobre a Paris de Baudelaire, ao declarar que o transeunte passou a abrir a referida região da cidade paulistana “como uma paisagem sem soleiras” (BENJAMIN apud FREHSE, 2011, p. 25), principalmente após o decreto da chamada Lei Áurea em 13 de maio de 1888 – vale frisar, à qual costuma-se outorgar a abolição oficial da escravização no Brasil.

De acordo com a autora, a suspensão da legislação imperial que proibia o ajuntamento de escravizados e escravizadas nos e pelos espaços públicos depois do toque de recolher sem a prévia autorização dos seus senhores, associada principalmente à imigração de europeus para a então denominada Província de São Paulo, podem ser tidas como dois fatores decisivos

lia, pesquisava e pegava alguns livros e gravações na biblioteca *Donnel*”. Por sua vez, nas *Catalizações VII* foi em uma mostra chamada: “*Before Cortés* no Museu Metropolitano, enquanto mascava grandes quantidades de chiclete, fazendo grandes bolhas e deixando que o chiclete grudasse na minha face... enchendo minha bolsa de couro com ketchup, sujando minha carteira, pente, chaves etc., abrindo e tirando de dentro da bolsa o troco da passagem do ônibus e do metrô, um pente para escovar meus cabelos no trocador feminino da *Macy’s*, um espelho para ver meu rosto no ônibus, revestindo minhas mãos com cola vulcanizante, parando em frente a uma banca de jornal” e assim por diante. No que se trata da mencionada *Catalização VII*, realizada no Museu Metropolitano de Arte, localizado na cidade de Nova York, nos Estados Unidos, Adrian Piper afirmou que estava interessada em revelar as regras subjacentes da espetação, ao desobedecê-las temporariamente com o intuito de denunciar o espaçotempo museológico como um ambiente autoritário, disciplinar e

para que desde então os movimentos pedestres corporificassem determinadas ordens, normas, regras, ao supor que estavam no mínimo legalmente autorizados para se deslocarem de forma irrestrita pelo chão das cidades (FREHSE, 2011, p. 280). Ainda em diálogo com Fraya Frehse, pode-se inferir que a mobilização das regras, normas e ordens que padronizam os movimentos pedestres dos transeuntes ocorrem *pari passu* com as transformações arquitetônicas e urbanísticas efetuadas na mencionada circunscrição paulistana. De modo geral, a adoção de mictórios, transportes, jardins e iluminações públicas combinada com o alargamento de vias, ladeiras, becos e largos promovidas na mencionada região pelo menos desde os fins do século XIX, são indissociáveis da implementação coreográfica da passagem corporal pedestre, regular, cotidiana, por um certo circuito habitualmente delimitado entre locais de moradia, trabalho e lazer.

Apoiado no que tenho denominado aqui como coreografias pedestres, acredito que a autora sugere que o transeunte “evidança” a mobilização de ordens, regras, normas de condução de condutas corporais pedestres, cujas principais características são exatamente a promoção da circulação, da impessoalidade e de um determinado autocontrole diante da co-presença cor-

policialesco. Em diálogo com o historiador de arte estadunidense John P. Bowles, pode-se inferir que a partir das suas catalizações a artista almejava promover o questionamento de paradigmas identitários, ao performar situações nas e pelas quais incitava reações fisiológicas diante de ações não familiares, estranhas e abjetas. Nesse sentido, vale recordar que para Adrian Piper as catalizações mobilizavam questões como: “o que faz de um ser humano um ser humano?”, ou então, “em que ponto (...) você pode simplesmente considerá-los [...] algum tipo de objeto a ser ignorado?”. Além disso, é decisivo lembrar que toda a prática artística de Adrian Piper estava voltada à investigação de problemáticas relativas à raça, gênero e classe de modo interseccional, especialmente no que tange à chamada “Passabilidade”. Isto é, de que maneira os deslocamentos corporais por determinados ambientes podem vir a modificar as formas nas quais o corpo em questão é enquadrado socialmente como preto, branco, homem, mulher, rico, pobre etc. Embora não seja considerada

poral com os outros nos espaçotempos urbanos, sociais, modernos (FREHSE, 2011, p. 46). Neste viés, a título de exemplo, pode-se citar o detalhado estudo que Fraya Frehse desenvolve acerca da defesa de uma espécie de “causa transeunte” na imprensa escrita paulistana na passagem do século XIX para o século XX, notadamente no que tange ao jornal *O Estado de São Paulo*, em distribuição até os dias de hoje. Dito de maneira genérica, a autora argumenta que o incremento do imaginário da rua como lugar de circulação acontece em parte devido a uma dada tutela jornalística do transeunte, ao apontar que os jornalistas pleiteavam que o transeunte não somente deveria contar com condições de mobiliário, serviço e infraestrutura urbana para pretensamente circular livremente, como paulatinamente também passam a confundir o transeunte com o cidadão por excelência, principalmente depois da Proclamação da República no país (FREHSE, 2011, p. 389).

Além disso, a autora identifica que esta campanha jornalística em prol do dito livre trânsito do transeunte compreendido como cidadão decente, digno, de bem, buscou inclusive difundir a ideia de que circular é sinônimo de trabalhar, conforme uma determinada concepção de civilidade começa a denotar tanto circulação

quanto trabalho, ao mesmo tempo em que incute a acepção de que a simples permanência nas vias públicas, ou ainda, de que andar a pé pela cidade sem obedecer a um itinerário, um trajeto, um percurso predeterminado, acarreta o risco de ser alvo de toda sorte de subalternização simbólica, econômica, política e cultural, ao ser imediatamente identificado como marginal, vadia, mendigo, morador em situação de rua, sem teto, bandido, dentre outros (CARERI, 2013). Sem nenhuma pretensão de fazer jus à análise pormenorizada depreendida por Fraya Frehse aqui, meu objetivo é precipuamente destacar que os transeuntes “evidançam” uma coreografia pedestre específica, circunscrita e situada, conforme corporificam padrões de movimento orientados pelo imperativo da circulação, da impessoalidade e do autocontrole, cuja força de mobilização pretende se impor de forma hegemônica, ainda que tal feita jamais seja levada a cabo em termos absolutos, uma vez que pode-se constatar a existência de outros tipos de coreografia pedestre no e pelo chão do urbano, como intento ao menos sinalizar adiante.

Todavia não haja interesse em subscrever a distinção feita entre colonialidade e modernidade, salvo engano, subsumida pela autora no referido título, minha proposta aqui é

salientar que o processo de individualização de uma política do movimento pedestre nos e pelos transeuntes configura uma dada angelologia coreográfica servil à dita livre circulação de tudo e todos. Se houver acordo de que é possível notar nas e pelas coreografias pedestres dos transeuntes que tais imperativos de circulação, impessoalidade e autocontrole correspondem a uma forma de alienação via mobilidade urbana, talvez seja pertinente insistir na perscrutação dessa força de mobilização corporal que almeja “fazer a maioria dos sujeitos andarem bem sozinhos”, para empregar a expressão althusseriana. Isto porque, na medida em que as coreografias pedestres dos transeuntes tendem a servir, acatar, obedecer, às exigências da circulação, da impessoalidade e do autocontrole, considero que os movimentos pedestres “evidançam” uma política cinética impulsionada por uma suposta automotilidade, de forma alegadamente autossuficiente, na presunção de uma dita autonomia (LEPECKI, 2021, p. 233).

Isto é, entendo que a circulação, a impessoalidade e o autocontrole aparecem como os preceitos subjacentes a uma certa ideia de “automotilidade alienada e alienante” que opera como a lógica coreográfica preponderante nos e pelos modos como os transeuntes organizam o movi-

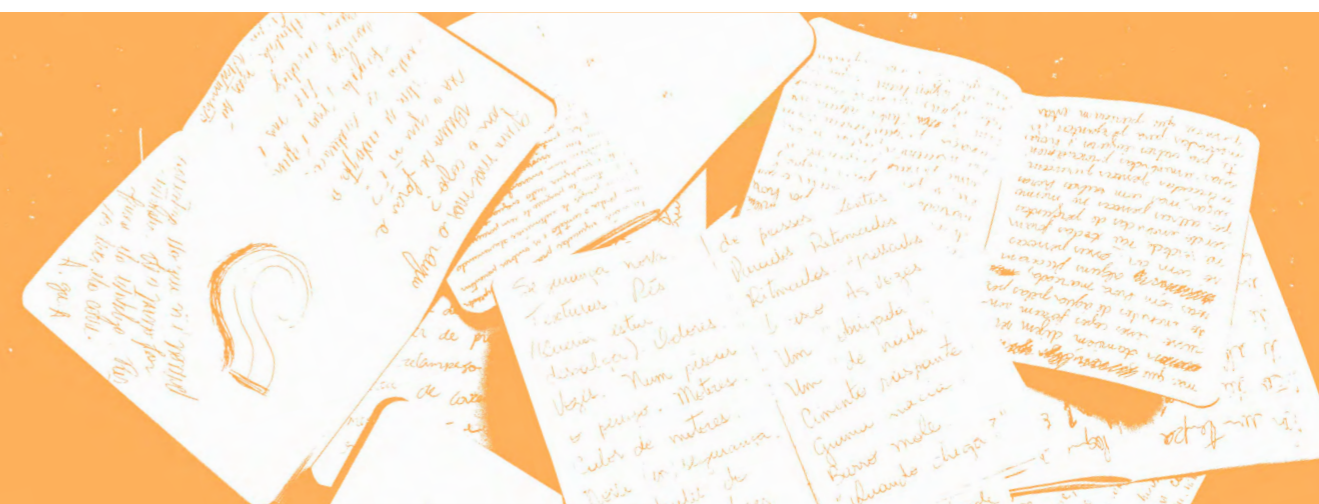
mento corporal em suas coreografias pedestres pelas grandes cidades. Em outros termos, pode-se dizer que as coreografias pedestres dos transeuntes aparentemente “evidançam” um certo conluio entre medo, indiferença e solipsismo conforme colocam em circulação uma dada fantasia de automotilidade no chão do urbano. A partir de André Lepecki, deduzo que a crença de que os transeuntes se movem por conta própria, sem qualquer interferência externa, majoritariamente por circuitos preestabelecidos, se deve a uma certa fantasia de automotilidade, autossuficiência e autonomia mobilizada por um delírio cinético que aparentemente está marcado por uma certa duplicidade: de um lado, o chão das cidades se apresenta como o espaçotempo em que os corpos, os meios de transporte, os bens e a informação supostamente podem circular livremente. De outro, a superfície das cidades é usualmente compreendida como uma topografia pretensamente neutra, disponível para sustentar qualquer tipo de verticalização, responsável justamente por fazer do espaçotempo urbano uma espécie de palco para a dita livre circulação (LEPECKI, 2011).

A despeito do autor declarar que o *Flâneur* e o automóvel sejam os dois grandes automóveis da modernidade, gostaria de propor aqui

a introdução de um terceiro elemento, ou seja, o transeunte. Diante do que foi exposto acima, entendendo que os transeuntes reiteram tais padrões de movimentos pedestres na e pela reprodução de uma “lógica cinética insuportavelmente cansativa” a serviço da violência da indiferença, do medo do outro e do solipsismo urbano, ao passo que transformam o chão das grandes cidades em um espetáculo frenético, fatigante e fútil, pois tomam a cidade como reles palco para “a *pseudo* livre circulação dos emblemas do autônomo” (LEPECKI, 2011). No entanto, ao invés de assentir com a ideia de que as cidades se transformaram no palco principal onde se desenrolam as tramas da vida de grande parte da humanidade, o que segundo André Lepecki equivaleria a reconhecer que a categoria de humano de alguma forma passou a corresponder a concepção de urbano, julgo que é urgente questionar de quais maneiras o delírio da livre circulação no e pelo chão das cidades está relacionado com a desumanização promotora de diversos modos de subumanização, não raramente em nome de uma autonomia que torna cinzentas as distinções entre uma repisada superioridade humana e uma almejada pós-humanidade (MARQUES, 2021).

uma catalização propriamente dita, pode-se mencionar que a partir de setembro de 1973 Adrian Piper passou a se travestir como um homem preto em diversas ocasiões, nas quais performava aquele que batizou como “O Ser Mítico”. Assim sendo, dentre outras ações, frequentemente a artista errava a pé pelo centro de Nova York conforme procurava agir como um homem na esfera pública, com o intuito de experimentar no e pelo movimento corporal de quais modos a construção social da masculinidade e a hipersexualização dos corpos pretos, sobretudo os femininos, eram percebidas pelo ativismo político, o movimento lésbico e o feminismo negro radical da época. Como a própria Adrian Piper escreveu em um dos cartazes produzidos a partir desta ação em 1975, ao performar o ser mítico “eu corporifico tudo que você mais odeia e teme”.

Erratório, Escrito Errabundo. São Paulo/2017

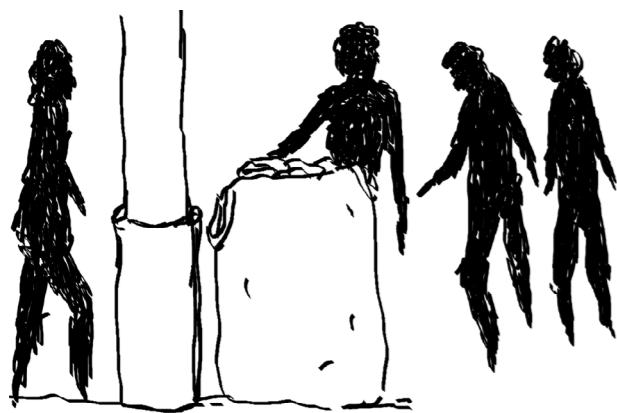


Como adverte o autor, se é premente reconsiderar a ligação quase ontológica entre automotilidade e urbanidade impregnada no imaginário político ocidental (LEPECKI, 2011), enfrentar os impasses éticos, estéticos, políticos e econômicos encetados nas e pelas coreografias pedestres dos transeuntes me parece invocar precisamente a instabilização de tais hábitos, condutas, performances cotidianas reféns dessa espécie de “sonambulismo em meio a um devaneio cinético”, conforme coloca o próprio André Lepecki. Para tanto, o autor igualmente oferece algumas pistas indispensáveis ao discutir de que forma a mobilização de uma indiferença violenta sob o subterfúgio de se proteger da dita violência da diferença, faz do policiamento uma certa operação magna, com a finalidade de colocar em movimento a presumida livre circulação autônoma no e pelo chão das grandes cidades. Isto pois, à proporção que os transeuntes “evitam” uma certa automovência na e pela lógica de composição de um plano coreográfico pedestre, pode-se notar a emergência de uma política do chão que não é outra coisa senão um dado policiamento repressivo.

Dessa forma, considero que as coreografias pedestres dos transeuntes pressupõem o exercício de um certo policiamento nos e pelos próprios corpos co-presentes nos fluxos e contrafluxos dos espaçotempos urbanos. Nessa perspectiva, gostaria de recordar que André Lepecki atenta para o papel da polícia enquanto uma instituição estatal moderna indispensável para a garantia de uma certa administrabilidade, cuja função elementar é justamente assegurar a manutenção da ordem da dita livre circulação pelas grandes cidades. Portanto, com base no

autor, pode-se presumir que a polícia exerce o poder de determinar os sentidos de transgressão da suposta livre circulação autônoma no e pelo chão do urbano, ao colocar em suspeição o movimento pedestre de quem quer que esteja se movendo onde, quando e como um cidadão pretensamente sensato, digno, de bem não deve mover-se. Se assim for, entendo que a polícia atua como um vetor de força determinante para fazer coincidir transeunte e cidadão, ao tomar sua respectiva coreografia pedestre como uma espécie de passaporte para a suposta livre circulação nas grandes cidades. Desse modo, não é de todo surpreendente perceber que quando quaisquer outras lógicas coreográficas pedestres são “evitadas” tais corpos são imediatamente enquadrados como responsáveis pelos chamados movimentos suspeitos (MARQUES, 2021).

Geralmente, trata-se de outros modos de organizar o movimento no e pelo próprio corpo ao andar a pé pelo chão do urbano, que tendem a compor outros planos coreográficos pedestres, a exemplo das históricas Vadiagens, dos famosos Rolezinhos etc. Diante disso, a compreensão de que a noção de polícia possibilita a elaboração de uma teoria cinética não apenas denuncia seu papel categoricamente coreográfico, como é indispensável para o estabelecimento daquilo que André Lepecki conceitua como “Coreopólicia”: a regulação sensorio motora da circulação dos corpos, bem como, da circulação da informação, dos bens e dos meios de transporte pelas grandes cidades (LEPECKI, 2011). Ao contrário do que se pode imaginar, parece crucial compreender que o coreopoliciamento não consiste em uma atividade exclusiva de instituições policiais mantidas pelo Estado, a fim de garantir a aplica-





bilidade de leis, mais ou menos como é possível entrever na crítica feita por bell hooks aos deslocamentos angelológicos pelas cidades em *Asas do Desejo*, por exemplo. Através de um diálogo com o conceito de polícia proposto pelo supracitado Jacques Rancière (2010), André Lepecki assevera que reconhecer a atribuição coreográfica da polícia implica em admitir que o coreopolicamento é um elemento que já está dado na organização da circulação pelo chão do urbano propriamente dito.

Nesse contexto, me parece propício lembrar que a escritora e ativista estadunidense Jane Jacobs em seu livro clássico *Morte e Vida de Grandes Cidades* (2006), declara que os usos das calçadas, “a parte da rua que cabe aos pedestres”, não são apenas restritos à questão da circulação, mas também estariam comprometidos com a manutenção da segurança urbana. Após colocar a pergunta retórica: “ao pensar numa cidade, o que lhe vem à cabeça? Suas ruas” (JACOBS, 2011, p. 29), a autora insinua que a vitalidade de uma grande cidade está diretamente relacionada com a ausência da insegurança, do medo e da violência nas calçadas, pois trata-se “de uma coisa que todos já sabem: uma rua movimentada consegue garantir a segurança; uma rua deserta não” (JACOBS, 2011, p. 35). Para tanto, Jane Jacobs sugere basicamente que as ruas precisam estabelecer uma delimitação nítida entre os espaços públicos e os espaços privados, certificar que suas edificações funcionam como “olhos voltados para as ruas” com o objetivo de garantir a vigilância dos moradores e dos desconhecidos, assim como atestar que suas calçadas promovem o trânsito ininterrupto de seus usuários com o intuito de maximizar a quantidade de olhos atentos nas ruas.

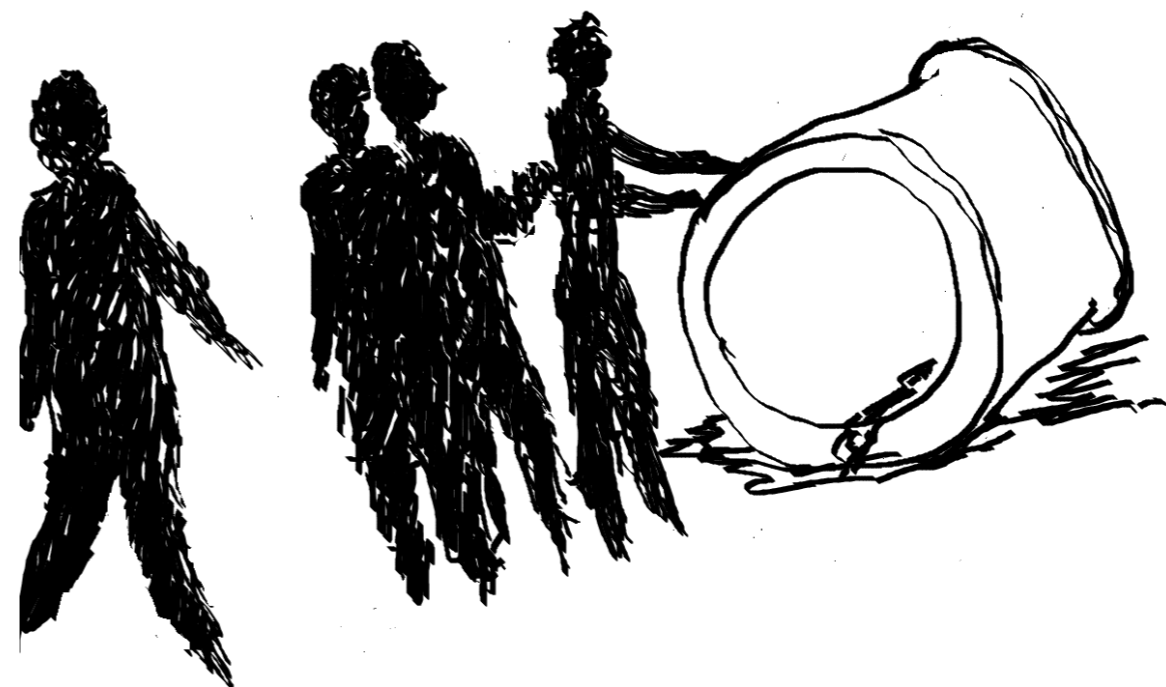
A despeito de afirmar que não se pode exatamente forçar as pessoas “a utilizarem as ruas sem motivo”, ou então, a vigiarem “as ruas que não querem vigiar”, a autora conclui que manter um certo policiamento recíproco é o modo mais eficaz para prover a segurança urbana, especialmente quando tal policiamento ocorre de maneira informal, espontânea, inconsciente (JACOBS, 2011, p. 37). Intrigantemente, Jane Jacobs encerra seu excuro acerca do uso das calçadas como um modo de preservar a segurança urbana, ao comparar a “sucessão permanente de olhos” que provém a manutenção da ordem, da vigilância e da liberdade com a exibição do movimento corporal dançado, ao sugerir que ao menos no plano da fantasia os movimentos pedestres denotam “uma forma artística da cidade” equivalente à dança (JACOBS, 2011, p. 52). Enquanto descreve principalmente a circulação de transeuntes no decurso de um dia em seu bairro durante a década de 1960, mais precisamente na rua Hudson, parte do supramencionado Greenwich Village, localizado no bairro de Manhattan em Nova York, a autora faz alusão à operação de balés diários, cadenciados, sem intervalos, “balés da boa calçada urbana”, ou mesmo, “balés complexos que por um milagre se reforçam mutuamente e compõem um todo ordenado” (JACOBS, 2011, p. 56).

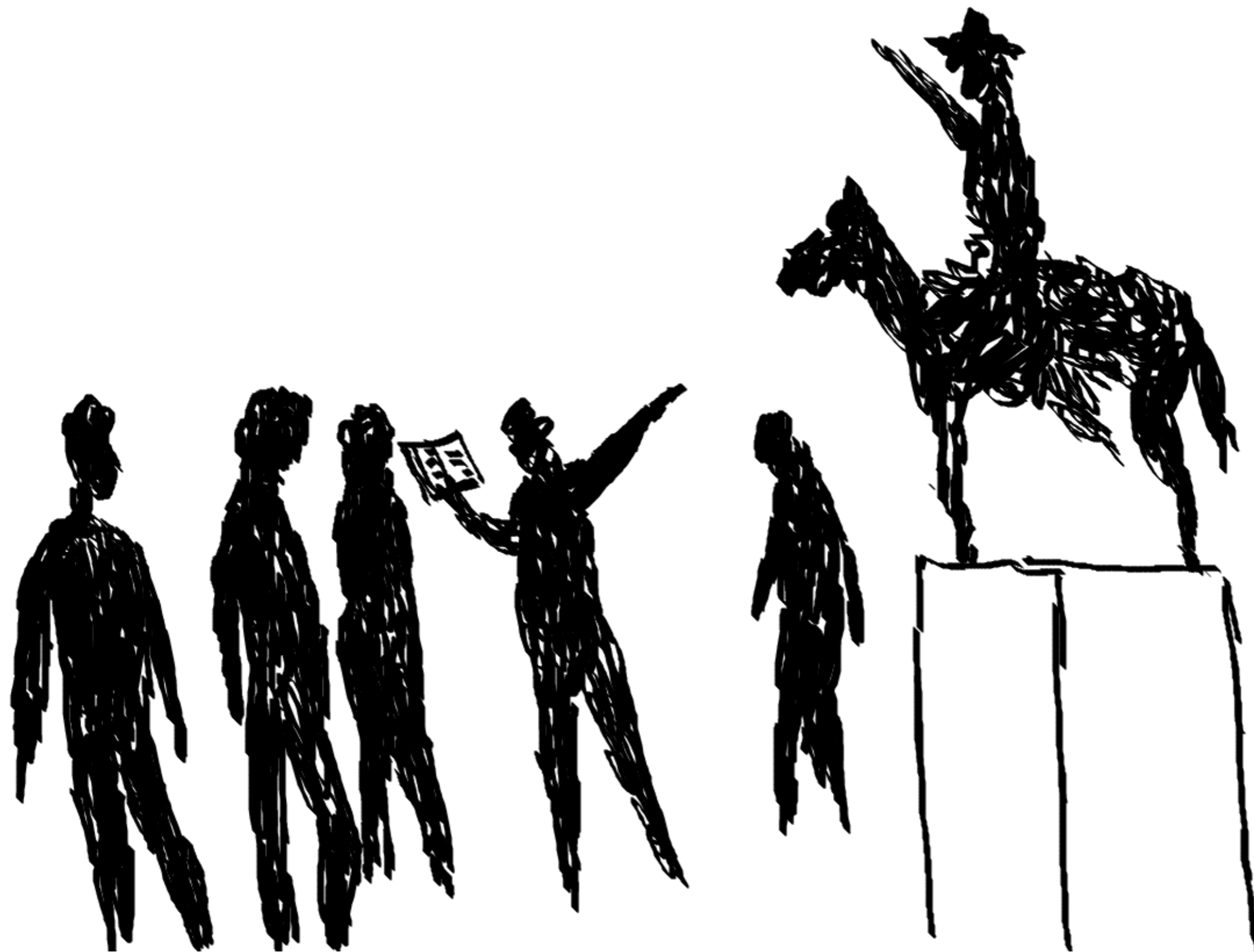
Não obstante reconheça a admirável contribuição de Jane Jacobs em proveito de uma certa vitalidade urbana, o filósofo estadunidense Marshall Berman identifica que o paralelo que a autora estabelece entre o uso das calçadas e o balé é *a priori* problemática. Como também tentei reforçar anteriormente, em seu célebre livro *Tudo que é sólido desmancha no ar* (2007), o autor ratifica que o balé consiste em uma prá-

tica de dança que pressupõe uma performance corporal altamente disciplinada, o que torna insustentável utilizá-lo como analogia para qualquer tipo de espontaneísmo democrático como almeja a autora (BERMAN, 2005, p. 373). A meu ver, quando Jane Jacobs relaciona o uso das calçadas para circulação pedestre como algo fundamental para a promoção da segurança urbana, ainda que parta do princípio de que a circulação e a segurança não sejam exatamente sinônimos, acredito que suas considerações não somente corroboram o ímpeto antialegórico, antissimbólico, antimetafórico daquilo que é do âmbito coreográfico, mas também “evidançam” o aspecto marcadamente coreopolicado naquilo que se refere às coreografias pedestres dos transeuntes.

Isto porque, assumir a hipótese de que a polícia coreografa, aparentemente exige o reconhecimento de que o coreopolicamento não é apenas responsável por fazer a manutenção dos

modos de circulação pela *urbe*, ao procurar garantir que tudo e todos circulem da maneira que são violentamente mobilizados para circular. De acordo com o que estou tentando argumentar aqui, a função coreográfica da polícia pode ser “evidançada” inclusive nas e pelas conduções das condutas pedestres dos transeuntes, graças à reiteração das referidas ordens, normas e regras que procuram assegurar com que se movam completamente alheios, indiferentes, insensíveis, àquilo que os leva a se moverem no e pelo chão do urbano (LEPECKI, 2011). Logo, a noção de coreopolícia não apenas coloca em xeque a suposição da livre circulação autônoma tão cara à fantasia da automotilidade, como denuncia que o aspecto fantasioso das ponderações de Jane Jacobs não advém rigorosamente do seu reconhecimento de um expediente coreográfico nas ruas, mas sim da incorrência sub-reptícia da fantasia da automovência em seu corolário acerca do uso das calçadas na cidade grande.





## ESCRITOS ERRABUNDOS



Deslizo pelos cantos, permaneço em silêncio, aspiro ao anonimato, ao esquecimento. Continuo a rastejar, não posso olhar para cima. Rastejando, o horizonte se retrai até tornar-se uma linha branca. Planto os pés no chão de um parque numa manhã de quinta-feira. Retiro os calçados, me dispo e entro em um fardo de farinha de trigo branca e espessa. Um funcionário da segurança me vigia de longe. Escuto o burburinho de vozes incompreensíveis e o rebuliço dos passos nervosos no entorno. Ninguém se aproxima do fardo. Ouço alguém dizer que vai se queixar com a administração. Levanto-me lentamente de dentro do saco até ficar na altura da visão dos frequentadores do parque. Os seguranças se comunicam via rádio. Todos mantêm uma certa distância. Visto trajes em tons terrosos recobertos pela farinha branca. Antes que os seguranças me abordassem, saio de dentro do fardo, coloco o fardo nas costas e ando em direção às pessoas. Alguns se esquivam, outros me acompanham até que os limites do parque sejam ultrapassados, enquanto o rastro de farinha branca se mistura à terra escura. A farinha que se esvai a cada passo pelos poros e os vãos se consubstancia com a poeira do concreto.

### Caminho rastejando

Um homem está no meu encaixo, seu olhar é atravessado, direto e agudo. Primeira à esquerda, segunda à direita, segunda à esquerda. Me perco nas reentrâncias de ruas, becos e vielas circulares, me deparo com aquele olhar de novo, de novo, de novo. Primeira à esquerda, segunda à direita, segunda à esquerda. Rodopio em um labirinto nublado, abafado e cinza, a cada esquina topo novamente com aquele olhar enviesado. Primeira à esquerda, segunda à direita, segunda à esquerda, segunda à esquerda, segunda à direita, sob o mesmo olhar prostrado em cada quina, em todos os cantos. Primeira à direita, segunda à esquerda, primeira à esquerda, segunda à direita, As paredes altas, as copas das árvores e os postes infinitos parecem se inclinar sobre esta cabeça, os passos se espraíam, procuram vazamentos abertos pelo fresco que ainda não enduzar pelos ínfimos vazamentos abertos no piche e virou asfalto. Estou em uma gruta, com um olhar cravado nas costas. A topofobia aperta a garganta, mobiliza os passos. Uma avenida se abre diante de mim como um milagre.

A topofobia aperta a garganta, mobiliza os passos. Uma avenida se abre diante de mim como um milagre. Me dirijo até a delegacia mais próxima. Coleto dados sobre casos de violência à mulher registrados durante três semanas do último mês de maio. Pinto silenciosamente uma silhueta vermelha em cada local em que foi relatado um caso de assédio, agressão ou estupro. Seguranças me abordam, mulheres me aplaudem, alguns me perguntam se faço parte do movimento das escolas ocupadas. De dentro de um ônibus lotado aos berros uma voz esbraveja “vai lavar um tanque de roupa suja!”, outra protesta “eu sou mulher e não ando armada!”. Estas palavras estão em looping dentro desta cabeça até agora.

Embarco  
em um  
vagão de trem.  
Ao lado, uma mulher  
se maquia, pressiona os  
lábios coloridos com uma  
cor quente um contra o  
outro ao mesmo tempo  
em que me observa  
pelo espelho do estojo  
que segura em uma  
das mãos. Ninguém  
se acomoda em uma  
Entre as estações o  
abundante besunta o suor.  
destes braços com espanto e  
desembarcar uma senhora toda  
a frase mais sujeira? Um homem  
de um ponto de incredulidade e  
vidros de amor e menos motor, se  
lhe entrega dois vidros de esmalte,  
outro rosa claro. Um homem com  
na testa perambula pela multidão  
dizer algo sobre o amor, pede para  
Aborda duas mulheres, pede para  
enquanto recita algo de Clarice  
alguma coisa sobre o amor. Uma  
a mão esquerda trêmula, a outra  
compulsivamente. As pessoas no  
ponto de ônibus começam a  
gargalhar  
em voz  
alta.

O homem com uma estrela tatuada na testa se perde no coração da multidão

Me equilíbrio pelo meio-fio da avenida principal recolhendo sacolas plásticas descartadas, até modelar uma indumentária neste corpo, até não aguentar mais permanecer de pé. Descanso no meio do entulho. Um motociclista passa em alta velocidade, freia, engata uma marcha ré. Estaciona ao lado, retira o capacete e esbraveja desesperadamente “O lixo respira! O lixo respira! Há vida no lixo!”. Erro até a cabeça escorrer pela ponta dos dedos dos pés. Espalmo as mãos diante do rosto para iluminá-lo com a luz do dia. Faço quiromancia por suas linhas largas, profundas e quebradiças à deriva a pé pelas ruas fervilhantes, turvas, rutiladas. Sinto as grades frias, os muros ásperos, a maciez dos alimentos podres pistoados pelo chão. Os microbiomas da sola dos pés se embromam com os microbiomas do solo da cidade, percorro pequenos planetas perdidos no asfalto. Recolho migalhas dos restos de vida espalhadas. Circulo abandonos. Olho estes olhos refletidos em vidraças.

Penso com os pés

Um corpo transborda de  
dentro de um bueiro, exi-  
la suas escápulas, dejeta sua  
voz, desossa sua língua alvejada  
por gritos, interrompe as ruas. Suas  
unhas vermelhas descascadas corroídas  
sugam as calçadas da cidade dormente.

Suas entranhas rugem, mastigam o desamparo  
que rói os ossos, os ferros, os fios cortados  
que despencam do alto dos postes de luz das  
promessas. Quebra as faces das clavículas  
nas lágrimas das ruas doloridas, escoo com  
os fluidos pelo osso do esterno sujo, entupido,  
surdo. Uma pele errante, cega, desalojada  
pelos cortes da argamassa cinzenta, que fere  
suas fibras com concreto fresco, que abre  
frestas em seus nervos expostos. Das suas  
fossas nasais escapam uma voz de trovão  
que batiza as carnes frouxas, os esqueletos  
transviados, os ruídos perdidos. Suas mãos  
rompem os vergalhões atravessados nas  
ruas das suas costelas, do descampado  
das suas escápulas, nos esgotos dos seus  
pulmões, nos becos das suas veias. Seus  
quadril vagabundos se deslocam pelos céus  
carcomidos, repartidos, despedaçados. Sua  
boca beija as bocas de lobo. Me camufla entre  
os passantes, tateio estas clavículas, tento  
fugir de dentro deste crânio pesado. Enxugo  
as lágrimas que as clavículas derramam sobre  
estas costas, pernas e calcanhares. Caminho  
de costas para o futuro, encaro a sombra do  
passado, me viro do avesso, encontro outro  
corpo no encontro com o corpo outro.

Me desfaço em movimentos que me  
esburacam pelas cavidades que escavam  
estes passos vagarosos vagabundos e  
vagalumes em uma terra que gira cada  
vez mais furiosa, desastrosa e atroz. Olho  
dentro dos olhos sofridos, ansiosos, aflitos,  
sem ócio que disputam o último pedaço de  
carne viva no cento da cidade destruída.  
Choro ruas, cuspo revolta, excremento  
indignação na noite sem céu, nem chão.  
O cheiro dos homens de concreto cinza  
e asfalto se espalha e me embrulha o  
estômago. Escarro todo o lixo. Uma senhora  
sozinha sentada em um banco de praça  
escreve em um diário até deteriorar sua  
mão em um dia frio. Giro em um carrossel  
de carcaças de carros velhos para me  
esfolar, me desfazer, me desmanchar  
contra os sopros do progresso. Assisto as  
estátuas dos que venceram dissipadas  
pelos ventos do fogo. Levo a tartaruga para  
passar, as ruas bifurcam, os semáforos  
abrem e fecham, os carros se chocam  
contra os muros. Os estilhaços de espelhos  
desenham um céu de detritos entre fezes  
caninas e humanas na calçada, de repente  
o chão acaba.

Dessa maneira, entendo que as coreografias pedestres dos transeuntes “evidançam” um coreopoliamento repressivo exercido na e pela organização insensata, indiferente e insensível do movimento no e pelo próprio corpo, responsável pela reprodução de uma série de automatismos sensoriais, motores, perceptivos e cognitivos aos quais tenho chamado de “Anestésica Corporal Urbana” (MARQUES, 2017). Como argumentei em outra ocasião, em linhas gerais a anestésica corporal urbana consiste em uma espécie de anestesiamiento, de debilitação, de esmorecimento da dimensão sensorial motora da materialidade do corpo, a partir da configuração de um certo regime perceptivo cognitivo em nome da constituição de uma dada anatomia política indispensável para regulação das condutas das condutas corporais pedestres dos transeuntes. Em termos corporais, pode-se entender que a co-observação policialesca, a obsessão com a proximidade corporal e a ojeriza com o contato desviante, por exemplo, são traços da imperiosa mobilização de ordens, normas e regras de autocontrole, impessoalidade e circulação “evidançadas” nas e pelas coreografias pedestres dos transeuntes.

Assim sendo, penso que a anestésica corporal urbana encontra seu paradigma no transeunte que performa suas coreografias pedestres ao atualizar o delírio policial da circulação, ou seja, ao corporificar no e pelo movimento pedestre a coreografia da polícia na e pela predeterminação de uma cinética dos ditos cidadãos de bem. O que não me parece ser outra coisa senão uma tentativa de homogeneizar, consensualizar e domesticar a experiência corporal cotidiana urbana ao reduzi-la à reprodução da circulação de um alegado bom senso no e pelo chão das cidades (LEPECKI, 2011). Dessa forma, considero que a anestésica corporal urbana enquanto um modo de reiteração dos hábitos de condução das condutas pedestres procura esgotar, depauperar, esfaltar aquilo que lida com o que não é da esfera da mesmidade, como pretendo apontar na sequência.

## ERRANTOPÉDIA

**PERSECUÇÕES:** No outono de 1969, o performer estadunidense Vito Acconci perseguiu aleatoriamente transeuntes na e pela cidade de Nova York. Para tanto, o performer perseguia a pessoa em questão até que esta deixasse um ambiente aberto, público e comum ao adentrar um local fechado, privado e particular. Assim sendo, uma persecução poderia durar de alguns minutos até várias horas, o que levou Vito Acconci a cruzar os bairros de Manhattan, Brooklyn, Queens e Bronx em um período de vinte e três dias – entre os dias 3 e 25 de outubro do referido ano. A partir disso, o performer estadunidense produziu uma série de registros escritos, desenhados e fotografados intitulados como *Following Piece*.

Assim como sugeri acima, a autora retoma o sentido etimológico do termo estética com a finalidade de compreender que tal politização da arte consiste em incumbir as práticas artísticas com “uma tarefa muito mais difícil”: desfazer os condicionamentos corporais alienantes característicos à estetização da política ocasionada pela modernidade, com a finalidade de evitar com que em última instância a espécie humana desfrute da sua própria destruição, por assim dizer (BUCK-MORSS, 1996, p. 12). Antes e para além de qualquer interesse de embarcar em um projeto político artístico pedagógico humanista, antropocêntrico etc., considero que Susan Buck-Morss procura indicar que o âmbito crítico, subversivo, contestatório das práticas artísticas reside precisamente em restaurar, recuperar, reativar a estética enquanto uma dimensão ontológica da materialidade do corpo – isto é, no acionamento de mo(vi)mentos críticos infraordinários para aludir à discussão feita acima. Nesse viés, a autora salienta o fato de que as contribuições das epistemologias feministas demonstram que a noção hegemônica de homem moderno prevê justamente que o corpo seja geralmente tomado como uma espécie de

**O TERMO ANESTÉTICA ADVÉM DE UM IMPORTANTE ENSAIO SOBRE O IDEÁRIO DE WALTER BENJAMIN CONCEBIDO PELA FILÓSOFA E HISTORIADORA ESTADUNIDENSE SUSAN BUCK-MORSS.** Para ser mais preciso, trata-se de uma análise presente em um volume da revista *October* publicada em 1992, na qual a autora realiza uma reconsideração crítica do suprarreferido ensaio sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica elaborado pelo filósofo alemão. Ao tomar como ponto de partida a asserção benjaminiana de que uma dada autoalienação consiste em uma característica do processo de estetização da política promovido pela modernidade, Susan Buck-Morss propõe que ao advogar pela politização da arte o autor não estaria exatamente defendendo que as práticas artísticas fossem tomadas como panfletos de propaganda ideológica, mesmo diante das manipulações da estetização da política empreendidas pelo fascismo.

Nestas documentações, pode-se ler anotações em forma de tópicos como: “preciso de um esquema (siga o esquema, siga uma pessoa); eu me vinculo a outra pessoa (eu desisto do controle / não tenho que me controlar); Relacionamento subjetivo; relação subjuntiva; Uma maneira de se locomover. (Uma maneira de sair de casa). Entrar no meio das coisas; Fora do espaço. Fora do tempo (Meu tempo e espaço são tomados de assalto, fora de mim, em um sistema maior).” A partir da historiadora de arte estadunidense Amelia Jones, pode-se dizer que nestas persecuções, Vito Acconci instabiliza a posição de autocontrole em relação aos outros urbanos no e pelo espaço público, ao experimentar uma certa situação

“protuberância assensual, anestésica”, insensível, em virtude de uma dada fantasia de cunho narcísico, controlador, totalizante, denominada “*Homo Autotelus*” (BUCK-MORSS, 1996, p. 15).

Ao estabelecer um diálogo com o filósofo britânico Terry Eagleton, Susan Buck-Morss descreve a noção de *homo autotelus* como uma construção mitológica moderna que aparece recorrentemente na história da estética como um ramo da filosofia, a partir da asserção de que o sujeito moderno é aquele que pode gerar, produzir, fazer a si mesmo. Uma premissa intrinsecamente ligada à função que a concepção de liberdade possui no pensamento político ocidental (BUCK-MORSS, 1996, p. 16). Ao examinar de que maneira o mito do *homo autotelus* informa o conceito de estética kantiano, por exemplo, Susan Buck-Morss explica que a exigência de impermeabilidade, de impenetrabilidade, de imperviedade à sensibilidade corporal promove uma certa autonomização da razão que está exatamente vinculada ao ideal de autogênese (BUCK-MORSS, 1996, p. 17). Segundo a autora, ao tomar o guerreiro, o general e o estadista em detrimento do artista como merecedores de sua mais alta estima estética, Kant reconhece em cada um dos seus eleitos uma espécie de sensa-

tez advinda precisamente da expurgação da sensibilidade corporal, ao compreender o sensível como aquilo que coloca em risco a autopreservação de uma dita autonomia, autossuficiente e autocontida, principalmente em face dos perigos vislumbrados por um sujeito que se concebe apartado da natureza – as forças ameaçadoras dos “penhascos gigantes, vulcões ferozes, mares raivosos” (BUCK-MORSS, 1996, p. 16).

Diante disso, Susan Buck-Morss identifica que certas concepções de macho, virilidade e masculinidade estão profundamente atreladas às fantasias solipsistas encenadas pelo mito do *homo autotelus*, daí a necessidade de relegar a sensibilidade corporal ao que estaria supostamente restrito à ordem de uma certa passividade, de uma dada receptividade, ou então, de uma suscetibilidade marcadamente sentimentalista. No entanto, a autora explicita que quando se compreende a estética a partir da materialidade do corpo, mesmo os esforços filosóficos na direção da afirmação de um modelo de sujeito autônomo, autotético e autodeterminado se mostram vãos. Ao afirmar que “o sistema nervoso não se cinge aos limites do corpo” (BUCK-MORSS, 1996, p. 19), Susan Buck-Morss se debruça sobre o funcionamento fisiológico do sistema nervoso

de vulnerabilidade corporal com a qual os corpos que performam os gêneros femininos estão bastante familiarizados na cidade. Não por acaso, a artista francesa Sophie Calle também realizou persecuções, a exemplo da célebre *Suite vénitienne*, realizada no ano de 1980, ocasião na qual se deslocou da cidade de Paris, na França até Veneza, na Itália. Conforme a própria artista conta: “ao longo de meses segui estranhos na rua. Pelo prazer de segui-los, não porque me interessassem particularmente. Os fotografava sem que eles soubessem, anotava seus movimentos, e finalmente os perdia de vista e esquecia deles. No final de janeiro de 1980, nas ruas de Paris, segui um homem, de quem perdi o rastro em poucos minutos, no meio da multidão. Naquela mesma noite, por coincidência, ele foi-me apresentado numa

com o objetivo de defender que a inseparabilidade entre corpo, mente e ambiente não apenas torna insustentáveis as distinções entre dentro e fora, sujeito e objeto, cultura e natureza etc., como também denota um enredamento celular nervoso derivante, descontínuo, distendido que opera de modo localizado, posicionado, específico, pois é situado culturalmente, historicamente e socialmente.

Para Susan Buck-Morss, na medida em que se compreende que o sistema nervoso desempenha um papel motor, sensorio, perceptivo e cognitivo na ativação da emergência de uma espécie de “enfeixes de imagens”, correspondentes à memória, à predição, à consciência etc., no e pelo próprio corpo enredado com os ambientes, pode-se concluir que a dimensão estética da materialidade do corpo propriamente dita desestabiliza os pressupostos que sustentam a eficácia de tal modelo de sujeito moderno. Ainda que a descrição do funcionamento do sistema nervoso feita pela autora em alguma medida me pareça esbarrar por questões que tem sido debatidas pelas correntes cibernéticas, conexionistas e sistemistas nas chamadas “Ciências Cognitivas” pelo menos desde a década de 1970, as quais não pretendo adentrar aqui, presumo

inauguração. Durante a nossa conversa, me disse que estava planejando uma viagem a Veneza”. Assim como ocorreu com Vito Acconci, Sophie Calle se engajou em uma persecução onde a posição convencionalmente atribuída aos papéis de gênero binários na e pela cidade foi subvertida, conforme um corpo que performa o gênero feminino persegue um corpo que performa o gênero masculino, ao colocar em disputa as dinâmicas entre quem persegue e quem é perseguido. Ao escrever um livro sobre a persecução de Sophie Calle, intitulado *Suite vénitienne. Sophie Calle. Please Follow Me* (1983), o filósofo francês Jean Baudrillard amplia o debate acerca das persecuções, ao sugerir que em última instância tal prática de errância urbana desloca a noção de identidade ao propiciar a experimentação da alteridade: “seguir o outro é tomar

que as contribuições de Susan Buck-Morss procuram enfatizar que a dimensão estética das habilidades motoras, sensoriais, perceptivas e cognitivas é “evidançada” na e pela experiência da correlação corpo, mente e ambiente, para empregar o vocabulário adotado nestes ensaios.

Assim sendo, entendo que grosso modo a autora sugere que ao apreender o processo de estetização da política promovido pela modernidade em termos neurológicos, Walter Benjamin se refere justamente à instauração de uma “crise da percepção” que diz respeito exatamente ao incremento da brutalização, do entorpecimento, da insensibilização do corpo entendido como organismo vivo. Isto é, para Susan Buck-Morss a estetização da política está relacionada com o comprometimento do aspecto estético da cognição corporal ao promover a configuração de uma anestésica que em suma prejudica, danifica, estorva as habilidades contatuais, relacionais, conviviais intrínsecas à materialidade corpórea de fato (BUCK-MORSS, 1996, p. 24). Diante do que tenho discutido aqui, considero que a ideia de anestésica não consiste exatamente na negação do *continuum* estético, cinestésico etc. previsto pela noção de coreografia social. Ao invés disso, me parece que a aceção de anestési-

ca compreendida em diálogo com o conceito de coreografia social corrobora a premissa de que o processo de estetização da política promovido pela modernidade ocorre precisamente em termos coreográficos.

Isto pois, creio que a anestética pode ser “evitada” precisamente a partir dos modos insensatos, insensíveis, indiferentes de organizar o movimento no e pelo próprio corpo, conforme procurei demonstrar ao demarcar os aspectos coreopolicados das coreografias pedestres dos transeuntes. Nessa direção, ao cogitar que as coreografias pedestres dos transeuntes “evitam” o que tenho chamado de anestética corporal urbana, talvez seja possível admitir a hipótese de que o imperativo da circulação, da impessoalidade e do autocontrole operam sobretudo como princípios coreográficos convocados na e pela performatização do mencionado *homo autotelus*. Dessa forma, a anestética corporal urbana “evitada” na e pela suposta livre circulação autônoma dos transeuntes aparentemente indica que a fantasia da automotilidade, autosuficiente e autocontida, concerne à reprodução de uma mitológica cara ao funcionamento das democracias modernas: o *homo autotelus* – para fazer referência à operação das lógicas mitológicas identificadas por Achille Mbembe.

Se assim for, é preciso compreender que tal performatização do *homo autotelus* consiste na implementação coreográfica de uma política do movimento pedestre a despeito de constituir uma identidade, uma essência, uma substância fixa, pronta e dada. Para tanto, julgo ser importante se demover de um certo esquematismo historicista que entende que tal modelo de sujeito moderno teria sido suplantado em meados do século XX, em benefício da replicação do protótipo dos chamados “Sujeitos Flexíveis” mobilizados pelo processo de financeirização do capitalismo neoliberal. Nesse viés, vale mencionar aqui que o próprio Andrew Hewitt argumenta que noções como flexibilidade, elasticidade e afins têm sido convocadas desde o decorrer do século XIX, não apenas para enaltecer a flexibilidade como sinônimo de destreza, de habilidade, de competência corporal, mas acima de tudo para difundir a ideologia de que o sujeito poderia moldar, plasmar, criar a si mesmo em termos cinéticos, coreográficos, estéticos, ou seja, na e pela reiteração dos movimentos corporais inerentes aos hábitos que o somatizam na e pela forma do indivíduo subjacente ao modelo de sujeito burguês (HEWITT, 2005, p. 103. Tradução minha).

Além disso, como recentemente observou a crítica, psicanalista e professora brasileira

conta de seu itinerário; é cuidar da sua vida sem ele saber disso; é aliviá-lo do fardo existencial, da responsabilidade por si mesmo. Simultaneamente, quem segue é sobrecarregado da responsabilidade por sua própria vida, à medida que persegue cegamente os passos do outro. Existe uma maravilhosa reciprocidade no cancelamento de cada existência, no cancelamento da tênue posição tanto do eu, quanto do outro enquanto sujeitos. O eu que persegue um outro é substituído pelos excessos da vida, das paixões, das vontades, até que um eu se transforma em um outro”.

Suely Rolnik, a corrente ascensão da extrema direita ultra conservadora que no Brasil encontrou sua máxima manifestação no chamado “Bolsenarismo”, demonstra que na esfera micropolítica não se pode dar tal modelo de sujeito como obsoleto. Pelo contrário, a autora acredita que tal noção tem sido mobilizada de modo cada vez mais agressivo, delirante e nefasto na atual vida cotidiana brasileira, densamente estruturada por tradições coloniais-racistas (ROLNIK, 2021, p. 93). Sem necessariamente endossar por completo o referencial teórico utilizado pela autora, meu objetivo é destacar que se concordarmos que a modernidade elegeu o movimento corporal como o principal vetor dos seus processos de subjetivação política, a partir de Suely Rolnik pode-se admitir a hipótese de que a anestética corporal urbana “evitada” nas e pelas coreografias dos transeuntes mobiliza uma política do movimento pedestre coreopolicado, correspondente a uma definição de indivíduo que se autogoverna como se estivesse separado, determinado, ordenado, conforme sua “relação com a presença viva do outro é anestesiada” (ROLNIK, 2021, p. 37)<sup>35</sup>.

Não por acaso, para a autora tal anestesiamento consiste em um elemento indispensável para as políticas de subjetivação do denomi-

nado sujeito moderno. Dessa maneira, pode-se concluir que a anestética corporal urbana é “evitada” nos e pelos movimentos pedestres coreopolicados nos e pelos próprios transeuntes, enquanto mobilizam a referida indiferença violenta diante da suposta violência da diferença. Isto pois, as aparições dos outros no e pelo chão das cidades tendem a ser enquadradas *a priori* como totalitárias, homogêneas, excessivas, ameaçadoras, perigosas, extratoras, estranhas, invasoras, estrangeiras, incômodas etc., daí a necessidade de evitar a todo custo a presença viva de qualquer outro de si (SILVA, 2018, p. 119). Com o objetivo de questionar precisamente os vínculos entre a aceitação da violência da indiferença sobretudo diante do exercício da violência racial no âmbito do comum, do coletivo, do público, a artista, filósofa e professora brasileira Denise Ferreira da Silva propõe que é primordial interrogar uma certa tríade que orienta a disposição do sujeito moderno (SILVA, 2019, p. 127).

Em linhas gerais, a autora recupera aquilo que considera ser os três eixos ontoepistemológicos do pensamento moderno, ao defender que os cidadãos amedrontados diante do incremento da presença de estrangeiros motivada pela crise dos refugiados na Europa, ou então, frente ao início do reconhecimento dos direitos





fundamentais das minorias em termos de direitos no Brasil na última década, podem ser tomados como dois exemplos contemporâneos da mobilização deste modelo de sujeito autônomo, autodeterminado e autotélico (SILVA, 2019, p. 43). Sem intenção de dar conta da sofisticação do argumento da autora, o meu propósito é sinalizar que em diálogo com Denise Ferreira da Silva pode-se deduzir que a performatização do *homo autotelus* ocorre a partir dos princípios da separabilidade, da determinabilidade e da sequencialidade. Dito de modo bastante simplificado, a autora sugere que a noção de separabilidade consiste na premissa de que tudo aquilo que tem existência corpórea está apartado, afastado, isolado um do outro em termos espaciais; a ideia de determinabilidade corresponde ao pressuposto de que pode-se decidir, delimitar, estabelecer as disposições de tais matérias em relação umas às outras; enquanto a noção de sequencialidade concerne ao princípio de que tais elementos podem ser segmentados, ordenados e seriados temporalmente de forma linear.



A partir do exposto acima, gostaria de sugerir que a separabilidade, a determinabilidade e a sequencialidade podem ser tidas como os três princípios sócio coreográficos pedestres “evitados” na e pela anestésica corporal urbana reificante dos transeuntes que supostamente circulam livremente pelas grandes cidades. A meu ver, separabilidade, determinabilidade e sequencialidade são “evitadas” como os imperativos para a performatização do *homo autotelus* desde o nível cinético até o social no e pelo chão das cidades, pois traduzem em termos sócio coreográficos os ditames da impessoalidade, do autocontrole e da circulação característicos à condução das condutas corporais pedestres dos transeuntes. Isto pois, para além de compreender o transeunte como uma invenção sócio histórico cultural moderna em termos simbólicos, figurativos etc., me parece que se pode reconhecer em suas coreografias pedestres a performatização efetiva do modelo de sujeito moderno autônomo, autodeterminado, autotélico que procura fazer das grandes cidades uma espécie de palco da liberdade (SILVA, 2019, p. 58).

Dessa maneira, creio que a separabilidade, a determinabilidade e a sequencialidade enquanto princípios coreográficos pedestres “evitados” na e pela anestésica corporal urbana dos transeuntes, com efeito exemplificam de que maneira a “modernidade liberal alinhou a ponto de total fusão” a noção de livre movimento do indivíduo com a ideia de liberdade individual, conforme tem sido discutido por André Lepecki (LEPECKI, 2021, p. 233). A partir do autor, pode-se pensar que separabilidade, determinabilidade e sequencialidade aparecem como três princípios coreográficos característicos ao governo, à gestão, à vigilância e ao controle da suposta li-

vre circulação dos transeuntes, ao instalar uma cinética que promove “a educação motora especializada do cidadão pretensamente autônomo, automotivado e automóvel”, na medida em que “sujeita seus sujeitos a estarem sempre prontos a se movimentar pelos caminhos considerados adequados ao movimento adequado ao poder” (LEPECKI, 2021, p. 234). Para André Lepecki, trata-se de uma cinética liberal radicalizada pelo neoliberalismo, embora não se trate aqui de endossar a ideia de que o que vai demarcar tal processo seja a passagem de uma mobilização corporal que aconteceria de fora para dentro para posteriormente ocorrer de dentro para fora como, salvo engano, parece sugerir o autor.

Isto porque, quando se trata das coreografias pedestres dos transeuntes, entendo que desde o princípio seus sistemas nervosos estão diretamente co-implicados com a implementação desta cinética responsável por capturar o movimento pedestre a fim de torná-lo distinguível, administrável e previsível, como tenho tentado argumentar ao longo destes ensaios. Se assim for, o que a noção de anestésica corporal urbana “evitada” é exatamente o processo de sedimentação histórica destes automatismos cinéticos coreopoliciados nos e pelos imperativos da autoseparabilidade, do autocontrole e da autosequencialidade – a mobilização de uma espécie de normatização da suposta livre circulação dos transeuntes pelas grandes cidades. Como procurei apontar acima, ao que tudo indica o ponto de fusão entre a concepção de livre movimento do indivíduo e de liberdade individual remonta à própria indistinção entre transeunte, trabalho e cidadania promovida pelo menos desde a Proclamação da República no Brasil.



Desde então, aparentemente as coreografias pedestres dos transeuntes mobilizam a ideologia de que os corpos estão pretensamente livres para moverem-se nas e pelas ruas e vice-versa, ao promoverem uma “subjetividade circulatória normativa” cuja lógica “necrocínética, extrativista colonial” capitalista, frequentemente abate corpos subalternizados socialmente a partir de enquadramentos de raça, gênero, classe e sexualidade para fora da sua “(obs)cena” (LEPECKI, 2021, p. 235) – para utilizar expressões do próprio André Lepecki. De acordo com Fraya Frehse, desde os primórdios do período republicano aquilo que estou chamando aqui de coreografias pedestres dos transeuntes mobiliza a ideologia da ascensão social através do trabalho, ao mesmo tempo em que incrementam a repressão ostensiva da denominada “Vadiagem” (FREHSE, 2011, p. 550). Em outras palavras, pode-se deduzir que os imperativos da autoseparabilidade, da autodeterminabilidade e da autossequencialidade inerentes às coreografias pedestres dos transeuntes, aparentemente são indissociáveis do processo de formação de mão de obra para o mercado de livre trabalho no Brasil.

Conforme o cientista político brasileiro Lúcio Kowarick discute em seu livro *Trabalho e Vadiagem: a origem do livre trabalho no Brasil* (2019), desde o início do período colonial até os dias de hoje, a noção de vadiagem tem sido convocada no país a fim de estabelecer uma espécie de limiar crítico daquilo que pode ser considerado como marginalidade, sempre em consonância com o que é necessário para formação da mão de obra requerida pelas transformações do capitalismo brasileiro. Isto é, para o autor a noção de

vadiagem aparece no cerne da constituição do *ethos* capitalista brasileiro, desde a instauração do regime da escravatura até a instituição do mercado de livre trabalho no país. De acordo com Lúcio Kowarick, a concepção de vadiagem predominante durante os chamados períodos imperial-colonial correspondia exclusivamente à mão de obra nacional formada por trabalhadores brancos livres e ex-escravizados pretos e indígenas, como discutirei na sequência.





## ESCRITOS ERRABUNDOS

Estes pés estão envoltos em miúdos, lixos, pétalas de flores, farelos, fios e dentes de alho em uma rua que se finda em uma praça enjaulada. Demoradamente circulo uma folha abandonada por uma árvore ducaídas, indigentes, espalhadas; aos gritos um motorista me pergunta se sinto pena das folhas derrubadas no asfalto. Recolho um punhado de folhas com as duas mãos, deixo a morosidade delicada das suas quedas ditarem cada um destes passos dentro da celeridade ferina. Alguém se aproxima e me aconselha que após as folhas caírem, seria preciso deixá-las nascermesmo quando os dias forem carbonizados no cimento quente de um

A atenção tateia os entres dos silêncios murados conforme a cidade se arruína sob estes pés que choram pelas terras que jamais pisará. O futuro está nas promessas dos cartazes de tarô, búzios e magias rasgados colados aos pedaços pelos postes, pontos de ônibus e entradas e saídas do metrô. Os olhos insistem, os rostos, os ombros, as mãos desviam. A respiração ralenta quente e macia, é tarde demais para temer as medusas urbanas, consigo me perder.

outono árido. Foi um sopro, quase me precipito em uma tempestade. Percorro dentre o infinito gradeado duro, seco e gelado. Raspo os ossos contra os ferros de uma infância enferrujada. Tento arrancar um verão do emaranhado que pulsa debaixo dos cobres, dos cabelos, dos arames e dos ramos. Borro a visão até sujar o novo com o velho, embaço o perto e o longe, maculo o fim com o começo.

Dou quatro voltas em um quarteirão como se contornasse um continente a pé. A areia do deserto e a luz vermelha das viaturas policiais irritam os olhos, as narinas e a garganta de concreto. Cada passo é uma migalha no país onde a riqueza se empilha e a pobreza se espalha. A escassez de água me arrasta pelo excesso de rua, inunda, limpa, cerca, toca, coleta o desejo, o lixo, o verde preto do estômago, no fundo do crânio. Tento pensar com os pés.

Coloco os dois pés na ficção.

Um homem espera a carne assar nos espetos expostos em cima da grelha da churrasqueira improvisada com tijolos e esquecida. Ra imprudente se equilibra entre os cacôs de duas estudantes guardam o sinal fechado. Um adolescente se equilibra entre o sinal fechado. Um adulto abre em uma esquina triste e esquecida. Um jovem sobe sua espinha dorsal. Uma senhora banguela grita dentro da boca de lobo, mas a cidade não escuta. Um homem escarra a si mesmo no chão, as crianças sentadas na mesa de um bar se assustam. Vigias, catracas, gravatas e suor.

olho nos olhos do céu

Ouço rastros de conversa no meio da rua nua tingida de amoras, insultos e vícios. Acompanho o cortejo de vagalumes vagabundos vagarosos que abrem suas bocas em línguas estranhas feitas de sonhos, dores e trovões, entulhadas em caçambas, muros e margens. Derroto pedras, desencarcero flores, quebro horizontes enquanto um vento frio me abraça, me dilata, viro um cometa desatinado refugiado arruaceiro, colido, cindo, caio nos cantos de uma esquina. Contemplo a lenta comoção das multidões desossadas, emudecidas, carcomidas. Sem eira, nem beira, me mancho nas poças de sol, peço esmolas para as formigas, me exilo nas rachaduras, nas veias das vielas sangradas. Desarrumo o olhar no abismo arreganhado que geme por pão e água. Demoro devagar em uma geografia onde há mais prédio que céu. Imagino me tornar um horizonte para cada corpo que cruza o meu caminho. Me detenho diante de uma cabeça de boneca nos primeiros degraus da escadaria de uma igreja. Me arrasto a pé pela calçada, como um pássaro cujas asas se tornam demasiadamente pesadas, enquanto o vento tenta me arrancar do chão, sinto dificuldade de respirar, enjoo, vertigem.

A coluna vertebral se move em espirais, descubro que posso errar dançando contra os automóveis, os postes, os bueiros, os muros.

Não vim ao mundo  
para virar pedra.  
Empresto os olhos  
para as mãos. A  
temperatura é de 39°  
graus. A cidade está  
ardida, quebrada,  
rachada de cinzas.  
Tudo na rua me toca,  
me magoa. Persigo  
árvores, meninos  
amargos, mágicos  
e indecisos, flores  
roxas revoltadas  
no rebuliço  
desamparado,  
ícaros caídos, tortos,  
desmanchados. Fervo  
os pés descalços no  
sol até encontrar um  
circo armado sem  
graça. As perguntas  
me assaltam, escuto  
os túmulos em um  
cemitério, tento  
fazer amizades com  
insetos. Procuo a  
Estrela Dalva antes  
do sol depor algo  
para adentrar os  
portões da grande  
noite. Confundo a  
estrela com uma  
mulher despencada  
queimada sentada  
a dois, três passos à  
frente.

A mulher me oferece cachaça, com-  
panhia e me confessa que já foi  
acompanhante sem luxo. Amontoo  
na memória tudo que brilha quan-  
do sai da sua boca abandonada em  
uma rua cansada: a morte da sua  
filha, a fome que não consegue ma-  
tar, os pecados pagos com a morte  
em vida. Entonteço, balbucio que  
sua filha é a primeira estrela que  
aparecerá no meio do céu da rua  
sem lua ao anoitecer. Ela des-  
confia. Prossigo pelo labirinto de  
aflições, desastres e tristezas que  
me engolem, sob o olhar flamejante  
e atento de pombos, pedintes e Mino-  
tauros. Me perco pelas ruas ociosamente  
carregando nas mãos um espelho por onde  
enxergo um homem varrendo a calçada, virar  
árvore e pássaro. Não consigo andar em linha  
reta, fico fora de mim, me espatifo em frente a  
um prédio ocupado no qual a polícia cumpre um  
mandato de reintegração de posse durante uma ma-  
nhã de primavera. Coloco um pé diante do outro, vou  
me banhar em cada charco nas sarjetas cinzas e sujas  
desta cidade. Do outro lado da rua um grupo de senhoras  
evangélicas discutem meu paradeiro enquanto me afogo no  
fundo da poça do impossível. As glândulas salivares inundam  
a língua, formam um manancial dentro da boca d'água, até  
um trovão romper esta caixa torácica e marejar os precipí-  
cios desta face. Viro uma porroca de humores, carnes,  
histórias e pedras tentando tatear algum contorno ao  
contemplar-se na água escura, turva e parada do  
céu lamacento, enquanto um ipê amarelo cho-  
ve suas flores sobre este ombro esquerdo.

Alguns passos adiante encontro uma aglomeração de sacos plásticos grossos, transparentes, empoeirados com cimento e cal ao redor de três chafarizes que jorram seus prantos para cima, como se quisessem comover os horizontes. Recolho um dos sacos, aparo o choro dos chafarizes, escolto as lágrimas que escorrem calçada abaixo, onde me deparo com uma multidão de pegadas de cimento fresco. Estou perante um canteiro de obras. Uma funcionária trajando um uniforme de uma empresa de limpeza vem com as nuvens em minha direção, se dirige a mim, pergunta o que estou fazendo. Pergunto o que ela contempla, o que ela supõe, o que ela imagina que seja. Ela diz que me vê se perder para encontrar os rios que foram sufocados pela carne do asfalto, que me vê tentando encontrar o impossível.



### SENHORES, FAZENDEIROS E LATIFUNDIÁRIOS CARACTERIZAVAM A VADIAGEM COMO UMA SUSPOSTA ESSÊNCIA DE UMA DITA CORJA PEDESTRE QUE VAGAVA ENTRE OS CAMPOS E AS CIDADES DO BRASIL,

pois não demonstravam uma alegada aptidão natural, biológica, congênita para a retidão, para a disciplina, para o trabalho, aos quais só eram submetidos sob a ameaça, o uso, ou mesmo, o jugo de força extrema (KOWARICK, 2019, p. 134). No entanto, o autor salienta que trabalhadores brancos livres e ex-escravizados pretos e indígenas eram refratários ao trabalho organizado, disciplinado e produtivo porque não precisavam vender sua força de trabalho para manter suas mínimas necessidades de subsistência, uma vez que a condição de pessoa livre possibilitava com que vivessem em bandos, dispersos e itinerantes – a liberdade consistia em um modo de repúdio em forma de desobediência às submissões exigidas pela disciplina reprodutora da obra colonial, escravagista etc.

Nesse contexto, a vadiagem era tida como uma espécie de atributo orgânico de quem quer que fosse tratado como uma espécie de resíduo social, pois não se encontrava nem na posição de senhor, nem de escravizados, graças a uma dada relação de rejeição recíproca aos mandos e desmandos dos senhores responsáveis por arregimentar os horrores da escravatura. Segundo Lúcio Kowarick, ainda durante o referido período a vadiagem passou a ser atribuída a uma parcela cada vez mais vasta da população, classificada pelos senhores como ignorante, indolente e viciada, na medida em que transitavam em meio a uma sociedade da qual não faziam efetivamente parte. Isto pois, no limite a noção de vadiagem era utilizada para caracterizar uma dita outra humanidade (MELLO e SOUZA apud KOWARICK, 2019, p. 119). A título de exemplo, pode-se entrever tal conceito de vadiagem em uma afirmação feita pelo médico francês radicado no Brasil, Louis County: “o Brasil é um país sem povo” (COUNTY apud KOWARICK, 2019, p. 133).

De acordo com Lúcio Kowarick, a máxima proferida por aquele que foi um dos principais ideólogos da vadiagem e apoiador do regime de trabalho escravizado no país, demonstra o papel de senhores, fazendeiros e latifundiários

na conformação de um imaginário nacional responsável por colocar a população brasileira pobre, periférica e majoritariamente preta na categoria de vadios, ao considerá-la como um certo excedente populacional naturalmente indigente, indolente e inapto para o trabalho disciplinado, regular e produtivo – de modo que pode-se ouvir aqui ecos daquilo que Achille Mbembe conceituou como necropolítica, como discuti anteriormente. Nesse sentido, Lúcio Kowarick argumenta que a concepção de vadiagem era utilizada para reforçar a ordem escravocrata, a fim de justificar a violência intrínseca às formas de trabalho compulsório, forçado, obrigatório, sob o pretexto de evitar qualquer possibilidade de refuga. Contudo, o autor salienta que o período republicano marca o surgimento de uma outra concepção de vadiagem no Brasil, diante da fratura exposta após a abolição oficial da escravatura.

Segundo Lúcio Kowarick, conforme a mão de obra imigrante se recusava a assumir as atividades, as tarefas e os trabalhos até então desempenhados pelos/las escravizados/das, era preciso recuperar, resgatar, reabilitar a imensa parcela da população brasileira estigmatizada pela vadiagem, com a finalidade de formar a mão de obra nacional necessária para o estabeleci-

mento do mercado de livre trabalho, indispensável para a modernização do país. A suposta outra humanidade precisava ser devidamente humanizada na e pela expropriação das suas forças produtivas pelas engrenagens do capitalismo industrial. Para tanto, o autor aponta que se outra vadiagem era tida como uma essência que indicava uma dita tendência natural para uma pretensa degenerescência irremediável, a partir de então a vadiagem deixou de ser estritamente entendida como sinônimo de preguiça, indisciplina e imoralidade inata.

Para o autor, com a Proclamação da República no Brasil a vadiagem começa a ser considerada como uma consequência direta do abandono social ao qual tal parcela da população havia sido relegada. Desse modo, a preguiça passou a ser compreendida como falta de oportunidade, a indisciplina, como flexibilidade para a aprendizagem de novas tarefas, os vícios, como consequência da miséria e a imoralidade, como coragem para lutar pela sobrevivência diária. Diante disso, Lúcio Kowarick afirma que a noção de vadiagem foi mobilizada para que tal parcela da população brasileira se dirigisse para onde poderiam vir a ser úteis ao desenvolvimento econômico do país. A expansão do capitalismo nacional mobilizou um enorme contingen-

### ERRANTOPÉDIA

**DELIRIUM AMBULATORIUM:** Foi em um texto-release feito com o intuito de divulgar a sua ação no evento *Mitos Vadios* que o performer brasileiro Hélio Oiticica mencionou publicamente pela primeira vez no jornal *Diário de São Paulo*, em 5 de novembro de 1978, o que denominava como *Delirium Ambulatorium*: “caminhar *to and from* sem linearidade [...] ambulatoriar: inventar ‘coisas para fazer’ durante a caminhada”. *Mitos Vadios* foi um evento organizado pelo performer brasileiro Ivald Granato, realizado no dia 12 de novembro de 1978 em um estacionamento de automóveis na Rua Augusta, no centro da cidade de São Paulo. De acordo com o pesquisador brasileiro Moacir dos Anjos, o título desse evento era uma resposta crítica à realização da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, cujo tema era *Mitos e Magia*.

Dentre outros artistas, Hélio Oiticica inclusive se recusou a enviar seus trabalhos para essa bienal, pois questionava o viés ideológico que balizava a realização de uma bienal *Mitos e Magia* em plena ditadura civil-militar – vale lembrar, não só no Brasil, como em outros países latino-americanos. Além disso, os artistas se impunham ao enquadramento da produção artística latino-americana do período como supostamente mítica e mágica. Não por acaso, Ivald Granato chega a afirmar que *Mitos Vadios* “será a própria vadiagem”. Nesse contexto, *delirium ambulatorium* evoca as premissas de Ivald Granato, tendo em vista que o próprio Hélio Oiticica relata que tal prática de errância urbana perpassa sua trajetória de vida desde a adolescência em diversas localidades do Rio de Janeiro, da Zona do Mangue situada nas margens da

te populacional, principalmente ao fomentar a migração interna das populações do norte e do nordeste do país para assumir os postos de trabalhos informais, aviltados e subalternizados, sobretudo nas grandes capitais do sudeste brasileiro. Foi exatamente o que ocorreu com os meus pais já nos idos da década de 1970, ao deixarem suas respectivas cidades no sertão nordestino para assumirem tais postos de trabalho na cidade de São Paulo.

Meu pai, então aos 18 anos, deixou a cidade de Pedra Branca no sertão cearense para ocupar uma vaga de balconista em uma padaria na região central paulistana. Por sua vez, minha mãe, aos 14 anos, partiu da cidade de Araripina no sertão pernambucano para trabalhar como camareira em um motel na periferia da zona oeste de São Paulo. Vale ressaltar, ambos jamais haviam sequer tido acesso integral à escola pública, de modo que eu fui o primeiro membro da família a ter devidamente garantido o direito à educação pública, tanto no nível básico, quanto no âmbito superior, apenas para citar um exemplo pessoal. Isto posto, me parece importante lembrar que Lúcio Kowarick frisa que tal empenho em recuperar a mão de obra nacional manteve os aspectos escravagistas-coloniais no

período republicano, ao construir uma espécie de pirâmide econômico-social cuja base é sustentada pela vasta maioria da população, ainda hoje sem pleno acesso a boa parte dos benefícios gerados pela modernização do país – inclusive no que tange ao chamado processo de redemocratização do Brasil, mesmo após as políticas sociais promovidas sobretudo em esfera federal durante os governos do presidente Luiz Inácio Lula da Silva e da presidenta Dilma Rousseff, no período de 2002 a 2016.

Nesse cenário, a partir do autor pode-se concluir que a vadiagem passou a conotar um comportamento, uma prática, uma performance de quem não se submete às formas de disciplinamento despótico, tirânicas e abusivas, ainda que na esmagadora maioria das vezes tal servidão resulte apenas na infinita reprodução da pauperização proletária mediante à promessa de que é possível ascender socialmente, chegar ao topo, vencer na vida. Nesse sentido, Lúcio Kowarick afirma que os usos da noção de vadiagem para fazer a manutenção das condições de trabalho necessárias para o desenvolvimento do capitalismo brasileiro, demanda a permanente exposição a formas violentas de expropriação. Para o autor, o terror da vadiagem é indispensável para

Avenida Presidente Vargas, até o Morro da Mangueira. Dessa maneira, embora o texto-release de *Mitos Vadios* contenha a primeira referência escrita, formal, pública, a partir de Moacir dos Anjos pode-se sugerir que o *delirium ambulatorium* consiste em uma espécie de espinha dorsal do processo de criação, da produção artística e da própria história de vida de Hélio Oiticica. Como é notório, a experiência corporal do performer brasileiro no asfalto do Rio de Janeiro, no Morro da Mangueira, no Parque do Caju teve um papel determinante na virada performativa que ocorreu na prática artística do performer brasileiro, que chegou até mesmo a ser passista da escola de samba *Estação Primeira de Mangueira*. Assim sendo, o *delirium ambulatorium* configurou uma prática de errância urbana durante a qual Hélio Oiticica inventava coisas para fazer ao se perder pela cidade, em um processo de mitificação e desmistificação do ato de andar a pé pelas

fazer com que uma pessoa seja expropriada das suas forças vitais ao vendê-las para o mercado de trabalho, de modo a se submeter a todo tipo de condicionamento truculento exigido por um determinado setor produtivo. Segundo o autor, trata-se de um tortuoso processo no e pelo qual toda sorte de violência institucional, privada e estatal desempenha um papel fundamental na produção da chamada força de trabalho, para a qual o assalariamento passa a ser a única alternativa possível para se evitar a marginalização na vadiagem (KOWARICK, 2019, p. 117).

Assim sendo, a imensa parcela da população brasileira composta majoritariamente por pessoas pretas deixadas em situação de miséria econômica, precariedade sanitária, indignância habitacional dentre outras mazelas sócio-políticas, passa a ser estigmatizada como “malandra”, “bandida”, “vagabunda” e “vadia”, ao ser responsabilizada na esfera individual pelas formas de desigualdade socioeconômica que são reproduzidas historicamente, politicamente e culturalmente. Isto pois, na medida em que uma enorme parcela da população brasileira foi relegada à posição daquilo que Lúcio Kowarick denominou como “Despossuída” (KOWARICK, 2019, p. 73), ou seja, sem nenhuma garantia de

manter condições mínimas de subsistência, pode-se testemunhar um exponencial incremento de cortiços, uma proliferação da emergência de favelas e uma forte intensificação da presença de pedestres nas ruas das grandes cidades brasileiras desde o começo do século XX.

De acordo com Fraya Frehse, foi exatamente a partir da abolição oficial da escravatura, da Proclamação da República, do adensamento dos fluxos imigratórios e migratórios e da instauração do mercado de livre trabalho no Brasil, que a noção de vadiagem passou a ser sobretudo atrelada ao que estou chamando aqui de coreografias pedestres. Em diálogo com a autora, pode-se inferir que o termo vadiagem começa a ser utilizado para se referir aos pedestres cuja “afetabilidade”, aleatoriedade e “vagueabilidade” “evidançada” nas e pelas ruas, contrariam os imperativos cinéticos da autosseparabilidade, da autodeterminabilidade e da autossequencialidade subjacentes à circulação coreopolicada dos transeuntes no e pelo chão das grandes cidades. Não à toa, para citar apenas um exemplo, Fraya Frehse aponta que o avesso da mencionada campanha jornalística em defesa da causa transeunte, não raramente consistia em uma espécie de cruzada depreciativa contra a vadiagem. Isto

ruas, morros e afins da chamada “cidade maravilhosa”. Isto é, ao atentar ao que denominava como “detalhe síntese do andar” que o performer brasileiro propunha que o *delirium ambulatorium* propiciava a emergência do que definia como “Delírio Concreto”. A noção de delírio concreto denotava que a dimensão afetiva do *delirium ambulatorium* ocorria na e pela relação da materialidade do corpo com os espaços urbanos cariocas, o que teria sido explicitado principalmente nas ocasiões nas quais Hélio Oiticica recolhia o que chamava de “fragmentos-tokens” da cidade, pedaços do asfalto da Avenida Presidente Vargas, terra do Morro da Mangueira, água da praia de Ipanema, objetos encontrados, desviados, adquiridos em bazares e afins na antiga rua Larga etc. De acordo com seu sobrinho César Oiticica Filho, era comum que o tio saísse para errar a pé pela cidade carioca carregando um conjunto de *index cards* nos quais realizava anotações – algo

pois, grosso modo, a imprensa escrita da época, alinhada aos jornais das grandes capitais estadunidenses e europeias, não mensuraram esforços para estabelecer uma nítida distinção: “o transeunte não é o vagabundo; o vagabundo não é o transeunte” (FRESHSE, 2011, p. 398).

Dessa forma, a autora conta que jornais como *O Correio*, *Fanfulla* e o supracitado *O Estado de São Paulo* utilizavam expressões como “maltas de vadios”, “ajuntamento de vagabundos”, “algazarra de desordeiros”, dentre muitas outras, para aludir às coreografias pedestres de quem quer que interferisse na circulação coreopoliçada dos transeuntes: pessoas em situação de rua, ambulantes, profissionais do sexo, cartomantes, artistas de rua, pedintes etc. Nessa direção, me parece importante recordar aqui que ainda hoje está em vigor uma lei que determina que a vadiagem é considerada contravenção em todo território nacional. De acordo com Denise Rachel, a chamada Lei da Vadiagem aparece no Decreto-Lei 3.688/41 sancionada na Lei de Contravenções Penais em 1941, durante o governo Getúlio Vargas, no período histórico que ficou conhecido como “Estado Novo”. Segundo a autora, o artigo 59 da lei prevê pena de detenção simples, de quinze dias a três meses, para

quem se entregar “habitualmente à ociosidade”, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência, ou prover a subsistência mediante ocupação ilícita (RACHEL, 2019, p. 219).

Ainda nesse viés, a autora conta que nesta mesma época foram criadas as denominadas “Delegacias da Vadiagem” e o chamado “Delegado de Costumes e Diversões”, responsáveis por fiscalizar a aplicação da lei. Segundo Denise Rachel, trata-se de uma lei que remonta ao Código Penal Imperial brasileiro, no qual o artigo 295 enquadrava as vadiagens como contravenção, especialmente ao associá-las com a prática da chamada “Capoeira” em espaços públicos, o que torna evidente sua conotação racista ao criminalizar uma manifestação cultural de matriz afro-brasileira. Não obstante, Denise Rachel assevera que a Lei da Vadiagem foi amplamente utilizada durante os regimes ditatoriais brasileiros com o objetivo de justificar a prisão daqueles que eram considerados inimigos do regime civil-militar. Diante disso, com base na autora, pode-se concluir que a Lei da Vadiagem consiste em uma amostra contundente de como uma lei encontra sua efetividade ao procurar estabelecer as normas, regras, ordens cinéticas que condu-

que remonta à famosa anedota contada pelo artista a respeito da ocasião na qual leu pela primeira vez a palavra parangolé escrita em uma habitação improvisada com plástico, telhas e madeira por um morador em situação de rua na esquina de um parque localizado na região central do Rio de Janeiro. A partir de Paola Berenstein Jacques, pode-se deduzir que as noções de *delirium ambulatorium*, delírio concreto, bem como de “Crelazer” consistem em devorações antropofágicas do ideário situacionista com o qual o performer brasileiro teria tido contato durante a sua estadia em cidades como Londres e Nova York durante a década de 1970. Não obstante, a ação de errar a pé pela cidade carioca aparece condensada em diversas das suas proposições, como os *Penetráveis* (1960), *Bólides* (1963-1969) e os supracitados *Parangolés* (1964-1979), pois considerava que “o Rio é o paraíso do *delirium ambulatorium*”. Neste sentido, Hélio Oiticica não apenas

zem as condutas corporais em termos motores, afetivos, perceptivos e cognitivos, a exemplo da alusão aos denominados “hábitos ociosos” feita no próprio texto da lei, ou ainda, ao que Denise Rachel se refere como a “mobilização do medo de ser percebida como vadia” (RACHEL, 2019, p. 220).

No entanto, ao retomar aqui a concepção de “Teorizações Vadias” de Maria Lugones, apresentada anteriormente nestes ensaios, encontro a oportunidade de enfatizar a relevância de não confundir a ideologia sobre a vadiagem, com a ideologia da vadiagem. Isto pois, quando se toma o movimento corporal como ponto de partida, pode-se perceber uma determinada disputa de poder sobre as políticas de movimento pedestre travada no e pelo chão das grandes cidades. Conforme as coreografias pedestres vadias “evitam” uma certa relacionalidade, uma dada indeterminabilidade, uma espécie de “vagueabilidade”, me parecem invocar uma recusa da corporificação da cinética implementada na e pela circulação policiada dos transeuntes – o que não deve ser confundido aqui com nenhum tipo de romantização da pobreza, da miséria, da escassez seja ela de qual ordem for. Se estivermos de acordo que a vadiagem exercita uma política de

movimento pedestre que recusa os princípios coreográficos nos e pelos quais a anestésica corporal urbana é “evitada” no e pelo chão das cidades, talvez o que em última instância tais coreografias pedestres promovam é uma certa desestabilização do imaginário cinético político ocidental, ao denunciar que a performatização do *homo autotelus* nada mais é senão uma certa servidão coreográfica à supra referida “Super Representação do Homem”, tal qual definida por Sylvia Wynter.

concebia que no e pelo *delirium ambulatorium* acessava-se um certo estado meditativo conduzido “pelo corpo-pé” que consistia na “paixão-meditar-andar”, como acreditava que tal prática de errância urbana transformava o Rio de Janeiro em um “labirinto topográfico”, “uma cidade *playground*”, ou ainda, que toda a cidade carioca coincidiria com aquilo que a artista e professora brasileira Lygia Clark conceituou como “Objeto Relacional”. Nessa perspectiva, Moacir dos Anjos propõe que o *delirium ambulatorium* consiste no processo de radicalização da participação corporal almejada por várias proposições do performer, uma vez que não estava necessariamente apoiada no uso de objetos, materiais e situações – o *delirium ambulatorium* ocorre na e pela correlação imediata, imanente, concreta com a cidade. Se assim for, o *delirium ambulatorium* pode ser entendido como a realização máxima da noção de participação preconizada pelo



**DE CERTA MANEIRA, ESSA PARECE SER UMA DAS HIPÓTESES DEFENDIDAS PELA ESCRITORA, PROFESSORA E PESQUISADORA ESTADUNIDENSE SAIDIYA HARTMAN EM SEU LIVRO *WAYWARD LIVES: BEAUTIFUL EXPERIMENTS* (2019).** Embora o termo inglês “*wayward*” seja geralmente traduzido para o português como “rebelde”, considero que tal palavra não faz jus à riqueza semântica que o termo carrega na sua língua de origem, ao igualmente remeter a noções como vadiagem, errância e fuga, por exemplo. Não por acaso, a própria autora procura ressaltar em um excuro do mencionado título que a referida palavra está relacionada com os seguintes termos na língua inglesa: “errante, fugitivo, recalcitrante, anárquico, voluntarioso, imprudente, problemático, desenfreado, tumultuado, rebelde e selvagem” (HARTMAN, 2019, np. Tradução minha). A meu ver, tal apontamento se faz necessário não apenas por conta da discussão que estou tentando fazer nestes

ensaios, mas especialmente porque no referido título a autora realiza aquilo que denomina como “Fabulação Crítica”, precisamente a fim de “recriar a imaginação radical das práticas de vadiagem” “evitadas” por mulheres pretas pobres reais a partir das suas próprias perspectivas (HARTMAN, 2019, np. Tradução minha) – como tentarei demonstrar, o uso da expressão “evitada” não me parece inapropriado aqui.

Em linhas gerais, pode-se dizer que a noção de fabulação crítica deriva de um ensaio intitulado *Venus In Two Acts* (2008), no qual Saidiya Hartman propõe uma certa metodologia de prática de escrita na qual articula pesquisa historiográfica, investigação arquivística, teoria crítica e narrativa ficcional como uma forma de promover uma interrogação imaginativa das lacunas, dos lapsos, ou ainda, dos brancos de uma certa história oficial, por assim dizer.<sup>36</sup> Dessa maneira, compreendo que em *Waywards Lives: Beautiful Experiments* a autora procura fabular criticamente a vida cotidiana urbana de mulheres pretas, pobres e comuns nas periferias das cidades da Filadélfia e de Nova York nos Estados Unidos durante a passagem do século XIX para o século XX, ao argumentar como as histórias individuais, íntimas, pessoais de Harriet

Powell, Mamie Sharp e May Enoch, para citar algumas delas, não podem ser dissociadas de determinadas formas de agitação coletiva, política, social. Para tanto, Saidiya Hartman conta que recorreu a uma vasta quantidade de materiais arquivísticos: monografias, boletins de ocorrência, históricos escolares, diagnósticos médicos, fotografias, letras de música etc., com o intuito de invocar a dimensão sensível das experiências corporais cotidianas urbanas destas mulheres, através da qual concebeu uma espécie de contra narrativa responsável por questionar os processos de marginalização, criminalização e patologização das práticas rebeldes, errantes e vadias experimentadas por elas (HARTMAN, 2019, np. Tradução minha).

Ao adotar uma prática de escrita na qual narradora e personagem estabelecem uma dada relação de indistinção, a autora busca fazer com que o próprio texto acompanhe o movimento fugidio, errante, vadio dessas mulheres que foram de fato socialmente enquadradas como delinquentes, bandidas, doentes e promíscuas exatamente por fazerem percursos, trajetos, caminhos errantes na e pela cidade – para aludir aqui ao título da primeira parte do supracitado livro. De certa maneira, pode-se dizer que ao tomar o

movimento pedestre cotidiano urbano dessas mulheres como ignição para realização de uma fabulação crítica, Saidiya Hartman promove uma subversão das representações hegemônicas de mulheres pretas, pobres, comuns constantemente retratadas como se fossem apenas subalternizadas, servis e sofredoras, sem que isso implique em nenhum tipo de obliteração das suas condições de privação econômica, exclusão social e subjugação racial, por exemplo. Ao escrever a partir da exposição corporal destas mulheres pretas, pobres e comuns, a autora defende que suas práticas fugidias, errantes e vadias constituíram o que denomina como “Belos Experimentos” (HARTMAN, 2019, np. Tradução minha) justamente porque fizeram das suas respectivas vidas uma prática artística no e pelo chão das grandes cidades.<sup>37</sup>

Nesse sentido, pode-se mencionar aqui a ocasião na qual Saidiya Hartman fabula a história de uma novejinha de dezessete anos chamada Esther Brown. Não obstante jamais tenha escrito nenhum tipo de manifesto, tratado ou programa político, a autora sugere que Esther Brown travou suas disputas políticas precisamente ao errar no e pelo bairro do Harlem, sem impreterivelmente recorrer à utilização de um

artista, ao levar em consideração que Hélio Oiticica interrogava “q é participar, afinal?: entrar na dança?”. No mais, como o próprio costumava dizer, tal prática de errância urbana nada mais era senão uma: “espécie de poetizar do urbano”, onde “as ruas e as bobagens do nosso *daydream* diário se enriquecem, vê-se que elas não são bobagens nem *trouvailles* sem consequência. São o pé calçado pronto para o *delirium ambulatorium* renovado a cada dia”.



slogan, de uma declaração, de um credo político partidário, militante etc. De acordo com Saidiya Hartman, após deixar a escola aos quinze anos, Esther Brown rapidamente constatou os aspectos violentos subjacentes às desigualdades de gênero, raça e classe perpetradas pela divisão social do chamado “Trabalho Doméstico”, ao reconhecer na manutenção de tais serviços aspectos escravagistas, coloniais e afins. Consequentemente, ao invés de permanecer em uma casa subserviente à reprodução incessante de tarefas como cozinhar, lavar, arrumar, limpar, passar etc. “enquanto cuidaria de quem não exatamente viria a cuidar dela”, a autora declara que Esther Brown optou por errar pelos becos, vagar pelas ruas, perder-se pelas avenidas do Harlem; ao encontrar no e pelo chão da cidade

[...] coreografias cotidianas do possível desdobradas pelo movimento coletivo, acéfalo, espalhado por todas as direções; passeios, derivas em massa, como enxames ou como as ondas no mar [...] uma fuga desenfreada do serviço doméstico, para quem conseguia esgueirar-se ou escapar (HARTMAN, 2019, np. Tradução minha).

Como afirma a própria Saidiya Hartman, tratava-se acima de tudo de uma determinada maneira de andar a pé que ameaçava desfazer a cidade, conforme reavia, recuperava, resgatava os corpos que haviam sido roubados, cativados, sequestrados. Isto pois, a autora propõe que Esther Brown experimentava um certo desordinarismo, um dado desordenamento, ou ainda, para ser mais preciso, um determinado desregulamento do que tenho chamado aqui de movimento pedestre; encorajada pela possibilidade de que algo poderia vir a acontecer, antes e para além da certeza dos percalços, dos empecilhos, dos obstáculos. Ao “cortar o coração do Harlem conforme procurava abrir uma cidade dentro do gueto”, Saidiya Hartman acredita que Esther Brown improvisou uma forma de arte para lidar com o imprevisto, com o acidental, com o acaso, conforme suas errâncias, derivas e vadiagens constituíam um repertório de práticas de conhecimento nas e pelas quais se perdia de encontro em encontro, ao se co-implicar com o mundo (HARTMAN, 2019, np. Tradução minha).



Nesse viés, a autora argumenta que Esther Brown não separava a dimensão estética em uma esfera apartada da sobrevivência cotidiana, diária, ordinária, não porque necessariamente se dedicava a práticas como a literatura, a pintura ou alguma outra forma de arte pré-estabelecida em seu dia a dia, mas efetivamente porque errava, derivava, vadiava de encontro em encontro – como quem experimentava uma espécie de arte da subsistência a partir da qual inventava uma forma de vida cuja beleza advinha da força que a animava, ou ainda, de uma certa “urgência de se relacionar como se a vida de outrem dependesse rigorosamente disso”, para parafrasear a própria Saidiya Hartman. Ainda segundo a autora, os belos experimentos rebeldes, errantes e vadios de Esther Brown constantemente flertavam com os limiares da legalidade, ao ensejarem modos alternativos, criativos e solidários de manter necessidades vitais básicas em ambientes delimitados pela exclusão econômica, pela coerção social e pela violência racial e de gênero, todavia tenham conseguido transcorrer relativamente incólumes à vigilância policial – pelo menos até a noite do dia 17 de julho de 1917.

Apesar da autora asseverar que Esther Brown nunca tenha trabalhado como uma profissional do sexo, nada foi suficiente para que o Estado não viesse a indiciá-la como tal. Ao lado de sua amiga Rebecca Waters, Esther Brown foi detida pela polícia sob a acusação de cometer o crime de vadiagem, conforme previsto pela chamada “*Tenement House Law*”<sup>38</sup> vigente na cidade de Nova York no começo do século XX. De acordo com Saidiya Hartman, a tipificação da vadiagem na referida lei era bastante abrangente e correspondia sobretudo a uma determi-

nada maneira de conduzir as condutas corporais pedestres, o que permitiu que a noção de vadiagem fosse exaustivamente utilizada para marginalizar, criminalizar e patologizar as formas de vida buriladas nas e pelas práticas rebeldes, errantes, fugidias de socialização, convivência e subsistência da população preta estadunidense, principalmente no que concernia às mulheres, pretas e pobres – cabe destacar, qualquer semelhança com as aplicações da supramencionada “Lei da Vadiagem” aqui no Brasil não consiste em nenhum tipo de coincidência. Em diálogo com a constelação conceitual que tenho buscado articular nestes ensaios, pode-se deduzir que para a autora a classificação da vadiagem como crime procura principalmente assegurar uma certa servidão coreográfica pedestre, ao fazer a manutenção dos modos dominantes de se mover no e pelo chão do urbano, de modo que, por exemplo, mulheres pretas e pobres como Esther Brown não tivessem outra escolha senão renderem-se aos serviços domésticos ou serem governadas pela lei (HARTMAN, 2019, np. Tradução minha).

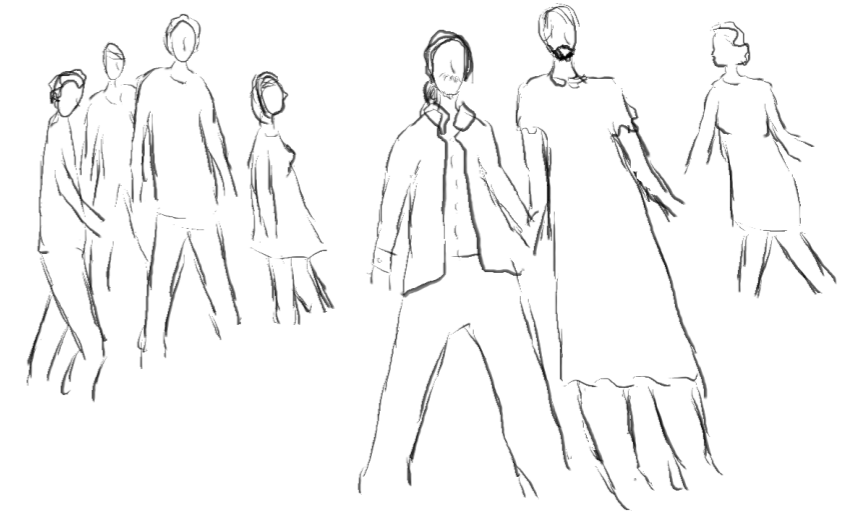
A partir de Saidiya Hartman, considero que tais práticas vadias, errantes, fugidias podem ser entendidas como modos de recusar que os movimentos pedestres sejam orientados, ordenados, regulados pelos imperativos cinéticos do homem, do branco, da polícia. Nesse sentido, não é surpreendente constatar que a autora entende que tal recusa ocorre precisamente em termos coreográficos, a exemplo de uma passagem na qual define a coreografia como uma prática artística na e pela qual pode-se rearranjar, reorganizar o movimento corporal a fim de escapar da captura, do confinamento, do

sequestro do corpo ao se mover “mesmo quando não há para onde ir, para onde correr”, conforme se “torna o inabitável habitável” na e pela recusa de qualquer tipo de servidão (HARTMAN, 2019, np. Tradução minha). Desse modo, considero que Saidiya Hartman sugere que tais errâncias, derivas, vadiagens nas e pelas cidades constituem práticas de recusa coreográfica na medida em que criticam, subvertem, contestam os princípios cinéticos invocados na e pela performatização da fantasia do *homo autotelus*: a separabilidade, a determinabilidade e a sequencialidade. Portanto, baseado na autora, pode-se inferir que deambular, perambular, vagar consiste em práticas de recusa coreográfica, pois desordenam, desordenam, desregulam os movimentos pedestres, enquanto reivindicam “o direito à opacidade”, fazem greve, revolta, “amam o que não é amado. Estão perdidas para o mundo” (HARTMAN, 2019, np. Tradução minha).

Por conseguinte, quando Saidiya Hartman sugere que a errância, a perambulação, a deriva “evidança” uma espécie de dimensão *queer* das sobrevivências pretas ao constituírem um conjunto de práticas de relacionalidade, de indeterminabilidade, de “vagueabilidade” nas e pelas quais são buriladas formas de vida como belos experimentos, entendo que tais recusas coreográficas ocorrem justamente nos e pelos mo(vi)mentos críticos infraordinários que desestabilizam as conduções das condutas corporais pedestres dos transeuntes, por exemplo<sup>39</sup>. O que não só aparentemente remete ao conceito de “Coreopolítica” preconizado por André Lepecki, como também sugere a formulação da noção de “Coreorrecusa” tal qual foi aventada pelo professor e pesquisador brasileiro Pablo Assump-

ção em uma recente conversa com o próprio André Lepecki, transmitida pela plataforma de compartilhamento de vídeos Youtube<sup>40</sup>. Nesse sentido, ao invés de correr o risco de estabelecer uma suposta dicotomia entre mover e pausar, mobilização e paragem, até mesmo, entre andar e parar como me parece ser bastante comum nos usos da noção de coreopolítica, considero que compreender tais errâncias, derivas, vadiagens como práticas de recusa coreográfica ajuda a entender que se a ativação de uma coreopolítica está associada a noções como “Ato Parado”, “Paragem”, “Movimento na Pausa” como tem argumentado André Lepecki ao longo da sua pesquisa, isto se deve acima de tudo à experimentação de formas de deixar de se mover de modos dominantes, ainda que de maneira precária, em âmbito infraordinário, sob as insígnias do fracasso, como parece ocorrer quando se encontra “vida onde esperamos estagnação e estagnação onde esperamos vivacidade” (HALBERSTAM, 2020, p. 235) – para minimamente aludir ao aspecto *queer* conferido por Jack Halberstam à técnica chamada “*Stop-Motion*” popularizada pelo denominado “Cinema de Animação”<sup>41</sup>.

De volta à conversa com Saidiya Hartman, penso que na medida em que tanto Esther Brown na cidade de Nova York do começo do século XX, quanto Selma Maria na cidade de São Paulo no início do século XXI praticam recusas coreográficas conforme vagam, derivam, perdem-se de encontro em encontro com aquilo que é da ordem do que poderia vir a ser, talvez não se trate exatamente de reconhecer nestas errâncias, perambulações, vadiagens, uma “poiese social que sustenta os despossuídos” como indica a autora (HARTMAN, 2019, np. Tradução minha).



Erratório, Exercício Errante: Experiência. São Paulo/2019

Isto porque, gostaria de propor que tais práticas vagabundas, deambulatorias, divagantes configuram uma poiese social enquanto acionam a despossessão corporal dos princípios coreográficos implementados na e pela fantasia da circulação automovente, autossuficiente e autônoma no e pelo chão das cidades. Como tem sido discutido pela supracitada Judith Butler em diálogo com a teórica, pesquisadora e professora grega Athena Athanasiou, a ideia de despossessão é recorrentemente atrelada à questão da desapropriação de direitos relativos à terra, à moradia, à habitação, tal qual tem sido denunciado pelas irrevogáveis reivindicações feitas por movimentos sociais como o “Movimento Sem-Terra – MST”, o “Movimento dos Trabalhadores Sem Teto” – MTST, bem como pela corrente “Mobilização Nacional Indígena” – MNI em prol das demarcações das terras aqui no Brasil.

Contudo, quando se desloca o entendimento de despossessão das suas acepções estritamente econômicas, jurídicas, sociais etc., as autoras propõem que o conceito de desposses-

são pode denotar uma certa condição inerente à materialidade do corpo, crucial para se compreender os aspectos políticos da performatividade corporal. Em linhas gerais, Judith Butler e Athena Athanasiou apontam para o papel que noções como próprio, propriedade e apropriação desempenham no imaginário político ocidental, mesmo no que diz respeito à força de mobilização normativa na e pela qual se inculca a fantasia do sujeito autônomo, autossuficiente e automovente. Para as autoras, a prerrogativa de estabelecer modos apropriados de se mover, de agir, de se comportar tem como objetivo precisamente estabelecer formas de regular a dimensão da *aisthesis*, entendida como uma certa vulnerabilidade, uma dada precariedade, uma espécie de inacabamento constitutivo da materialidade dos corpos – como procurei demonstrar ao me referir à anestésica corporal urbana “evidançada” nas e pelas circulações coreopoliciadas dos transeuntes, constantemente tomada como um comportamento apropriado, digno, cidadão, por exemplo.

Intrigantemente, ao se colocarem perguntas mais ou menos como: “o que acontece quando quem é tido como bárbaro, monstruoso, estrangeiro, imigrante, vadia, *queer*, ou ainda, quando os animais se deslocam pelas ruas?” Judith Butler e Athena Athanasiou reconhecem que em tensão com a iminência da despossessão social, econômica, jurídica, subjacentes à sucessiva exclusão, expulsão e agressão destes corpos nos espaçotempos comuns, públicos, urbanos, no que tange aos movimentos, às ações, às condutas corporais, pode-se constatar uma espécie de potência radical que emerge nas e pelas experiências da perda, da recusa, do desamparo que desafiam as ficções que procuram determinar quem, quando, onde, até mesmo o que pode ser inteligível como humano ou não no e pelo chão das cidades (BUTLER & ATHANASIOU, 2017, p. 55. Tradução minha).

Ao invés de reforçar os aspectos totalizantes, fundamentalistas e teleológicos característicos a diversas formas daquilo que denominam como “Individualismo Possessivo”, me parece que as autoras indicam que tais deslocamentos corporais experimentam estados de despossessão corporal conforme deixam de se mover a partir dos princípios coreográficos que regulam a performatização do *homo autotelus* nas e pelas cidades. Isto pois, tais estados de despossessão corporal correspondem à ativação de diversos níveis de co-exposição, de co-extravio, de co-expropriação exercitados no e pelo reconhecimento da co-presença, da co-dependência, da coabitação, mesmo do que está antes e para além da ordem do humano. Nesse sentido, a despossessão corporal não conota exatamente a perda de posses, de pertences, de propriedades econô-

micas, jurídicas, sociais, mas se refere justamente ao acionamento da co-afetação, da correlação, da co-vinculação intrínseca à materialidade do corpo propriamente dita, o que invariavelmente acarreta certas instâncias de perda, de desfazimento, de desmanche das particularidades, dos predicados, das peculiaridades que mobilizam um determinado modelo de sujeito.

Consequentemente, propor que tais práticas errantes, ambulatórias, vadias consistem no exercício de recusas coreográficas ao configurarem uma certa poiese social conforme ativam estados de despossessão corporal, não significa requerir nenhum tipo de atributo, substância ou essência para tais mulheres pretas, pobres e comuns. Em detrimento disso, baseado em Saidiya Hartman, reconheço que é preciso fazer justiça à contribuição de quem historicamente teve a carne marcada pelo fogo da injúria, da privação econômica, da violência racial, de gênero, de classe e sexualidade. De acordo com a autora, ainda que tradicionalmente mulheres como Harriet Powell na melhor das hipóteses sejam tratadas como “Figuras Menores” em termos sociais, políticos, históricos e artísticos, é indispensável admitir que na medida em que praticaram errâncias, derivas, deambulações ao burilarem suas formas de vida como belos experimentos no e pelo chão das cidades, é preciso que elas sejam devidamente notadas, creditadas, valorizadas como “modernistas irrequietas, desobedientes, radicais” (HARTMAN, 2019, np. Tradução minha). Diante disso, o uso que Saidiya Hartman faz de terminologias como deriva, deambulação e afins não me parece de nenhuma forma ser ingênuo.

Ao realizar uma fabulação crítica a partir da experiência corporal cotidiana urbana de mulheres como Esther Brown, Mamie Sharp e May Enoch na cidade de Nova York na passagem do século XIX para o século XX, me parece importante notar que de saída a autora desloca a retórica que costuma separar a esfera doméstica do urbano, ao associar a manutenção dos cuidados, das rotinas e da segurança da ordem privada com o feminino, enquanto atrela o exercício da mobilidade apaixonada, inventiva e aventureira no âmbito público com o masculino. De acordo com o que tem sido apontado por diversas autoras da chamada “Crítica Feminista de Arte”, trata-se de algo que remonta ao clássico *O Pintor da Vida Moderna* (1863)<sup>42</sup> do mencionado Charles Baudelaire, no qual o pintor Constantin Guys é minuciosamente descrito como um *flâneur*, ao mesmo tempo em que retrata uma transeunte apresentada como uma “mulher com um lenço amarelo” ao reduzi-la à condição de objeto de inspiração perante o olhar masculino, por exemplo. Em contraposição, Saidiya Hartman procura “evidançar” de quais modos mulheres pretas pobres comuns conduziram suas condutas corporais pedestres não apenas como transeuntes, mas sobretudo ao errar, ao derivar, ao deambular no e pelo chão das cidades.

Como pode-se constatar nos verbetes da errantopédia que acompanham estes ensaios, tais nomenclaturas correspondem às práticas de errância urbana desenvolvidas a princípio por expoentes do modernismo europeu e brasileiro em um período que vai de meados do século XIX até a metade do século XX. Não obstante, pode-se observar ainda que tais práticas de errância urbana foram exercitadas por diversos artistas

associados à arte contemporânea em diferentes países do mundo desde meados do século XX até o começo do século XXI. A partir de Lori Waxman, pode-se concluir que assim como a prática de errâncias urbanas consiste em um traço comum entre o Dada, o Surrealismo, a Internacional Situacionista e o Fluxus, é importante perceber que trata-se de correntes vanguardistas geralmente fundadas, ordenadas e lideradas por homens brancos militantes que em maior ou menor escala faziam a gestão dos preceitos ideológicos, dos pré-requisitos de filiação e do desenvolvimento das ações, das atividades, das experiências desenvolvidas em nome de suas respectivas organizações, grupos, comunidades etc. (WAXMAN, 2017, p. 279. Tradução minha).

Ainda neste aspecto, me parece oportuno lembrar que o curador e crítico de arte francês Nicolas Bourriaud, grosso modo, recorre a estes mesmos exemplos a fim de argumentar que desde a arte moderna pode-se verificar a preconização da articulação de um conjunto de técnicas, procedimentos e práticas a fim de conceber um certo estilo, um dado modo, ou ainda, uma determinada forma de vida ao invés de uma obra de arte no sentido forte do termo – isto é, movimentos, ações e gestos que ao conceberem uma forma vivida possibilitariam uma espécie de invenção de si; em consonância com o que fora realizado pelos filósofos pré-socráticos na antiguidade grega (BOURRIAUD, 2011a, p. 18). Nessa perspectiva, em outra ocasião, o autor afirma que a prática de errâncias urbanas propicia a emergência do que tenho chamado de “Corpo Urbano Errático” (MARQUES, 2015), ao fundar uma estética do deslocamento corporal pela cidade e vice-versa, na medida em que interrogam



politicamente a separabilidade racial-econômica, a determinabilidade ético-performativa e a sequencialidade sócio-histórica que engolfam a vida cotidiana urbana. Ao propor que as errâncias urbanas congregam quem “não sabe para onde ir” ao oferecer um modelo de composição radicante, precário, mendigo para inúmeros artistas hoje em dia, Nicolas Bourriaud conclui que o corpo urbano errático representa para a arte contemporânea neste começo do século XXI, aquilo que o denominado “*Ready Made*” concebido pelo artista francês Marcel Duchamp foi para a arte moderna nos primórdios do século passado (BOURRIAUD, 2011b, p.100).

De certa forma, o autor propõe que tais corpos urbanos erráticos emergem ao cometerem algo semelhante a efrações da percepção na medida em que a prática das errâncias urbanas fragiliza, precariza, ou seja, despossui condutas, comportamentos, hábitos corporais arraigados pelo poder nos e pelos espaçotempos ordinários, sociais, urbanos. Dessa maneira, Nicolas Bourriaud defende que tais artistas errantes, precários, radicantes, não raro flertam com os limites da legalidade ao “definirem de bom grado seu trabalho com termos emprestados da vagabundagem criminosa” (BOURRIAUD, 2011b, p. 98). Se assim for, acredito que se pode compreender a contundência da exigência feita por Saidiya Hartman. Para além de reconhecer que artistas errantes, precários, radicantes tomem emprestadas definições atreladas aos processos de subalternização social, econômica e política em termos de raça, gênero, classe e sexualidade, entendo que é necessário admitir que sob o signo da vadiagem, foram promovidas formas de despossessão corporal de um certo “eu” independente, tirânico e soberano ao se exercitarem

recusas coreográficas em e por práticas errantes, deambulatórias, vadias a partir da co-afetação, da co-dependência, da co-vinculação coletiva em resistência à imposição de toda sorte de desapropriação econômica, jurídica, social, cultural etc. Desse modo, vadiar, vagar, errar passa a denotar uma prática ética, estética, política e epistemológica enquanto formas vividas nos interstícios da vida cotidiana urbana como um belo experimento fabulizado, tramado, coreografado no e pelo chão das cidades.

A partir de Saidiya Hartman, compreender que tais práticas vadias, deambulatórias, errantes consistem em recusas coreográficas, pois desestabilizam os sequestros dos corpos nas e pelas angelologias servis ao sexismo, ao racismo, ao classismo etc., aparentemente também oferece subsídio para que seja feito um certo agenciamento angelológico coreográfico na direção de uma reconsideração crítica das historiografias, genealogias e afins referentes à prática das errâncias urbanas. Embora sejam recorrentemente pensadas a partir da perspectiva das vanguardas artísticas históricas europeias, entender que as errâncias urbanas consistem em recusas coreográficas aos imperativos cinéticos da fantasia do sujeito automovente, autossuficiente e autônomo no e pelo chão das cidades, indica que a intersecção entre práticas artísticas e práticas sociais convocam um dado questionamento do exercício irrestrito de empatia com a história dos vencedores – “o cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostados no chão” para novamente aludir a uma máxima benjaminiana (BENJAMIN, 1994, p. 225). Ainda nesse sentido, a premissa de que tais práticas errantes “evidançam” uma dimensão coreográfica exatamente porque

buscam desordinarizar, desordenar, desregular o movimento pedestre, igualmente sugere que sejam promovidos desvios nas narrativas oficiais da dança que atribuem o início do interesse pelo ato de andar a pé pela cidade estritamente à emergência da dança contemporânea no contexto estadunidense na década de 1960.

Por fim, mas não menos relevante, deve-se frisar que Saidiya Hartman menciona que o caráter continuado destas práticas rebeldes, errantes, vadias, está diretamente relacionado com seus aspectos contestatórios, críticos e resistentes. De acordo com o que procurei apontar na errantopédia, enquanto errâncias urbanas como as visitas Dada, as deambulações Surrealistas e as experiências de Flávio de Carvalho, por exemplo, ocorreram de modos pontuais, esporádicos, localizados, a autora declara que as vadiagens de mulheres pretas pobres e comuns como Esther Brown em busca de encontros com o encontro tendem a ocorrer de modo contínuo, permanente, diário, no âmbito da vida cotidiana urbana. Nesse viés, a autora ressalta ainda que tais atos íntimos, informais, incertos, frequentemente estão relacionados com a ativação dos impulsos insurgentes mobilizados por marchas, manifestações e protestos em prol da pluralidade corporal radical, como discuti em um ensaio anterior. Isto porque, tais práticas errantes, vadias, perambulatórias configuram recusas coreográficas ao acionarem estados de despossessão corporal relativos aos princípios coreográficos da autosseparabilidade, da autodeterminabilidade e da autosequencialidade, o que implica em experimentar outros modos de afecção que não raramente são submetidos a todo tipo de patologização, criminalização e marginalização.

Como tem sido discutido pelo professor, pesquisador e filósofo chileno radicado no Brasil Vladimir Safatle, aquilo que estou chamando aqui de coreografia social acarreta igualmente na instauração do que ele tem denominado como “Circuito dos Afetos” (SAFATLE, 2015, p. 15). Dito de modo bastante sucinto, tal noção de circuito dos afetos demanda o entendimento de que qualquer alteração no modelo de indivíduo mobilizado nos e pelos corpos demanda efetivamente a experimentação de outros modos de afetar e ser afetado, antes e para além dos regimes afetivos instituídos em um espaçotempo social específico. Na esteira do supramencionado conceito de despossessão proposto por Judith Butler e Athena Athanasiou, o autor parece sugerir que o desmantelamento de um dado circuito de afetos exige a desestabilização dos aspectos dominantes, predicativos, possessivos, corporificados afetivamente na e pela mobilização de um modelo de indivíduo apartado, encerrado, fechado em si mesmo, compreendido como protagonista da vida social – como busquei apontar ao me referir à anestésica corporal urbana “evitada” na e pela circulação coreopolicada dos transeuntes nas e pelas grandes cidades, por exemplo.

A partir disso, Vladimir Safatle afirma que qualquer desordem, desarranjo, desorientação de um determinado circuito dos afetos invoca a experimentação do desamparo como uma forma de afecção política ativada na e pela percepção de uma coimplicação afetiva com a alteridade, com a diferença, com a outridade que no limite nada mais é senão um traço co-constitutivo da existência corpórea propriamente dita. De certa maneira, o autor declara que o de-

**NESSE ASPECTO, CONQUANTO A AUTORA SE REFIRA AO QUE ELA DENOMINA COMO *REVOLUÇÕES EM TOM MENOR* (HARTMAN, 2019), ME INTERESSA PENSAR AQUI NAQUILO QUE PODERIA SER CHAMADO DE “MICROAFETIVISMOS”.** Em seu *Manifesto Afetivista* (2014), o crítico, professor e ativista estadunidense Brian Holmes assevera que aquilo que tem sido correntemente chamado de “Artivismo” não pode ser entendido como uma forma de se contrapor, romper, deslocar as convenções de um determinado modelo estético, com o intuito de promover uma espécie de inovação estética no sentido estrito do termo como teria ocorrido ao longo do século XX. Para o autor, o que se entende por “artivismo” muitas vezes consiste no cruzamento de uma infinidade de práticas artísticas e sociais cuja efetividade estética, ética, política e epistemológica opera precisamente no âmbito do afeto, ou ainda, para ser mais preciso, no afeto entendido como a instância onde ocorre a adesão, a repulsa, a atração, a transformação etc., das leis, normas e regras nas e pelas quais os corpos mobilizam e são mobilizados por uma determinada coreografia social – para utilizar os conceitos que tentei articular nestes ensaios.

samparo como modo de afecção política ocorre a partir da relacionalidade, da indeterminabilidade e da contingência inerentes à noção de errância por excelência. Em diálogo com o filósofo francês Georges Canguilhem, a errância é entendida por Vladimir Safatle como uma espécie de mobilidade da normatividade vital imanente à aptidão de organização, desorganização e reorganização característica à metaestabilidade de todo e qualquer organismo vivo. Ao se referir ao que denomina como “Biopolítica da mobilidade normativa” (SAFATLE, 2015, p. 445), o autor defende que a compreensão de errância como uma instância da atividade co-constitutiva de todo e qualquer organismo vivo oferece a possibilidade de pensar a relação com as normas, as leis e as regras em uma chave onde a biopolítica não é apenas concebida como o poder de calcular, administrar, governar os corpos, mas também consiste na afirmação da potência do erro, do acaso, do desvio exercido na e pela correlação com tais normatizações, legislações e regimentos não como algo patológico, criminoso, abjeto etc., pois a depender do nível de ocorrência, das condições ambientais e afins, podem fazer emergir outras formas de vida (SAFATLE, 2015, p. 451).

Guardadas as devidas taxas de perda de complexidade quando se passa de uma esfera descritiva biológica para o que é de ordem social, aparentemente trata-se de algo que pode ser constatado desde o âmbito da reprodução celular até o domínio das práticas errantes, vadias, deambulatórias conforme tentei argumentar aqui. Ainda nesse sentido, pode ser interessante mencionar que em outro contexto Vladimir Safatle observou que se o ressentimento, o medo e o saudosismo têm sido os principais afetos colo-

cados em circulação no Brasil neste começo de século XXI, não é de todo surpreendente perceber que tais afetos são constantemente mobilizados contra o que quer que apareça nas e pelas confusões, perdas e contingências intrínsecas àquilo que é da esfera da errância. Isto pois, a noção de errância presume a experimentação da exposição, da despossessão, do desamparo sem os quais não se pode efetivamente afetar e afetar-se outramente (SAFATLE, 2014). Em última análise, é quase como se tal ideia de errância consistisse em um ponto de convergência entre arte e política concebidas como experimentações de modos de ativação de co-mobilizações afetivas nas e pelas materializações corporais propriamente ditas.

Curiosamente, Christine Greiner retoma as mencionadas concepções de despossessão e de desamparo em diálogo com uma miríade de autores de áreas como as Ciências Cognitivas, a Semiótica e a Filosofia Política ao afirmar que aquilo que ela designa como “Microativismos” promove justamente a emergência de “um corpo errante, em contínua despossessão de suas determinações, e aberto às mudanças” (GREINER, 2017, p. 152). Ao aludir sobretudo às leituras feitas pelos filósofos canadenses Brian Massumi e Erin Manning da noção de “dividualismo” concebida pelo filósofo francês Gilles Deleuze, a autora propõe que os microativismos consistem em estados corporais acionados a partir de uma certa “comoção afetiva” compreendida como uma instância presente em diversos âmbitos da vida que opera inestancavelmente no que poderia ser denominado como “Infranível”. Dessa maneira, enfatizar a dimensão micro destes ativismos não consiste em propor categoricamente

que se tratam de movimentos, ações, ou ainda, gestos pequenos, ínfimos, menores em termos de tamanho. Em diálogo com Christine Greiner, pode-se inferir que acima de tudo a proposta é realçar o papel do movimento corporal na ativação de outras formas de afecção não hegemônicas como algo imediatamente político – mesmo quando tais microativismos “acontecem quando nada aparentemente acontece” para retomar aqui a noção de extraordinário apresentada acima. Ademais, como a própria autora declara, os microativismos exigem o reconhecimento de que o movimento não apenas “evidança” a inseparabilidade orgânica entre corpo, mente e ambiente, mas é sobretudo acionado em termos motores, afetivos, perceptivos e cognitivos nas e pelas experiências da alteridade entendida como “aquilo que lida com tudo que não é da ordem do mesmo” (GREINER, 2017, p. 124). Isto porque, tais experiências da alteridade são responsáveis por promover sensações que perturbam, modificam, alteram os estados corporais mesmo nas mais baixas instâncias de descrição somática – vale frisar, o que não necessariamente transcorre de maneira consciente, voluntariosa, arbitrária. Por conseguinte, Christine Greiner entende que práticas artísticas manifestam uma aptidão radical para a ativação destes microativismos, principalmente quando não se mantêm subservidos às supracitadas auras frias dos circuitos oficiais da arte, conforme apostam naquilo que ela denomina “Alteridade como estado de criação” (GREINER, 2017, p. 125). De certa forma, entendo que para a autora a alteridade como estado de criação está precisamente relacionada à desregulação, à desordenação, à desordinarização dos hábitos de movimentos corporais nos e

pelos quais são estabelecidas as dinâmicas que procuram separar, determinar, sequenciar um suposto eu soberano em relação a um dito outro absoluto, a fim de subjugar-lo a todo tipo de processo de exotização, de exclusão, de marginalização etc.

Assim sendo, Christine Greiner declara que os microativismos acionam a alteridade como estado de criação quando o movimento corporal desestabiliza as dicotomias que sustentam tais noções de “eu” e “outro” como categorias apartadas, predeterminadas, confinadas de modos substancializantes, essencialistas, identitários. Ao recorrer à noção de “Transindividuação” preconizada pelo filósofo francês Gilbert Simondon, pode-se inferir que para a autora a alteridade como estado de criação “evidança” que os processos de materialização corporal nunca podem ser tidos como algo que está pronto, acabado, finalizado, pois demanda que os corpos sejam compreendidos como organismos vivos em estado de metaestabilidade na medida em que se constituem nas e pelas relações, trocas, trânsitos com tudo aquilo que é dissemelhante, outro, comum nas mais amplas acepções das definições – o que invariavelmente tende a ocorrer de modo defasado, descontínuo, intermitente (GREINER, 2017, p. 43).

Em outras palavras, entendo que a alteridade como estado de criação decorre da constatação de que em termos corporais as distinções rígidas, implacáveis, drásticas entre a dimensão de um certo “eu” e a esfera de um dado “outro” não se sustentam enquanto algo imutável, substancial etc., na medida em que os movimentos são acionados nas e pelas co-presenças, co-composições e co-compartilhamentos de afetos, per-

cepções, representações, ambientes que operam como uma premissa e não como uma promessa orientada a partir de interesses, ambições e projetos de caráter individual, concorrencial, securitário. Se assim for, considero que os movimentos corporais ativam microativismos nas e pelas experiências da alteridade como estado de criação o que aparentemente não pode ser dissociado do que Christine Greiner denomina como “Princípios corporais da fabulação” (GREINER, 2017, p. 72).

A partir da autora, ao invés de se compreender a fábula somente em sua acepção linguística, narrativa, moralizante, é possível reconhecer uma espécie de função fabuladora inerente ao próprio corpo enquanto organismo vivo, ao se atentar ao fato de que as habilidades sensoriais, motoras, perceptivas, cognitivas estão inextricavelmente atreladas aos processos relativos às imaginações, às memórias, às idealizações, às representações que emergem na e pela correlação corpo, mente e ambiente. Assim sendo, Christine Greiner aponta que os princípios da fabulação “evidançam” uma dimensão ficcional inerente à própria cognição corporal, conforme a ficção deixa de ser compreendida como aquilo que se concebe enquanto mentira, falsidade, dissimulação no senso comum – tais ficções são reais, concretas, efetivas porque existem na e pela materialidade corpórea, a exemplo do que transcorre quando os corpos sonham, fantasiam, idealizam, inventam etc. (GREINER, 2017, p. 74). Ao sugerir que os princípios da fabulação corporal correspondem àquilo que pelo menos desde Nietzsche até Gilles Deleuze tem sido chamado de “Poder do Falso”, a autora propõe que ao se afastar da prerrogativa de alcançar

qualquer tipo de verdade originária, fundadora, dogmática, a função fabuladora propicia a emergência de estados corporais que acionam microativismos nas e pelas desestabilizações dos hábitos de movimento mediante experiências da alteridade como estado de criação. O que necessariamente implica que qualquer noção de outriedade não seja tomada de modo estereotipado, uniforme, estanque, conforme afetar e afetar-se outramente passa a ser uma condição sem a qual a vida não pode ser exatamente lida, interpretada, explicada, mas efetivamente experimentada, inventada, fabulada na e pela experiência de certas instâncias de desposseção, de desamparo, de errância.

Por fim, se os princípios da fabulação corporal estão relacionados com o poder do falso, me parece oportuno lembrar que tanto para Nietzsche, quanto para Deleuze, tal acepção diz respeito a uma espécie de intensificação “do mundo enquanto erro” (DELEUZE, 1976, p. 84). De certa maneira, me encontro novamente às voltas com a potência do passo em falso no e pelo qual um corpo artista perdeu sua auréola ao fazer um movimento brusco enquanto atravessava uma rua, a fim de evitar com que seus ossos fossem arrebatados pelo atropelo de um carro. Diante do que tentei articular aqui, ao optar não recolher seu halo para que pudesse se entregar à devassidão dos passeios incógnitos, talvez aquilo que o poeta baudelairiano aprendeu não se tratava exatamente daquilo que nenhum anjo sabia até então – para mencionar uma famosa fala proferida pelo personagem Damien a certa altura no supracitado filme *Asas do Desejo*.

Ao deixar de se mover de modos dominantes como um anjo servil, o que aparente-

mente se aprendeu foi aquilo que os anjos pretos, os anjos *queers*, os anjos vadios, os anjos da história, em suma, não exatamente quem “anda bem sozinho”, mas efetivamente quem supostamente “anda mal” todavia sabe: perder-se pela cidade requer toda uma educação, pois exige o acionamento daquilo que prefiro chamar de microafetivismos visto que derivam justamente da alteração do coreopoliciamento do movimento pedestre, conforme se experimentam modos de afetar e afetar-se outramente, o que impreterivelmente acarreta em instâncias de desmantelamento da anestésica corporal urbana “evidançada” no e pelo chão das cidades. Se estivermos de acordo que “a alteração denota o movimento da experiência da alteridade” (SILVA, 2018, p. 131), tais vadiagens, vagueações, errâncias configuram práticas de recusa coreográfica exatamente porque alteram os imperativos da separabilidade, da determinabilidade e da sequencialidade performados na e pela fanstasia do *homo autotelus*, enquanto exercitam a alteridade radical entendida como outras formas de se mover, de mover com, de com mover nos e pelos espaços urbanos (AGRA apud MARQUES, 2014, p. 71).

Nesse viés, não se trata de corroborar a hipótese de que tais práticas deambulatórias, vadias, errantes consistem em maneiras de promover determinadas instâncias de alterização do eu, de autoalterização etc., como bem adverte o crítico de arte estadunidense Hal Foster (2014, p. 168). Isto porque, conceber a vadiagem, a deriva, a errância urbana como uma prática de recusa coreográfica na medida em que altera, perturba, ou ainda, comove as conduções das condutas corporais pedestres ditas automoventes,

autossuficientes e autônomas, demanda retomar o sentido etimológico do termo “comoção”. De acordo com Ana Pais, a palavra comoção advém exatamente da junção dos vocábulos latinos “*cum*” e “*moveo*”, traduzidos para o português justamente como “com” e “mover”. Ao retomar o étimo da palavra emoção no latim *e-moveo*, a autora ressalta que o termo emoção denota movimentos afetivos que transbordam, extravazam, espalham de dentro para fora. Por sua vez, desde o sentido etimológico do substantivo comoção em latim, até a expressão inglesa *commotion*, a acepção de comoção corresponde aos movimentos afetivos que emergem no e pelo entre, ao caracterizarem uma zona de indistinção entre se “mover com” e ser “com movido”.

Como observa Ana Pais, tal conceito de comoção implica no reconhecimento de que tais movimentos afetivos são evidenciados na e pela inseparabilidade daquilo que é da ordem de uma certa agitação individual e o que é do âmbito de um determinado tumulto coletivo (2018, p. 242) – a comoção aparece como o movimento afetivo que aciona os microafetivismos cujos impulsos insurgentes configuram-se como recusas coreográficas borradas, emaranhadas, emboladas naquilo que tende a ser socialmente separado como o que é de esfera íntima, individual, privada e comum, coletiva e pública, a exemplo do que sugere a própria Saidiya Hartman já no subtítulo da referida obra.

No entanto, antes e para além de qualquer tipo de geometrização afetiva como parece ser subscrito por Ana Pais, o que as vadiagens, as perambulações, as errâncias urbanas parecem “evidançar” é o fato de que as comoções emergem ao ativarem desordens afetivas conforme

alteram, perturbam, desestabilizam uma coreografia social propriamente dita – de acordo com o que tais práticas podem promover em relação às coreografias pedestres dos transeuntes. De certa maneira, a autora defende que tal acepção de comoção não consiste em fazer o possível em busca de atingir um efeito predeterminado, mas aponta para a tentativa de desfazer o impossível enquanto se potencializa a capacidade corporal de afetar e ser afetado: a comoção afetiva que emerge não ao fazer para, mas ao fazer com o inesperado, o milagroso, o catastrófico (PAIS, 2018, p. 247).

Como espero ter devidamente demonstrado aqui, se a desregulação, o desordenamento, a desordinarização do movimento pedestre está relacionada com a possibilidade de co-inventar, co-imaginar, co-fabular corpos urbanos erráticos como formas vividas em e por belos experimentos realizados infraordinariamente no e pelo chão das grandes cidades, isto aparentemente acontece somente na e pela fragilidade que anima as formas de vida vadias; as vidas das formas errantes – a comoção afetiva, performativa e política que se experimenta não quando se procura, tampouco quando se acha, mas acima de tudo ao perder-se nos encontros com o encontro onde se escapa ao menos por um instante dos destinos profetizados pela clausura do mesmo.

## NOTAS

<sup>1</sup> Em referência a uma expressão presente no obituario do escritor, poeta e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, vítima fatal de um violento ataque homofóbico ocorrido na madrugada do dia 02 de novembro de 1975, na periferia da cidade de Óstia na Itália. As circunstâncias do assassinato são motivos de controvérsias que perduram até os dias de hoje.

<sup>2</sup> A título de curiosidade, vale mencionar que a tradução de Danilo Marcondes de *How to do Things With Words* (1962) de John Austin para o português, faz uma escolha que me parece interessante no presente contexto. Na passagem em que a eficácia de um proferimento performativo é classificada como feliz ou infeliz, ou seja, quando dizer efetivamente realiza uma ação ou não, Danilo Marcondes traduz o original “[...] *smooth or happy functioning of a performative* [...]” (AUSTIN, 1962, p. 14) como “[...] o funcionamento feliz ou *sem tropeços*, de um proferimento performativo [...]” (AUSTIN, 1990, p. 30. Grifos meus). A alusão ao sentido figurado de tropeço, a rigor uma espécie de acidente pedestre, me pareceu ser digna de nota.

<sup>3</sup> Em referência à crítica feita aos filósofos da performance da linguagem por seus críticos como o filósofo franco-argelino Jacques Derrida (1990), por exemplo.

<sup>4</sup> Aqui me refiro sobretudo à dissertação de mestrado intitulada *Experiências Erráticas: pistas para a desobediência das performances corporais cotidianas urbanas* (MARQUES, 2017).

<sup>5</sup> “[...] Tragam os cavalos dançantes, onde quer que eles vaguem [...]”, em tradução livre para o português.

<sup>6</sup> “[...] então eu vou quebrá-lo até que se desfaça [...] tremendo enquanto você está partindo meu frágil coração [...]”, em tradução livre para o português.

<sup>7</sup> “[...] Billy afunda sozinho em areia movediça, pele e ossos [...]”, em tradução livre para o português.

<sup>8</sup> Grosso modo, Karen Barad recusa a definição de performance como citacionalidade iterativa inscrita por Judith Butler, ao propor que a performatividade consiste no que ela define como “intra-ação iterativa” (BARAD, 2017, p. 31).

<sup>9</sup> A continuidade das investigações sobre o caso confirmou, em dezembro de 2021, que o tiro que atingiu Kathleen Romeu foi disparado pela polícia. Além disso, o juiz responsável pelo caso aceitou a denúncia de que houve alteração da cena do crime com o intuito de apertar

um confronto, conforme versão dada em depoimento pelos policiais militares. Até o momento ainda não se sabe quem disparou o tiro, no entanto, cinco policiais se tornaram réus do caso, por conta desta última denúncia. Para mais detalhes sobre o desdobramento do caso: <https://www.nexojournal.com.br/extra/2021/12/24/PMs-viram-r%C3%A9us-no-caso-de-Kathlen-Romeu-gr%C3%A1vida-morta-no-Rio>. Para maiores informações a respeito do projeto de lei Kathleen Romeu: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/08/11/batizado-de-kathlen-romeu-projeto-de-lei-pretende-proibir-tocaia-policial-em-comunidades-do-rio.ghtml>. Último acesso em 22/01/2022.

<sup>10</sup> Mais em: [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/05/110510\\_slutwalks\\_vagabundas\\_rw](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/05/110510_slutwalks_vagabundas_rw). Último acesso em 11/08/2021.

<sup>11</sup> Segundo o dicionário Aurélio, a palavra “evidência” deriva do latim “*evidentia, ae*” e pode ser traduzida para o português como visibilidade, transparência, ou ainda, hipótese.

<sup>12</sup> Apesar do autor não fazer qualquer referência à noção de “Partilha do Sensível” elaborada pelo filósofo francês Jacques Rancière, Bojana Cvejic e Ana Vujanovic defendem que a ideia de continuum estético guarda uma certa familiaridade com a referida concepção. Para as autoras, aquilo que Andrew Hewitt chama de continuum estético dialoga com o que Jacques Rancière denomina como distribuição do sensível, pois, grosso modo, enfatizam a configuração dos padrões de movimentos, ações e gestos corporais como ponto nevrálgico para pensar as articulações entre estética e política (CVEJIC & VUJANOVIC, 2015, p. 59. Tradução minha). Além disso, me parece que pensar o continuum estético como distribuições do sensível promovidas nos e pelos movimentos corporais também contribui para que se compreenda que a utilização do termo continuum nestes ensaios denote movimento permanente em detrimento de linearidade, sucessividade etc. Dessa forma, acredito que é importante levar em consideração que definições como continuum estético parecem remeter à concepção de continuum não-linear.

<sup>13</sup> “Estudos clínicos e fisiológicos sobre caminhada”, em uma possível tradução do francês para o português.

<sup>14</sup> A expressão inglesa *Proxy* pode ser traduzida para o português como “Procuração”.

<sup>15</sup> As entrevistas com Steve Paxton foram realizadas em um período que compreende desde meados da década de 90 do século passado, até o fim da segunda década do século XXI. Os áudios das entrevistas estão disponibilizados em: [\[mont.net/index.html\]\(http://mont.net/index.html\). Último acesso em 14/09/2021.](http://www.conversationsinver-</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

<sup>16</sup> “Eu tenho um sonho!”, em uma possível tradução para o português.

<sup>17</sup> Na tradução portuguesa a expressão aparece como “Democracia de Escravos”. Contudo, optei por substituir a noção de escravo por escravizado, uma vez que, por exemplo, a professora, pesquisadora e jurista brasileira Eunice Prudente afirma que: “não há, não houve, nem haverá escravos”. Isto porque, nenhuma pessoa é efetivamente um escravo, mas é forçosamente violentada por processos de escravização que procuram subalternizá-la, confiná-la e reduzi-la à situação de escravizada – portanto, ao invés de uma essência, trata-se de uma condição passível de transformação desde que haja responsabilização sócio-histórica e política. Ver mais em: <https://jornal.usp.br/artigos/a-escravizacao-e-racismo-no-brasil-mazelas-que-ainda-perduram/>. Último acesso em 14/09/2021.

<sup>18</sup> Ver mais em: *O que é Racismo Estrutural?* (2018) de Silvio de Almeida publicado pela Editora Letramento.

<sup>19</sup> Tal hipótese é corroborada pelo historiador português Francisco Bethencourt para quem a noção de raça tem sido historicamente convocada a fim de justificar determinados projetos políticos que buscam monopolizar todo e qualquer tipo de recursos, sobretudo no ocidente. Ver mais em: *Racismos: das cruzadas ao século XX* (2018), publicado pela editora Companhia das Letras.

<sup>20</sup> De certa forma, o próprio uso da expressão negritude no contexto destes ensaios tenta fazer jus à hipótese da autora. Isto pois, segundo a professora e pesquisadora brasileira Ligia F. Ferreira, as críticas feitas pelos chamados “Movimentos Negros” brasileiros no começo do século XX acerca do uso da terminologia negritude no Brasil costumavam apontar para uma espécie de cacete colonial. De acordo com a autora, o termo negritude foi forjado em 1935 pelo poeta e político martinicano Aimé Césaire, ao conceber um “paradigma poético-analítico” que toma como referência modelos afro-antilhanos de construção da noção de negro, a fim de combater as opressões produzidas pela cultura francófona em relação aos afrodescendentes no contexto parisiense de 1920. Ainda segundo a autora, a palavra negritude começou a circular no Brasil somente a partir dos anos 1970. Contudo, a autora salienta que até mesmo o sociólogo francês Roger Bastide afirmou que um certo “sentimento da negritude” já existia no Brasil antes mesmo que a palavra aportasse por aqui. Não por acaso, a autora destaca que pelo menos uma outra palavra com evidente familiaridade semântica com o termo negritude já circulava no Brasil na primeira metade do século XX, a saber: negridade. Segundo Ligia F. Ferreira, o conceito de negridade foi utilizado

pela primeira vez no *Manifesto à Gente Negra Brasileira* lido por Arlindo Veiga dos Santos, fundador e presidente da Frente Negra Brasileira – FNB em 2 de dezembro de 1931. No entanto, a autora afirma que o vocábulo negridade somente apareceu dicionarizado no Aurélio a partir da edição de 2014. Para Ligia F. Ferreira, a expressão negridade permanece obliterada mesmo por boa parte das ações que buscam pensar a concepção de negro no Brasil. Nesse viés, a autora sugere seguir o conselho do jornalista José Correia Leite, um dos principais expoentes dos movimentos negros no Brasil, ao pontuar que “essa coisa de assumir a negritude, veio lá da França e não tem nada a ver com o Brasil” (Leite apud Ferreira, 2006, p. 182). Ver mais em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50048/54176>. Último acesso em 28/09/2021.

<sup>21</sup> Em linhas gerais, pode-se dizer que o *Grand Union* foi um coletivo de improvisação em dança formado a partir da companhia de dança de Yvonne Rainer em Nova York entre 1970 e 1976. O *Grand Union* contou com a participação de diversos dançarinos remanescentes do *Judson Dance Theatre*.

<sup>22</sup> O termo “*Ball*” pode ser traduzido como “Baile”.

<sup>23</sup> “Vinte visuais ou Paris em chamas na Igreja Judson”, em uma possível tradução para o português. Além disso, vale a pena recordar que a peça intitulada *Antigone Sr./ Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (L)* ficou em cartaz no SESC Bom Retiro entre os dias 24 e 25 de outubro de 2014, bem como, foi apresentada na abertura do Festival Panorama no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 01 de novembro de 2014. Além disso, Trajal Harrell participou da 34ª edição da Bienal de São Paulo com a instalação coreográfica chamada *Dancer of the Year Shop #3*. O título pode ser traduzido para a língua portuguesa como “Dançarino do ano Loja #3”.

<sup>24</sup> O título pode ser traduzido para o português como *O mundo social do Voguing*.

<sup>25</sup> “Judson Church está tocando no Harlem (sob medida) / Vinte Visuais ou Paris em Chamas na Judson Church (M2M)”, em uma possível tradução para o português. Segundo uma matéria publicada pela revista de arte contemporânea brasileira *Select*, trata-se da primeira coreografia a ser comissionada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York – MOMA. Ver mais em: <https://www.select.art.br/trajal-harrell-da-poetica-do-encontro/>. Último acesso em 21/09/2021.

<sup>26</sup> O centro de acolhida LGBTQIAP+ Casa 1, localizada no bairro da Bela Vista, região central de São Paulo, divulgou uma lista de *houses* e *balls* atualmente em operação em todo Brasil. Ver mais em: <https://www.casaua.com.br/>



[org/30-houses-de-vogue-pelo-brasil-para-voce-se-mara-vilhar/](http://org/30-houses-de-vogue-pelo-brasil-para-voce-se-mara-vilhar/). Último acesso em: 21/09/2021.

<sup>27</sup> O uso da acepção de corpo artista aqui remete às discussões feitas pela teórica estadunidense da performance Amelia Jones (1998), bem como, pela supracitada Christine Greiner (2006) e pela atriz, pesquisadora e professora brasileira Fernanda Raquel (2011). De modo geral, para as autoras o corpo artista pode ser pensado como aquele que toma a materialidade do corpo como ponto de partida para desafiar categorizações artísticas, sociais, culturais, prontas e dadas ao ativar experiências nas quais o artístico é inseparável do político e vice-versa.

<sup>28</sup> A palavra *OuLiPo* é uma sigla para a expressão francesa *Ouvroir de Littérature Potentielle*, que pode ser livremente traduzida para o português como “Oficina de Literatura em Potencial”.

<sup>29</sup> Em alusão a uma expressão utilizada por André Lepecki no quinto capítulo do livro *Singularities Dance in the age of performance* (2016), intitulado *Choreographic angelology: the dancer as worker of history (or, remembering is a hard thing)*, ao qual retornarei mais adiante neste ensaio.

<sup>30</sup> Em uma possível tradução para o português, a palavra “*Flâneur*” remete a “andarrilho”, “passeador”, “vadio”. O termo foi inventado por Charles Baudelaire ao descrever aquele que esposa as multidões e se permite observar a cidade a passos lentos.

<sup>31</sup> Para uma investigação acerca do modelo de interpelação althusseriano em diálogo com a noção de dança contemporânea no Brasil, ver *Dança Contemporânea: comunicação sem objeto, um estudo sobre dança no ambiente midiático* (MARQUES, 2018).

<sup>32</sup> Apesar da autora não se referir a este detalhe, me parece relevante mencionar que o título original do filme em alemão é *Der Himmel über Berlin* e pode ser traduzido como “O céu sobre Berlim” para o português. Por sua vez, o título “Asas do Desejo” parece ter sido utilizado apenas na distribuição estadunidense, brasileira e portuguesa do filme.

<sup>33</sup> O livro *Poemas Mofados* é uma publicação oriunda das ações do projeto *Anatomias para o Desassossego*, realizado pelo Núcleo Vera Sala com apoio do Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo – Secretaria Municipal de Cultura.

<sup>34</sup> O nome está grafado em minúscula de acordo com o que foi adotado pela própria artista a partir da publicação de *Poemas Mofados* (2021).

<sup>35</sup> A título de curiosidade, pode ser interessante mencionar que Susan Buck-Morss afirma que a anestesia enquanto um estado corporal farmacologicamente induzido tornou-se uma técnica medicinal em meados do século XIX nos Estados Unidos (BUCK-MORSS, 1996, p. 24).

<sup>36</sup> O título *Venus in Two Acts* pode ser livremente traduzido do inglês para o português como “Vênus em dois atos”.

<sup>37</sup> A partir do professor, pesquisador e filósofo espanhol Jorge Larrosa Bondía, parece importante salientar que embora as palavras “experimento” e “experiência” sejam sinônimas, elas não possuem exatamente o mesmo significado. Isto pois, o termo “experimento” está semanticamente associado às etapas de desenvolvimento de uma dada metodologia científica a fim de estabelecer uma verdade objetiva. Por sua vez, a palavra “experiência” denota a possibilidade de colocar uma suposta estabilidade do sujeito à prova ao se expor aos riscos de uma dada travessia existencial – o que apenas ocorre de modos incertos, singulares etc. Como a própria Saidiya Hartman afirma que estava interessada na experiência corporal sensível urbana das mencionadas mulheres, ao demonstrar uma certa sintonia com os debates acerca do empobrecimento, da destruição, ou mesmo, da sobrevivência da experiência na e pela relação corpo e cidade, optei por manter a noção de experimento na tradução ao entender que seu uso consiste em uma tentativa de reforçar que tais práticas rebeldes, errantes, vadias consistem em uma forma de conhecimento. Ver mais em Bondía (2002).

<sup>38</sup> O termo *Tenement House Law* pode ser traduzido para o português como “Lei do Cortiço”.

<sup>39</sup> A utilização da palavra “*Queer*” remete à ressignificação deste termo feita por nomes como Judith Butler, Jack Halberstam, Berenice Bento, Guacira Lopes Louro e Jota Mombaça. Grosso modo, a chamada “Teoria *Queer*” subverteu o sentido de uma expressão utilizada historicamente para depreciar, violentar e subjugar minorias sexuais e de gênero em termos de direito, ao propor que a noção de “*Queer*” diz respeito à possibilidade de desviar, desobedecer, desacatar as normas sociais que procuram regular as orientações da sexualidade e os papéis de gênero de modo compulsório, coercitivo, impositivo, principalmente ao atribuir às noções de sexualidade, gênero e afins atributos essencialistas, biologizantes, naturais. Assim como o vocábulo “*Wayward*”, a expressão “*Queer*” também é de difícil tradução para o português, daí advém a frequente utilização da expressão em sua língua original, ou mesmo, a alteração deste uso no contexto sul-americano a partir dos neologismos “*Cuir*”, “*Kuir*”, com o intuito de evitar anglicismos ao mesmo tempo em que ressalta o

aspecto transgressor da terminologia ao remeter à palavra “cu”.

<sup>40</sup> *Uma conversa improvisada*, André Lepecki e Pablo Assunção, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=byAIsOKztI0>. Último acesso em: 07/01/2022.

<sup>41</sup> A expressão “*Stop-Motion*” pode ser literalmente traduzida como “Movimento-parado” para o português.

<sup>42</sup> Em *O Pintor da Vida Moderna*, ao ensaiar a crônica da vida cotidiana nos idos do século XIX, Charles Baudelaire apresenta uma concepção de modernidade que perdura até os dias atuais, a qual apresenta uma relação paradoxal entre o caráter fugaz, impermanente, fugidivo que delineava um certo estilo de vida que emergia em grandes cidades como Paris; e a qualidade daquilo que é permanente, imutável e eterno no campo das artes, por exemplo. Daí advém a máxima baudelairiana: “extrair o eterno do transitório”.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem Fim**: Notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. In: **Princípios**: Revista de Filosofia (UFRN), v.20, n.34, p.349-361. Conferência de Giorgio Agamben em Scicli, Sicília, em 06 de agosto de 2012. Transliteração e tradução ao português: Vinicius Nicastro Honesko. 14 jul. de 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **O Reino e a Glória**: uma genealogia teológica da economia e do governo. São Paulo: Boitempo, 2011.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. 3. ed. Lisboa: Presença, 1980.

ALTSHULER, Bruce. Art by Instruction and the Pre-History of do it. In: **Histories and Theories of Intermedia**. January 5, 2008. Disponível em: DOIT.pdf (charlesgmiller.com). Acesso em: 25/02/2022.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963**: Avant-garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

BARAD, Karen. Performatividade Pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. **Revista Vazantes**, 1(1), 07-34, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20451>. Acesso em: 11/01/2022.

BARDET, Marie. **A Filosofia da Dança**. São Paulo: Martins Fontes. 2014.

BARONE, Tom, EISNER, Elliot. **Art Based Research**. New York: SAGE Publications. 2011.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Editora Difel. 2009.

BASTOS, Helena. **Corpo sem vontade = cuerpo sin voluntad**. Rev. e trad. Martina Altalef. São Paulo: ECA/USP: Cooperativa Paulista de Dança, 2017.

BASTOS, Helena; MARQUES, Diego. Corpo sem vontade: bordar e errar contra o sequestro do corpo na Sociedade da Performance. In: **Arte e estética na educação**: corpo político e sensível, vol. 1. Carla Carvalho e Marco Aurélio da Cruz Souza (org.). Curitiba: CRV, 2020.

BAUDELAIRE, Charles. **Le Spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: 34, 2020.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política** – Obras escolhidas; v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo – Obras escolhidas; v. 3. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Martins Barbosa. Obras Escolhidas; v. II. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Trad. Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

BETHENCOURT, Francisco. **Racismos**: das cruzadas ao século XX. São Paulo: Cia das Letras, 2018.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a Arte Moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011b.

BRANDSTETTER, Gabriele. **ReMembering the body**: Body and Movement in the 20th Century. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2000.

BRETON, David Le. **Elogio del caminar**. Trad. Hugo Castignani, serie mínima La Biblioteca Azul, Madrid: Siruela, 2000.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Corpocidade**: debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Corpocidade**: arte enquanto micro-resistência urbana. In Fractal: Revista de Psicologia, v.21, pp. 337-350, Maio/Ago. 2009.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Corpocidade**: gestos urbanos. Salvador: UFBA.2017.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: O “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. In: **Travessia**, revista de literatura, n. 33: A estética do fragmento / Primeiro fragmento – Estética, UFSC, pp. 11-41, 1996.

BURT, Ramsay. **Judson Dance Theater**: performative traces. London: Routledge, 2006.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **A força da não violência**: um vínculo ético-político. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2021.

BUTLER, Judith; ATHANASIOU Athena. **Desposesión**: lo performativo en lo político. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. Trad. Frederico Bonaldo. São



Paulo: Gustavo Gili, 2013.

CARERI, Francesco. **Caminhar e parar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

CERTAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: Artes do Fazer, vol. 1. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

COVERLEY, Merlin. **A arte de caminhar**: o escritor como caminhante. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

CVEJIC, Bojana, VUJANONIC, Ana. **Public Sphere by Performance**. Berlin: B\_Books. 2015.

CVEJIC, Bojana. **Choreographing Problems**: expressive concepts in European Contemporary Dance and Performance. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

CVEJIC, Bojana. **Notes for a Society of Performance**: On Dance, Sports, Museums and their users. Disponível em: <https://independent.academia.edu/BojanaCvejic>. Último acesso em: 07/01/2020.

DAVILA, Thierry. **Marcher, Créer**: Déplacements, flâneries, derives dan l'art de la fin du XX siècle. Paris: Editions du Regard, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Rio – Sociedade Cultural, 1976.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ENGELS, Tom; VAN IMSCHOOT, Myriam. **Conversations in Vermont**. Entrevistas com Lisa Nelson e Steve Paxton. Disponível em: <http://www.conversationsinvermont.net/index.html>. Acesso em: 14/09/2021.

ESCOBAR, Ticio. **Aura latente**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2020.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In **Sala Preta**, Revista de Artes Cênicas, n° 8, p. 235-246. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008.

FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (Org.). **Ações**: Eleonora Fabião. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

FERREIRA, Ligia F. “Negritude”, “negridade”, “negrícia”: história e sentidos de três conceitos viajantes. In: **Via Atlântica**, revista, n. 9, 2006, pp. 163-184. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.v0i9.50048>. Acesso em: 28/09/2021.

FISCHER, Ralph. **Walking Artists**: Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten (Theater). Berlin: Taschenbuch, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Graal, 2015.

FOSTER, Hall. **O Retorno do Real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREHSE, Fraya. **Ô da rua!**: O transeunte e o avento da modernidade em São Paulo. São Paulo: Edusp, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **O olhar contido e o passo em falso**. In *Especiaria: Cadernos de Ciên-*

*cias Humanas*, vol. 11, n. 19, UESC, 2008. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/719>. Acesso em: 22/01/22.

GALEANO, Eduardo. **De pernas pro ar**: a escola do mundo ao avesso. Porto Alegre: L&PM Editores, 2018.

GATTI, Luciano. Quadrat I+II: a peça serial de Samuel Beckett. In: **Eutomia**, revista de literatura e linguística, v. 1, n. 20, Recife, dez. 2017, pp. 100-125. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/230430/27964>. Acesso em: 22/01/22.

GIANNACHI, G.; KAYE, N.; SHANKS, M. (org.). **Archaeologies of presence**: art, performance and the persistence of being. London: Routledge, 2012.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Trad. Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume. 2005.

GREINER, Christine. **O Corpo em Crise**: Novas Pistas e o Curto Circuito das Representações. São Paulo: Annablume. 2010.

GREINER, Christine. A Performance e o Risco da Inoperância do Comum. In: **A Cozinha Performativa**. São Paulo: Árvore da Terra, 2014, pp. 27-35.

GREINER, Christine. **Fabulações do Corpo Japonês e seus Microativismos**. São Paulo: N-1 Edições. 2017.

GROSZ, Frédéric. **Desobedecer**. São Paulo: Ubu Editora. 2018.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Trad. Bhuvli Libanio. Recife: Cepe, 2020.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. **The undercommons**: fugitive planning & black study. Wivenhoe/New York/Port Watson: Minor Compositions, 2013.

HARTMAN, Saidiya. **Wayward Lives, Beautiful Experiments**: intimate histories of social upheaval. Arquivo PDF, London, W. W. Norton & Company, 2019, np.

HEWITT, Andrew. **Social Choreography**: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement. Durham: Duke University Press, 2005.

HISSA, Cassio Eduardo Viana. **Entrenotas**: compreensões de pesquisa. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

HOOKS, bell. **Anseios**: raça, gênero e políticas culturais. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Elefante, 2019.

HOLMES, Brian. **The affectivist Manifesto**. Disponível em: THE AFFECTIVIST MANIFESTO | Continental Drift ([wordpress.com](http://wordpress.com)), 2014. Acesso em: 22/01/2022.

HOPKINS, D. J.; ORR, Shelley; SOLGA, Kim. **Performance and the City**. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

IMPARATO, Maria Gabriela C. T. P. **Comunicação em cena**: complexidade em tempos de criação. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2005.

JACKSON, Shannon. **Social Works**: performing art, supporting publics. New York: Routledge, 2011.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da Deriva**: escritos Situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JETZER, Gianni; SHARP, Chris (Org.). **Le mouvement performing the city**. Berlin: Distanz. 2014.

JONES, Amelia. **Body Art**: performing the subject. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

JOHNSTONE, Stephen (ed.). **The Everyday**. Massachusetts: MIT Press, 2008.

KANASHIRO, Bárbara. **Coletivo Parabelo**: uma escola de artista imaginária. Dissertação (mestrado), Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2021.

KAPP, Silke. Alienação via mobilidade. In **Oculum Ensaios**, n.15, Campinas, jan. - jun. 2012, pp. 30-41. Disponível em: [http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/01\\_biblioteca/arquivos/kapp\\_12\\_alienacao.pdf](http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/01_biblioteca/arquivos/kapp_12_alienacao.pdf). Acesso em 22/01/22.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KLEIN, Gabriele. Teoria da dança como uma prática de crítica. In **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 11, n. 1, UFRGS, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-2660109197>. Acesso em: 22/01/22.

KOWARICK, LÚCIO. **Trabalho e vadiagem**: a origem do trabalho livre no Brasil. São Paulo: 34, 2019.

LABBUCCI, Adriano. **Caminhar, uma revolução**. Trad. Sérgio Maduro. São Paulo: Martins Fontes. 2013.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LEPECKI, André (ed.). **Dance**. Col. Documents of Contemporary Art. Massachusetts: MIT Press, 2012.

LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolícia. In **Revista Ilha**. v. 13, n. 1, jan./jun., pp. 41-60. Santa Catarina: UDESC, 2011.

LEPECKI, André. **Singularities**. Dance in the age of Performance. New York. Routledge, 2016.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e a política do movimento. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa, São Paulo: Annablume, 2017.

LEPECKI, André. Movimento na pausa. Trad. Ana Luiza Braga. In **Pandemia Crítica**, coord. Peter Pál Pelbart, Ricardo Muniz Fernandes. São Paulo: edições SESC, n-1, pp. 229-239, 2021.

LÖFFLER, Catharina. **Walking in the City**: Urban Experience and Literary Psychogeography in Eighteenth-Century London. J. B. Mezler: Springer Nature, 2017.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LUGONES, María. **Pilgrimages/ Peregrinajes**: Theorizing coalition against multiple oppressions. Lanhan, Maryland, Rowman & Littlefield. 2003.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MANNING, Erin. **The Minor Gesture**. Durham: Duke University Press, 2016.

MARIA, selma. **Poemas mofados**. Prefácio André Lepecki. São Paulo: Núcleo Vera Sala, 2021.

MARIA, selma. **A fala dos passos perdidos**. Prefácio Diego Marques. São Paulo: edição independente, 2016.

MARQUES, Arthur. **Dança Contemporânea**: Comunicação sem objeto – Um estudo sobre a dança no ambiente midiático. Rio de Janeiro: Gramma editora, 2018.

MARQUES, Diego. **Errantes, Erráticos, Errabundos**: performador como errante urbano, performance como errância urbana. Conceição/Conception, Campinas, SP, v. 3, n. 2, p. 63-74, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647687>. Acesso em: 16/02/2022.

MARQUES, Diego. **Experiências Erráticas**: pistas para a desobediência das performances corporais cotidianas urbanas. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/151176>. Acesso em: 18/02/2022.

MARQUES, Diego. **Coreografias Pedestres**: uma hipótese para repensar as caminhadas pela cidade de Michel de Certeau na era da performance. URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade, Campinas, SP, v. 12, 2021. DOI: 10.20396/urbana.v12i0.8661142. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8661142>. Acesso em: 18/02/2022.

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

MBEMBE, Achille. **Brutalismo**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1, 2021.

MESQUITA, André Et al. **Trisha Brown**: coreografar a vida. São Paulo: MASP, 2020.

MOORE, Madison. **Walk for me**: Postmodern dance at the House of Harrel. In: Theater, 44:1, 2014, DOI 10.1215/01610775-2370746. Disponível em: (PDF) “Walk For Me: Post-Modern Dance in the House of Harrell” | madison moore - Academia.edu Acesso em: 18/01/2022.

MOSTAÇO, E.; OROFINO, I.; BAUMGÄRTEL, S.; COLLAÇO, V. (Org.). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

NYONG’O, Tavia. **Afro-Fabulations**: The Queer Drama of Black Life. New York: New York University Press, 2018.

O’ROURKE, Karen. **Walking and Mapping**: artists as cartographers. Massachusetts: MIT Press, 2013.

PAIS, Ana (Org.). **Performance na esfera pública**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

PAIS, Ana. **Ritmos afectivos nas artes performativas**. Lisboa: Colibri, 2018.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEREC, George. **Lo infraordinario**. Trad. Mercedes Cebrián. Introducción Guadalupe Nettel. Madrid: Impedimenta, 2010.

PUJOL, Ernesto. **Walking art practice**: reflections on socially engaged paths. Axminster, England: Triarchy Press, 2018.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

RACHEL, Denise Pereira. **Adote o artista não deixe ele virar professor**: reflexões em torno do híbrido professor performer. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. (Coleção PROPG Digital- UNESP). ISBN 9788579835995. Disponível em: Adote o artista, não deixe ele virar professor – Cultura Acadêmica (culturaacademica.com.br) . Acesso em: 18/02/2022.

RACHEL, Denise Pereira. **Escrever é uma maneira de sangrar**: estilhaços, sombras, fardos e espasmos autoetnográficos de uma professora performer. Tese de doutorado, UNESP, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/182305>. Acesso em: 14/02/2020.

RAGO, Margareth. **Inventar outros espaços**: criar subjetividades libertárias. São Paulo: ECidade, 2015.

RAMOS, André Carneiro. **Apresentando as partidas**: o ordinário e o extraordinário em Georges Perec e Roberto Bolaño. Tese (doutorado), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: 34, 2009.

RAQUEL, Fernanda. **Corpo artista**: estratégias de politização. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2011.

ROLNIK, Suely. **Antropofagia Zumbi**. São Paulo: n-1, 2021.

SAFATLE, Vladimir. **Uma política dos afetos**. In: Folha de São Paulo, artigo publicado em 07 de janeiro de 2014.

SAFATLE, Vladimir. **O Circuito dos Afetos**: Corpos Políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SCHNEIDER, Rebecca. **Performing remains**: Art and War in Times of Theatrical Reenactment. London: Routledge, 2011.

SHALOM, Todd (Ed.). **Elastic City**: prompts for participatory walks. Istanbul: Elastic City, 2019.

SILVA, Breno. **O radicalmente outro nas cidades**. Salvador: EDUFBA, 2018.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. Trad. Amílcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

SIMMEL, Georg. **A metrópole e a vida mental**. Trad. Sergio Marques dos Reis. In VELHO, Otávio Guilherme (org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

SOLNIT, Rebecca. **A História do Caminhar**. Tradução: Maria do Carmo Zanini. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2018.

SULLIVAN, Lexi Lee; SWENSEN, Cole; MIRRA, Helen. **Walking Sculpture 1967-2015**. New Haven: Yale University Press, 2015.

THOREAU, Henry David. **Caminhada**. Trad. Davi Araújo. São Paulo: Dracena, 2011.

VAN IMSCHOOT, Myriam. **Rest in Pieces**: Partitions, Rating, and Trace in the Dance, Multitudes, 2005, v. 2 n. 21, p. 107-116. Disponível em: <https://www.cairn-int.info/journal-multitudes-2005-2-page-107.htm>. Acesso em: 25/02/2022.

VELOSO, Veronica Gonçalves. **Percorrer a cidade a pé**: ações teatrais e performativas no contexto urbano. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2017.

VIRNO, Paolo. **Gramática da Multidão**: para uma análise das formas de vida contemporâneas. São Paulo: Annablume, 2014.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. **Novas Derivas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

WARR, Tracey; JONES, Amelia (Org.). **The artist's body**. London: Phaidon, 2012.

WAXMAN, Lori. **A few steps in a revolution of everyday life**. A dissertation submitted in partial fulfillment of requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Institute of Fine Arts, New York University, May 2010.

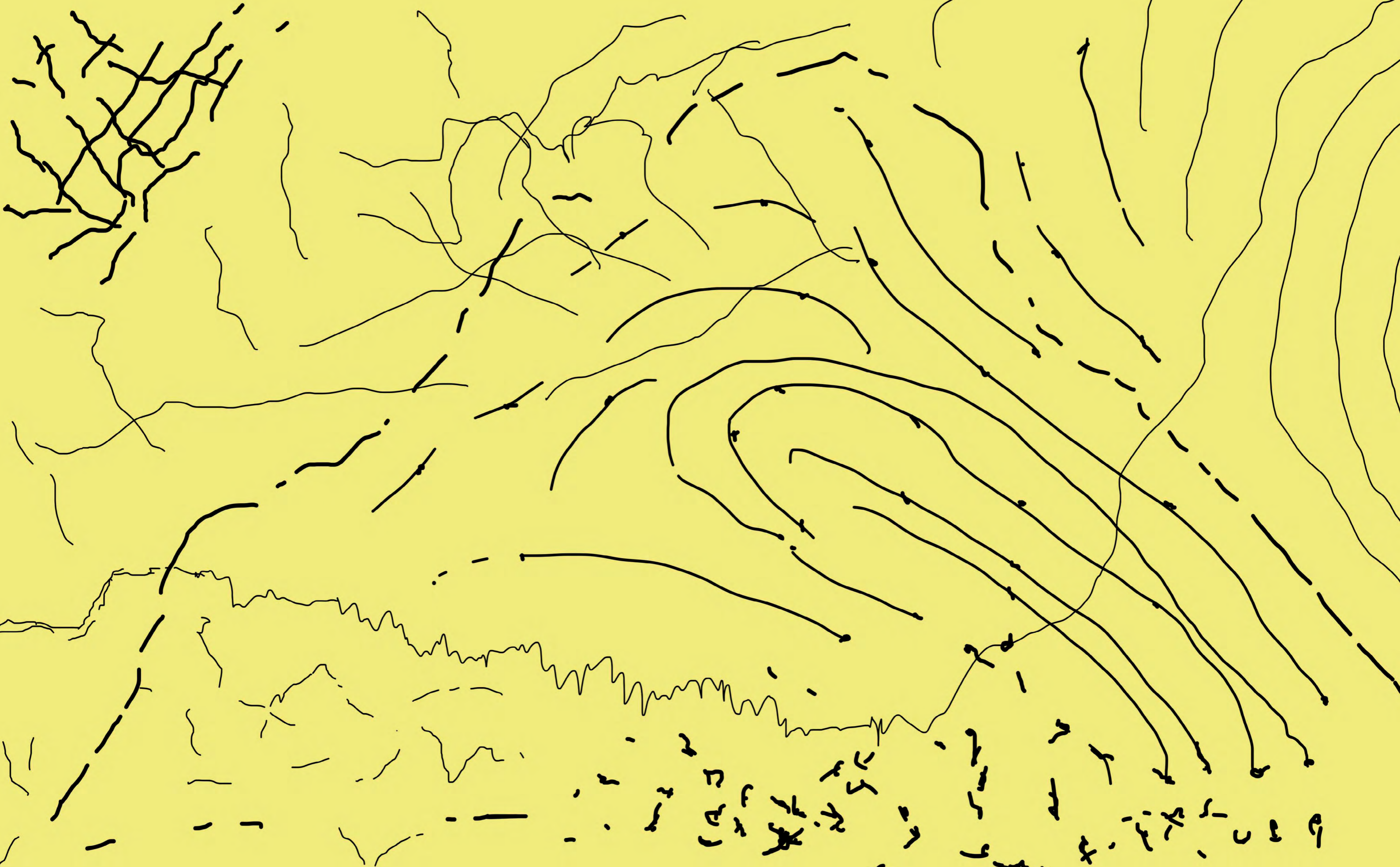
WHYBROW, Nicolas. **Performance and the contemporary city**: an interdisciplinary reader. Hampshire: Palgrave Mcmillan, 2010.

WHYBROW, Nicolas. **Art and the city**. New York: I. B. Tauris, 2011.


WRIGHT, Michelle M. **Physics of Blackness**: beyond the middle passage epistemology. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

WYNTER, Sylvia. **Unsettling the Coloniality of Being/ Power/ Truth/ Freedom**: Towards the human after man, its overrepresentation – an argument. In CR: The New Centennial Review, v. 3, n. 3, Michigan State University Press, 2003, pp. 257–336.









Conforme seguro estes pés vislumbrando o mundo desenhado pela sujeira em suas solas, recordo da ocasião em que Flávio de Carvalho teve o pé direito atropelado por um ônibus no centro de São Paulo. Após ter recorrido a médicos, rezadeiras e pomadas, recebeu o seguinte diagnóstico:

Pediu para que um carpinteiro confeccionasse um imenso sapato de madeira, articulado e decorado com um laço azul. Escreveu um panfleto chamado "O Histórico do Pé" em que contava essa história em detalhes e saiu para distribuí-lo pelas ruas a quem quer que se interessasse pelo que havia acontecido com seu pé.

O céu se encobre e faz um prenúncio de chuva. Uma mulher chamada Clarice se aproxima com uma atmostera cerimoniosa. Me conta que uma das formas para observar os vivos - se estiverem descalços em Alcançamos a margem de uma cidade de um córrego no limite entre os pés mortos e vivos - os pés - se estiverem descalços de outra Lavamos nossos pés sob o som dos trens, aviões ao redor. Movo os pés nas águas, o vento revolva sua superfície, afundo até desaguar nos oceanos da revolta.

o único remédio é andar.