



Tempo, movimento e urbanidade: slow cinemas e a estética da lentidão como experiência do viver urbano

***Tiempo, movimiento y urbanidad: Slow
Cinemas y la estética de la lentitud como
experiencia de la vida urbana real***

***Time, movement and urbanity: slow cinemas
and the aesthetics of slowness as an
experience of real urban***

Paul Newman dos Santos

*Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
(IAU-USP), São Carlos, Brasil. paul.santos@usp.br*

Paulo Cesar Castral

*Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
(IAU-USP), São Carlos, Brasil. pcastral@usp.br*

Resumo

Adentrando no debate dos imaginários urbanos criado pela linguagem cinematográfica, busca-se discutir a relação entre filmes urbanos da tendência Slow Cinemas e o discurso de “experiência urbana lenta” que se constrói por meio destas produções. Para tal, optou-se por fazer uma aproximação dos princípios de lentidão, que essa tendência incorpora, com os debates existentes nos estudos urbanos que teorizam sobre as práticas “lentas” no espaço da cidade como uma experiência de resistência da mercantilização da vida urbana. Objetiva-se contribuir para os debates sobre a formação histórica da imagem da cidade contemporânea, propondo discutir o caráter plural que se tem sobre as representações do viver citadino, interseccionando saberes do campo da arte, da cultura e dos estudos urbanos. A hipótese é que, pela relação cidade-cinema-espectador, a lentidão transcrita pela mobilidade dos corpos nos Slow Cinemas dimensiona uma apreensão contemplativa da urbanidade representada no espaço fílmico. Existe uma similitude entre o processo de apreensão do filme e da cidade representada, de modo a constituir uma territorialidade lenta que restaura um senso de experiência sensível contrária às temporalidades do consumo. Portanto, no visionamento dos filmes, pelo registro da duração da experiência no urbano, evoca-se um lugar de reflexão sobre o viver contemporâneo.

Palavras-Chave: *Slow cinema*. Cidade. Cinema. Imaginário urbano. Lentidão.

Resumen

Entrando en el debate de los imaginarios urbanos creados por el lenguaje cinematográfico, buscamos discutir la relación entre las películas urbanas de la corriente Slow Cinemas y el discurso de “slow urban experience” que se construye a través de estas producciones. Para ello, optamos por acercarnos a los principios de la lentitud, que incorpora esta corriente, con los debates existentes en los estudios urbanos que teorizan sobre las prácticas “slow” en el espacio de la ciudad como una experiencia de resistencia a la mercantilización de la vida urbana. El objetivo es contribuir a los debates sobre la formación histórica de la imagen de la ciudad contemporánea, proponiendo discutir el carácter plural de las representaciones del habitar de la ciudad, entrecruzando saberes del campo del arte, la cultura y los estudios urbanos. La hipótesis es que, a través de la relación ciudad-cine-espectador, la lentitud transcrita por la movilidad de los cuerpos en los Cines Lentos escala una aprehensión contemplativa de la urbanidad representada en el espacio fílmico. Hay una similitud entre el proceso de aprehensión de la película y la ciudad representada, para constituir una territorialidad lenta que restituye un sentido de experiencia sensible contrario a las temporalidades del consumo. Por lo tanto, al ver las películas, al registrar la duración de la experiencia urbana, se evoca un lugar para la reflexión sobre la vida contemporánea.

Palavras-Clave: *Slow cinema*. Ciudad. Cine. Imaginario urbano. Lentitud.

Abstract

Entering the debate of urban imaginaries created by the cinematographic language, we seek to discuss the relationship between urban films of the Slow Cinemas trend and the discourse of “slow urban experience” that is built through these productions. To this end, we chose to approach the principles of slowness, which this trend incorporates, with the existing debates in urban studies that theorize about “slow” practices in the city space as an experience of resistance to the commodification of urban life. The objective is to contribute to the debates on the historical formation of the image of the contemporary city, proposing to discuss the plural character of the representations of city living, intersecting knowledge from the field of art, culture and urban studies. The hypothesis is that, through the city-cinema-spectator relationship, the slowness transcribed by the mobility of bodies in Slow Cinemas scales a contemplative apprehension of the urbanity represented in the filmic space. There is a similarity between the process of apprehending the film and the city represented, in order to constitute a slow territoriality that restores a sense of sensitive experience contrary to the temporalities of consumption. Therefore, in viewing the films, by recording the duration of the urban experience, a place for reflection on contemporary living is evoked

Keywords: Slow cinema. City. Cinema. Urban imaginary. Slowness.

O CINEMA COMO EXPERIÊNCIA DE UMA LENDIÃO URBANA

Para iniciar a discussão, vale pontuar que as questões deste texto residem na construção de um olhar crítico, através do processo de representação cinematográfico, sobre o viver urbano real. Isto é, investiga-se como se dá a relação entre o cinema e o discurso de experiência de cidade que ele constrói¹. Mais objetivamente, opta-se por formar um debate sobre a experiência urbana contemporânea e do processo perceptivo do cotidiano histórico da cidade, adotando, para isso, uma aproximação entre as teorizações feitas sobre a movimento cinematográfico nomeado como “*Slow Cinemas*” com os princípios de uma experiência lenta, presente nos estudos urbanos.

É importante constatar que o desenvolvimento dos argumentos do presente artigo se pauta na apreensão do cinema realista como prática espaço-temporal, em que pelo visionamento do filme tem-se um contato com a imagética física e material do espaço da cidade. Neste ponto, alinha-se com a atualização crítica que Giuliana Bruno (2018)

¹ O presente artigo surge de um conjunto de questões articuladas a partir da pesquisa mestrado *Imagens de mundo vivido: comentários sobre o viver urbano no cinema brasileiro dos anos 2000* que foi desenvolvida entre 2019 e 2022 no Núcleo de Pesquisa em Estudos de Linguagem em Arquitetura e Cidade (N.ELAC) no programa de pós-graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP).

faz sobre a relação entre espectador e cinema. Bruno (2018) utiliza o termo *voyageuse*, literalmente viajante em francês, para propor uma mudança de perspectiva na forma como se encara a relação entre filmes e espectadores. Ela adota tal termo para apontar que o ato de ver no cinema tendia a ser reduzido a uma passividade em que o espectador era transformado em um *voyeur*, que se mantém distante do que vê. Ao cunhar o termo *voyageuse*, traz uma mobilidade à relação entre espectador e obra, aproximando-a da vivência de um turista que circula sob os espaços da cidade que momentaneamente vivencia. Assim, a autora propõe que os filmes são antes de tudo uma experiência espaço-corporal, “uma errância virtualizada”, “uma forma imaginária de *flânerie*”, em que o espectador é um *voyageuse*, “um viajante que atravessa um terreno tátil e emotivo”. (BRUNO, 2018, p. 32).²

Tal questão sustenta a hipótese que, na relação espectador-filme, existe uma ressonância entre o registro estético dos *Slow Cinemas* com o debate sobre a construção de experiências lentas no espaço da cidade. A lentidão, como perfaz Jaques (2012), quando adentrada com intencionalidade, tem a potência de ser contrária ao processo de mercantilização da vida. Entendo, com isso, que no viver contemporâneo o espaço “é produzido e reproduzido enquanto mercadoria reproduzível, cuja produção/reprodução se realiza sob a égide do valor de troca” (Carlos, 2015, p. 11). A experiência do urbano se submete à lógica capitalista, de modo a impor tempos e espaços cada vez mais anestesiados, sobrepondo inclusive o próprio cotidiano vivido (Carlos, 2015, p. 14-15). Nesse cenário, surge tanto no campo teórico quando no campo artístico prático, processos e debates visando dispositivos que possibilitam um ato de reflexão sobre as lógicas impostas pelo

² Notando que se diz atualização crítica, pois a noção de entender o cinema como prática espacial não é nova. Já em 1938, Sergei Eisenstein no ensaio “Montagem e Arquitetura” dispõe uma aproximação entre a experiência da arquitetura e experiência do cinema. Ele utiliza a Acrópole de Atenas, entre outros projetos, para dizer que a arquitetura, assim como o filme, trabalha com visionamentos de enquadramentos de espaços, de modo que o percurso por visualidades é a base para compreender a obra por completo. Desta forma, Eisenstein (1989) estabelece que o cinema, tal como a arquitetura é uma prática espacial, pois ambos parte de um percurso através de espaços visualizados por um espectador. Entendendo que nesse caso, o espectador opera uma ação passiva sobre a obra, sendo seu olhar totalmente guiado pelo artifício da montagem cinematográfica. Por isso, utilizasse o termo “atualização crítica”, pois Guiliana Bruno rompe com essa passividade do olhar, incorporando princípios do realismo contemporâneo, para propor que as espacialidades percorridas pelo olhar do espectador exigem uma ação ativa, reflexiva e questionadora, de modo a existir uma subjetividade da apreensão espaço-temporal.

sistema econômico. Jaques (2012)³ cita a errância e a lentidão como práticas de “microrresistência” que proporcionam um deslocamento da temporalidade imposta, de modo que “pode ser vista como possibilidade de experiência da alteridade na cidade” (Jaques, 2012, p. 22). A hipótese é, então, que os filmes urbanos dos *Slow Cinemas*, similarmente, incorporam aspectos de uma lentidão urbana errática e se colocam também como possibilidade de resistência.

Deste modo, visa-se delinear a importância de tal registro no cinema contemporâneo para a construção histórica de um olhar crítico sobre o urbano. Para isso, parte-se do princípio que a experiência do real se manifesta nas narrativas visuais construídas. Refletindo, assim, a compreensão, por parte dos espectadores, sobre as vivências no espaço da cidade advindas do caráter técnico e estético que os diretores imprimem em suas obras. Busca-se, nesta conceituação, a construção de um espaço crítico de leitura tendo como base os conceitos de lentidão e experiência urbana. Ambas articuladas pela noção de um visionamento do cinema enquanto prática espacial virtualizada que incorpora a vivência real e possibilita refletir sobre as práticas de consumo impostas pela mercantilização da vida.

SLOW CINEMAS: CONTEXTOS E PLURALIDADES

Slow cinemas é um termo que começa a ganhar corpo com o texto “*The State of Cinema*”, publicado em 2003 pelo crítico francês Michel Ciment, que cita como tendência a expressão “*cinema of slowness*” (cinema da lentidão). Ciment (2008) observou a crescente presença de produções contemporâneas⁴ que optam por um estado de contemplação e lentidão e que se colocam em oposição a um “cinema

³ Paola Berenstein Jacques se consolida nos estudos urbanos com sua intensa pesquisa que tangencia as relações e experiências contemporâneas entre corpo e cidade. O seu livro “Elogio aos errantes”, se propõe a abordar, com as palavras da autora “a experiência urbana da alteridade”. Tem-se um extensivo debate sobre diferentes níveis de entendimento das vivências lentas e erráticas que visam entender a cidade como locus de distintas temporalidades. A autora visa discutir as possibilidades de um urbanismo mais incorporado, que visa, por práticas lentas e erráticas, uma vivência atenta, sensível e corpórea do espaço urbano.

⁴ Para esse artigo assume-se o termo “produções contemporâneas” do mesmo entendimento que Michel Ciment (2008) e outros teóricos do cinema para as obras produzidas majoritariamente desde o início dos anos 1990 até os dias atuais.

hollywoodiano” que oferece um alto grau de estímulos aos espectadores por meio de sons e imagens, em uma lógica de consumo totalmente mercantilizada. A partir do texto de Ciment, em 2008, Matthew Flanagan é quem de fato construiu o início de um aporte teórico para a consolidação de tal tendência no debate sobre as produções cinematográficas contemporâneas. No seu ensaio “*Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*”, Flanagan (2008) aponta a consolidação da dicotomia notada por Ciment (2008), de modo a identificar um grupo de cineastas que compartilham uma mesma postura frente às suas produções: “o emprego de tomadas (muitas vezes extremamente) longas, modos descentrados e discretos de narrativa e uma ênfase pronunciada na quietude e no cotidiano”⁵ (FLANAGAN, 2008, online, tradução nossa).

A partir dessa identificação, Flanagan (2008) menciona que as produções de tais cineastas incorporam um princípio de uma narrativa lenta que não é totalmente abstrata, mas que consolida um projeto formal e estrutural único, uma “estética da lentidão” (*aesthetic of slow*). Essa consolidação se pauta em trabalhos que obrigam o espectador a recuar de uma cultura de velocidade e de consumo, adentrando em um ritmo mais deliberado de apreensão do espaço fílmico que está sendo visionado⁶. Ainda neste ensaio, Flanagan (2008) dispõe que uma questão central da consolidação dos *Slow Cinemas* é a incorporação mais intensa do nomeado “*Cinema of Walking*” (cinema de caminhada), uma estética cinematográfica própria do cinema modernista europeu dos anos 1950 e 1960, que apostava no registro prolongado de caminhadas, percursos e errâncias como uma maneira de propor uma ruptura na organização do ritmo esperado das tramas. Partindo disso, observa-se que com o prolongamento do olhar em atos que não costumam ganhar tanta importância em sistemas de narrativas clássicas hollywoodianas, se propõe uma liberação do tempo e

⁵ Do original: “[...] *the employment of (often extremely) long takes, de-centred and understated modes of storytelling, and a pronounced emphasis on quietude and the everyday*” (FLANAGAN, 2008, online).

⁶ “Libertados da abundância de imagens abruptas e significantes visuais que compõem uma quantidade considerável do cinema de massa, somos livres para nos entregarmos a uma forma relaxada de percepção panorâmica; nas longas tomadas somos convidados a deixar o olhar vagar dentro dos parâmetros do enquadramento, observando detalhes que permaneceriam velados ou apenas implicados por uma forma mais rápida de narração”. (FLANAGAN, 2008, online, tradução nossa).

da diegese fílmica. O espectador tem a possibilidade de engajar e refletir, a ponto de criar uma sensibilidade crítica sobre a visualidade que se está em tela.

Como exemplo desse cinema vale citar mais propriamente o diretor húngaro Béla Tarr, que com seu conjunto de obras é constantemente revisitado para se falar sobre as noções estéticas dessa tendência, inclusive sendo citado tanto por Ciment quanto por Flanagan. Talvez a sua obra mais notória que se possa trazer para isso seja *“Sátántangó”*. Um filme de 1994, preto e branco, que com seus notáveis 432 minutos, segue uma narrativa lenta com longas tomadas, acompanhando o cotidiano de uma fazenda em uma pequena cidade na Hungria, nos anos 1990, que entra em colapso durante um rigoroso inverno. A espacialidade fílmica incorpora com grande potência as questões observadas por Ciment e Flanagan, de um cinema que aposta em uma experiência contemplativa da realidade física e em um registro de uma quietude cotidiana. Disso, fica evidente que o diretor faz certas referências a um cinema “antigo” (podendo citar mais especificamente os cinemas modernos dos anos 1950), não somente pelo uso de imagem em preto e branco, mas pelas próprias lógicas narrativas. Se restaura uma visão de cinema que quebra alguns padrões contemporâneos da imagem cinematográfica de uma era digital. Nota-se, também, que nesse filme, a criação do espaço fílmico sai de uma realidade urbana contemporânea e mira para um visionamento de vivências de comunidades não urbanas e de tempos que não marcam uma realidade metropolitana. De algum modo, pode ser entendido como uma visitação histórica de vivências que não são marcadas pelo tempo imposto por meio do viver ditado pela velocidade do consumo.

Essas lógicas são exploradas em outras obras de Béla Tarr, tal como *“A torinói ló”*, filme de 2011 que ele dirige em conjunto com Agnes Hranitzky. É importante entender, no entanto, que essas concepções não são fundantes para a tendência *Slow Cinemas*, de modo que há diretores que incorporam a dimensão estética da lentidão para registrar outras escalas de vivências, utilizando diferentes princípios visuais e narrativos. Esse é o caso, por exemplo, dos diretores Tsai Ming-liang e Jia Zhangke. Ambos ganham espaço nos debates sobre o cinema da lentidão pela adoção de uma visão contemplativa da realidade física, mas que em um percurso diferente de Béla Tarr, têm obras mais voltadas para o registro de um viver urbano,

contemporâneo e presentificado. Sendo que são essas obras, de diretores pautados em filmes urbanos, o foco do discurso que se pretende construir neste artigo. Posteriormente, nesse texto, terá um tópico com enfoque em alguns filmes para discorrer sobre essa relação entre a lentidão cinematográfica e a experiência urbana que ela constrói, mas por hora, é importante aportar esse recorte teórico dentro dessa tendência. Isso, pois, os cinemas dos *Slow Cinemas*, como se nota, não são exclusivamente urbanos, mas o interesse aqui são tais filmes de diretores que, pela estética da lentidão, incorporam a realidade contemporânea e física das cidades.

Posto isso, uma questão a entender é que o termo *Slow Cinemas* não é uma categoria fechada de cinema que se possa elencar um tipo de gênero cinematográfico, classificações ou características técnicas. Na realidade, é mais um modo de olhar sobre a produção contemporânea que visa identificar transversalidades e não categorizar. Como aponta Luca e Jorge (2015), o próprio termo *Slow Cinema* ganhou diferentes níveis de discussão na última década, sendo que seus limites, e o que distinguiria de fato um cinema da lentidão de outros olhares sobre o cinema, não são totalmente consensuais entre críticos e teóricos. Assim, existe no debate contemporâneo diferentes linhas de pensamentos que olham e caracterizam esses conjuntos de produções. Observando inclusive o fato de alguns cineastas negarem a categorização, argumentando que produzem “apenas cinema” e não um “cinema da lentidão” que contraria qualquer prática hegemônica. Apesar disso, é notável que o termo vem sendo apropriado e debatido em diferentes abordagens teóricas⁷, de modo a olhar para tais obras que investem no registo prolongado da duração e carregam uma experiência de lentidão que exige um olhar atento ao que está sendo representado (LUCA; JORGE, 2015, p. 1–4). Notando, com isso, que esse é o fato de adotar-se o termo plural “*Slow Cinemas*” no título desse artigo, tal como no texto “*From Slow Cinema to Slow Cinemas*” de Luca e Jorge (2015). Não se tem a intenção de fechar uma única categorização, mas de

⁷ Luca e Jorge (2015) cita as seguintes produções que norteiam os debates contemporâneos sobre o tema: a tese PhD de Matthew Flanagan “*Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*” (2012; PhD thesis); e os livros publicados em 2014 “*Slow Movies: Countering the Cinema of Action*” de Ira Jaffe, “*Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*” de Song Hwee Lim e “*On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*” de Lutz Koepnick.

trazer uma perspectiva de como esse debate, de uma pluralidade de cinemas que carregam a noção de *slowness*, encaram a representação e a percepção das práticas humanas no mundo vivido.

Apesar das disparidades, vale apontar algumas questões transversais que aportam o debate sobre um cinema da lentidão. Primeiramente, não existe dúvida que os *Slow Cinemas* têm uma relação intrínseca com a reabilitação dos princípios historicamente associados ao realismo cinematográfico, que, dentre outras questões, debatiam a incorporação de um cinema preocupado com a representação direta, real e afetiva do tempo. Tal reabilitação histórica, referenciado por diferentes autores, como Nagib (2020), Mello (2015) e de Luca (2015), como o “Retorno ao Real”, foi identificado nas produções dos anos 1990. Há de se observar que tal retorno se consolidou como uma resposta necessária aos constantes ataques que o realismo no cinema sofreu a partir dos anos 1960⁸ e atualizou inúmeras questões da relação entre o cinema e a experiência do real. Sendo oportuno trazer brevemente a revisitação do papel ontológico com o real que André Bazin, na década de 1950, fez sobre o cinema e também os princípios instaurados pela chamada imagem-tempo por Deleuze na década 1980.

Recuperando de Bergson (1896:2005) o conceito de duração, Bazin (1967:1991) argumenta que a imagem cinematográfica tem a aptidão de dar a ver um registro de temporalidade que se vincula ao aspecto sensível e subjetivo de um tempo contido pelo real. Assim, tem a potência de confrontar o tempo cronológico instaurado pela modernidade. Com a capacidade de absorver a dimensão da duração, a imagem cinematográfica tem a possibilidade de exprimir e dar a ver os espaços e as coisas em

⁸ Nagib e Mello (2009, p. xiv–xx) dispõem que as teorias realistas, incluindo as de Bazin, sofrem um certo declínio a partir do final dos anos 1960. Ao passo que as técnicas que se opõem às teorias realistas, tais como a valorização da montagem descontínua e a quebra da integridade espaço-temporal, passam a ser exaltadas pelas décadas seguintes. Os cinemas com abordagens psicanalíticas, semióticas e estruturalistas, ganham espaço com argumentos de uma teoria “anti-realista”. Bazin, bem como de outros autores que teorizaram sobre o realismo do pós-guerra, foram sistematicamente associados ao “encerramento narrativo”, à “ideologia burguesa” e aos modelos clássicos da produção cinematográfica de Hollywood. Notando que como Nagib e Mello (2009) apontam, as críticas “anti-realistas” feitas ao realismo nesse período tenderam a confundir os princípios propostos por Bazin com o cinema clássico hollywoodiano “ilusionista”, de modo que essas abordagens colocam o realismo do pós-guerra como equivalentes ao realismo do cinema clássico. As proposições pós-modernistas se apoiam em “uma dose considerável de distorção e pensamentos confusos” ao instituir erroneamente que as correntes realistas se findavam no cinema que buscou ser uma ilusão pura da realidade (oposto ao que de fato é defendido por Bazin). (NAGIB; MELLO, 2009, p. xvii)

sua densidade real (mesmo que alguns diretores optem por não o fazer). Além disso, Bazin (1967:1991) defendeu consistentemente os desenvolvimentos técnicos na linguagem cinematográfica que aproximariam a “percepção do cinema” da “percepção natural” (BAZIN, 1967:1991, p. 20-21). Deste modo, falando sobre a papel ontológico que o cinema perfaz sobre o viver material, a perspectiva baziniana parte da ideia que “o cinema não fornece apenas uma imagem (aparência) do real, mas é capaz de constituir um mundo ‘à imagem do real’” (XAVIER, 2005, p. 83). Sendo que dizer que algo é à “imagem do real”, não propõe que a realidade e o cinema de alguma forma se confundam, mas que o espaço captado pela câmera pode respeitar a integridade da realidade “de modo a que a imagem projetada na tela forneça uma experiência deste espaço que é equivalente à experiência sensível que temos diante da realidade bruta” (XAVIER, 2005, p. 88)⁹.

Em ressonância as teorias bazinianas, Deleuze (1985:2005) discorre sobre um tipo de cinema, nomeado por ele como “imagem-tempo”, inaugurado no período Pós-Segunda Guerra Mundial. Essas produções absorvem as condições do mundo pós-guerra, de modo que a construção do pensamento fílmico foca no protagonismo de um sujeito reflexivo imerso na presença da duração, sensível e subjetiva do registro do mundo vivido (DELEUZE, 1985: 2005, p. 9–28). De modo geral, pode-se dizer que o cinema da imagem-tempo se estabelece em situações que não se prolongam diretamente em uma ação resolutive, como esperado em uma narrativa clássica. Ou ainda, como Deleuze dispõe, é “um cinema que a ação flutua na situação, mais do que a arremata ou encerra” (DELEUZE, 1985:2005, p. 13)¹⁰.

⁹ Para complementar o entendimento, André Bazin se propôs a teorizar propriamente a relação entre o cinema e a experiência do real, seno reconhecidamente um dos principais nomes no debate sobre o realismo cinematográfico. Nos seus escritos ele elabora discursos sobre a produção cinematográfica na afinidade inerente do realismo com a identidade do cinema enquanto arte e linguagem. Seguindo a discussão sobre o registro do movente, num pensamento que migra entre a tempo mecânico e artificial a um tempo intuitivo e sensível, Bazin (1991) traça um desenvolvimento histórico da linguagem do cinema, incluindo comentários sobre o papel da montagem, da inclusão do som no universo cinematográfico, entre outras questões que segundo sua tese contribuíram de algum modo para o compromisso ontológico que o cinema realista perfaz com a duração do real. (BAZIN, 1991; DUDLEY, 2002; XAVIER, 2005)

¹⁰ Também para complementar o entendimento, Deleuze explica o cinema partindo da divisão de duas noções que levam o título de seus livros: Cinema 1 imagem-movimento de 1983, e Cinema 2 imagem-tempo de 1985. Ele faz essa divisão por acreditar que existe um momento de virada, que ele aponta ser por volta da Segunda Guerra Mundial, que contém uma visível mudança nas lógicas de produção cinematográfica. Para o Cinema 1, Deleuze diz que a espacialidade do filme é constituída pela predominância de um tempo mecânico e artificial voltado para relações puramente sensório-motora. Já no Cinema 2, absorve as condições do mundo pós-guerra, cuja construção do

A partir disso, se nota um processo de resignificação no “Retorno ao Real” do cinema contemporâneo que incorpora questões da integridade espaço-temporal fílmica que referencia tanto a imagem-tempo de Deleuze quanto ao papel ontológico de Bazin. De maneira sucinta, são: o roteiro que não se pauta por uma narrativa de causa-consequência resolutiva e nem se quer tem a intenção de se resolver; a impossibilidade da ação das personagens frente às suas angústias; os espaços banalizados e marginais que ganham protagonismos; e por fim, uma narrativa investida pelos sentidos e sensações. (LUCA, 2015; MELLO, 2015; NAGIB, 2020). Como resultado, a atualização crítica de tais teorias realistas nos anos 1990 fez possível observar a emergência de novas tendências no cinema contemporâneo “que promove uma experiência de visualização contemplativa ancorada na materialidade e na duração” (LUCA, 2015, p. 61). Se ressalta, assim, a constituição de movimentos que elucidam o debate sobre o papel de uma experiência do real, tal como o Dogma 95¹¹, da Dinamarca, ou ainda como as discussões sobre as novas formas do realismo, como, por exemplo, o Cinema de Fluxo¹², o Realismo dos Sentidos¹³ ou ainda os *Slow Cinemas* que é centro do debate proposto pelo presente artigo. Disso, é notável que do mesmo modo que o termo *Slow Cinemas*, como já mencionado, não é um tipo único de categorização ou gênero cinematográfico, tais movimentos têm seus limites que se interseccionam. Há filmes que aparecem objetivamente em diferentes teorizações, pois tais nomeações tendem a ser mais modos de olhar e de

pensamento fílmico é de um sujeito reflexivo que não está necessariamente vinculado à ação do homem sobre o mundo. Sendo privilegiado a presença da duração, sensível e subjetiva. (DELEUZE, 1985, 2005)

¹¹ Dogma 95 é um movimento cinematográfico internacional lançado a partir de um manifesto publicado em 13 de março de 1995 em Copenhague, na Dinamarca. O Manifesto foi escrito para a criação de um cinema mais realista e menos comercial, tratando de um ato de resgate do cinema como feito em oposição ao cinema industrial de Hollywood. O manifesto tem um cunho técnico (apresenta uma série de restrições quanto ao uso de técnicas e tecnologias nos filmes) e ético (com regras quanto ao conteúdo dos filmes e seus diretores). (DAM, 2015, online)

¹² “O cinema de fluxo parece resultar do advento de um novo regime de historicidade, o chamado “presentismo”, experiência contemporânea do tempo caracterizada pelo rápido alargamento do presente e sua progressiva aceleração. É o presente enquanto único horizonte possível. Além da sua vinculação a esse novo regime, os filmes de fluxo também podem ser relacionados a novas abordagens das ciências humanas, mais preocupadas com a vida cotidiana e o mundo da experiência ordinária”. (LIMA; FILHO, 2020, p. 130)

¹³ No realismo dos sentidos há um apelo aos sentidos e sensações em detrimento do espaço narrativo, de modo que é um realismo leva ao extremo os limites do realismo baziniano. Nota-se que essa estética é “apoiada na inspeção prolongada da realidade física” (LUCA, 2014, p. 61, tradução nossa), num cinema que “realça a realidade como fenômeno perceptual, sensível e experiencial, criando uma irreduzibilidade fenomenológica que é percebida e transmitida através da experiência sensória” (LUCA, 2014, p. 73, tradução nossa)

focar em determinados debates do que necessariamente limitar ou categorizar os conjuntos de obras realistas contemporâneas¹⁴.

Dito isso, algo a ser destacado é justamente o que distingue o princípio de um cinema lento e o que caracteriza frente às outras escalas dos realismos contemporâneos. Luca e Jorge (2015) menciona que para os *Slow Cinemas* não basta dizer que a narrativa é lenta, num sentido de um atraso ou mero alargamento temporal para além do necessário de uma determinada situação registrada (LUCA; JORGE, 2015, p. 1–4). Isso, pois, do mesmo modo que a adesão ao realismo e ao registro da duração não é somente do *Slow Cinemas*, a ideia de uma lentidão, ou até mesmo dos princípios de uma imagem que tenta ser crítica a uma realidade de rapidez generalizada, perpassam quaisquer limites históricos de tendências localizadas. Tanto Bazin (1991) quanto Deleuze (2005), nas teorizações sobre o cinema do pós-guerra, já mencionam a incorporações de estéticas e técnicas que pelo silêncio, alongamento de tomadas e cenas contemplativas quebravam ritmos clássicos cinematográficos. Como é o caso de algumas produções do chamado neorrealismo italiano, ou ainda do diretor japonês Yasujirō Ozu citado por Deleuze (2005), que nos anos 1950 já traziam a identidade de uma lentidão que de certo modo se opunha a uma velocidade e a um tipo de montagem rápida próprios do cinema hollywoodiano. Assim, apesar de se consolidar nas últimas décadas, os modelos técnicos e sistemas narrativos mobilizados pela estética *slow* podem ser, sem dúvida, rastreados por uma genealogia de debates teóricos e escolas artísticas muito anteriores a contemporaneidade (LUCA; JORGE, 2015, p. 7).

Além disso, apesar da consolidação do debate sobre o *Slow Cinema* por parte da crítica e de teóricos ser a partir dos anos 1990, existem diretores que já nas décadas anteriores (1970/80) evocavam princípios dessa estética contemporânea da lentidão. É o caso, por exemplo, da diretora belga, Chantal Akerman, que aparece como umas das propulsoras dessa tendência com seus notórios filmes *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce 1080 Bruxelles* (1975) e *News from Home*

¹⁴ Os próprios diretores já citados anteriormente como exemplos de *Slow Cinemas*, como Béla Tarr, Tsai Ming-liang e Jia Zhangke, constantemente aparecem em debates sobre diferentes realismos, reforçando, então, que os cinemas da lentidão são mais sobre um debate transversal do que uma categorização.

(1976). Como se observa pelos textos presentes no Livro “*Slow Cinema*” organizado por Tiago de Luca e Nuno Barradas Jorge, Chantal Akerman, junto a outros diretores como Abbas Kiarostami, Andrei Tarkovsky, entre outros, produziam filmes que já incorporaram essas características de cinema contemplativo antes dos anos 1990, sugerindo o início de uma “onda” estética e técnica que viria a se consolidar no cinema nas próximas décadas.

Disso, volta-se a questão do que caracteriza de fato a lentidão dos *Slow Cinemas* e como ela se diferencia de outros usos historicamente localizados. Para isso, Nagib (2015, p. 25–46) indica oportunamente que a ideia que consolida a lentidão nas produções contemporâneas dos *Slow Cinemas* pressupõe a existência de um *Fast Cinema*, de modo que esse antagonismo permanece dentro de uma escala estética, mas sobretudo política. Nesse sentido, não basta que a imagem demore, ou que simplesmente proponha uma ruptura de uma suposta velocidade de uma narrativa clássica. É necessário que se coloque em uma lógica de lentidão como uma experiência que se opõe as lógicas contemporâneas frenéticas do consumo, como foi observada por Flanagan (2008), colocado no início deste artigo.

Nesse ponto tem-se, então, a questão central que caracteriza a noção de um cinema da lentidão e o que faz dele um fenômeno contemporâneo. A duração lenta pode ser moldada de acordo com determinados objetivos para refletir questões próprias da época que a obra está inserida. No caso dos *Slow Cinemas*, o princípio é se apropriar de tais estratégias formais e narrativas como possibilidade de refletir sobre as significâncias do viver em meio as configurações temporárias cada vez mais fragmentadas e agenciadas por lógicas não humanas em um mundo onde o consumo é o paradigma ideológico normativo. Portanto, dentre as diferentes abordagens possíveis para um cinema da lentidão, há uma característica elementar que faz dos *Slow Cinemas* uma tendência singular e contemporânea, a de possibilitar “olhar, reavaliar e questionar estes sistemas, valores e regimes a partir de um novo prisma sensorial-perceptual” (LUCA; JORGE, 2015, p. 15).

LENTIDÃO NO PENSAMENTO URBANO E IMAGÉTICA LENTA DOS SLOW CINEMA COMO EXPERIÊNCIA DE OLHAR CRÍTICO SOBRE O VIVER REAL

O princípio de um contra-movimento que tensiona as lógicas de consumo neoliberais não se restringe ao cinema¹⁵. O debate contemporâneo sobre os paradigmas de uma sociedade de consumo decorrentes do capitalismo tardio, ou ainda, das lógicas econômicas que ganham potência no Pós-Segunda Guerra Mundial, é um fenômeno de uma ordem planetária. Não à toa, Cravy (2014) aponta uma urgência contemporânea em manter as pulsações do tempo vivido frente ao mundo que impõe aos sujeitos uma lógica naturalizada em que ele se define como consumidor e mercadoria ao mesmo tempo. Cravy (2014), dispõe, ainda, que o sistema econômico vigente institui uma ideologia que “mina paulatinamente as distinções entre dia e noite, entre claro e escuro, entre ação e repouso. É uma zona de insensibilidade, de amnésia, de tudo que impede a possibilidade de experiência” (CRARY, 2014, p. 41). Consequentemente, se nota que a dimensão política que a lentidão se coloca nos *Slow Cinemas* compartilha uma mesma “gênese discursiva” de um movimento sociocultural global cujo objetivo é resgatar estruturas temporais por meio das quais se propõem uma cisão de tal ritmo acelerado do capitalismo tardio (LUCA; JORGE, 2015).

Nessa linha de debate, no campo dos estudos urbanos, verifica-se que, como condição contemporânea frente ao capitalismo neoliberal, a arquitetura “surge como um verdadeiro instrumento do consumo massivo, cuja função primordial resume-se ao entretenimento e à distração” (MORITA; LOPES, 2019, p. 123). Notando que tal condição, apesar de ganhar espaço no debate contemporâneo, remete às discussões com raízes advindas das teorizações que, desde a década de 1960, pensavam criticamente as incorporações das práticas da acumulação do capital na produção do espaço da cidade e na vida social. Henri Lefebvre (2001), com sua notável conceituação do “Direito a Cidade” constituiu, desde o seu primeiro livro publicado 1968, uma série de debates sobre como o cotidiano e a produção do espaço passam

¹⁵ Sobre isso, Lucas e Jorge (2015) observa que o termo “Slow” é um prefixo que pode ser notado em outros movimentos populares que se estabelecem no campo de práticas que tentam ser contrárias a lógica de consumo advindas do capitalismo, tais como ‘*slow media*’, ‘*slow travel*’ e ‘*slow food*’ (LUCA; JORGE, 2015, p. 3).

a integrar de forma mais profunda e abrangente o ciclo da reprodução do capital. Assim, constitui-se um entendimento de que a vida urbana, em todas as suas dimensões, passam a subordinar-se à lógica da acumulação. Tal como sintetiza Carlos (2019), nota-se nas reflexões de Lefebvre que “a cidade se constitui ao longo de um processo histórico que a produz como obra, mas que, sob o capitalismo, se torna um produto”¹⁶ (CARLOS, 2019, p. 471). De maneira complementar, Guy Debord (2005) integra os debates da Internacional Situacionista (IS) com as noções da “A Sociedade do Espetáculo”. Dispõe que as articulações de uma cultura do consumo, junto às relações sociais mediadas integralmente por imagens (simulacros), resultam na produção de espetáculos que tomam conta de toda a vida social e reduz o indivíduo a um mero espectador. Nesse sentido, na sociedade do espetáculo, com uma mercantilização cada vez mais generalizada no espaço urbano, “a cidade prevê um comportamento de seus usuários que se encerra no consumo absoluto” (MORITA; LOPES, 2019, p. 123).

Dito isso, o geógrafo Milton Santos é quem evoca efetivamente o princípio de uma lentidão como aspecto político que contraria as práticas do capital já referidas por Lefebvre (2001) e Debord (2005). Santos (2001) diz que “o mundo de hoje parece existir sob o signo da velocidade”, de modo que o ideário dominante impõe uma generalização da experiência na cidade, a medida em todos os “arcanos da vida social”, sugere “uma existência com ritmos cada vez mais acelerados”. Com isso, ele identifica um conflito instaurado pela mercantilização da vida urbana: a existência de diferentes temporalidades que não se encaixam nessa velocidade imposta. Há, pois, aqueles que continuam a sobreviver na lentidão. Os chamados por ele de homens lentos, não podem estar em sintonia “com esse imaginário perverso” de modo que vivem experiências que “escapam ao totalitarismo da racionalidade” imposta pela aceleração dos tempos rápidos (SANTOS, 2006, p. 220–221).

¹⁶ É importante pontuar brevemente que Lefebvre (2001) para além de construir uma crítica ao processo de apreensão da vida urbana pelo capital, instaura nos seus escritos um discurso claro de possibilidade de transformação que residia no cotidiano. Assim sendo, “Lefebvre constrói ao longo de várias de suas obras a ideia de que nossa sociedade está permeada de resistências de todos os tipos que ainda não encontraram a reunião capaz de potencializá-las num projeto radical de transformação, o que não significa que não está aí sinalizado que a sociedade urbana é um projeto em construção. Esse horizonte ainda não foi alcançado, e é preciso continuar a busca, encontrando as fontes da resistência e sua capacidade de reunião” (CARLOS, 2019, p. 476).

Observa-se que tais debates inaugurados desde no pós-guerra estão sendo visivelmente atualizados para o contexto contemporâneo. Nas últimas duas décadas, coincidentemente, tal com ocorreu com os *Slow Cinemas*, nota-se o surgimento de um conjunto de teorizações que visam investir em análises sensíveis de possíveis práticas lentas que se colocam como oposição ou resistência de tais lógicas de uma vida social mercantilizada¹⁷. Valendo citar a consolidação de um debate crescente da criação de microrresistências, para empregar o termo de Paola Jacques (2012), por práticas que visam experiências corporais na cidade, tais como errâncias e andanças urbanas. Recuperando princípios historicamente anteriores, como as derivas situacionistas e as deambulações surrealistas, atualizam-se os princípios de pensar apreensões atentas ao espaço urbano. Nota-se, com isso, que o debate consolidado se integra por ideias e conceitos que visam um estímulo às experiências sensíveis e lentas no espaço da cidade. Podendo ser vistas como uma crítica ou denúncia da aceleração próprias das lógicas de consumo. Ressaltando que, tal como aponta Jaques (2012, p. 287), nesse contexto a relação entre corpo, cidade e lentidão urbana “refere a uma temporalidade que não é absoluta e objetiva, mas sim relativa e subjetiva, que significa outras formas de apreensão do espaço urbano”.

Posto isso, é nesse campo de debate que a aproximação proposta por esse artigo se consolida. As questões da lentidão com prática de resistência no espaço da cidade entram em ressonância com os princípios construídos pela experiência lenta dos filmes urbanos dos *Slow Cinemas*. Na relação entre cidade-cinema-espectador, a experiência proporcionada pelo visionamento de obras dos cinemas da lentidão estabelece uma espécie de territorialidade lenta, virtualizada, que contribui para a formação de um olhar crítico e sensível sobre o urbano real. Ou ainda, colaboram para a formação de uma experiência urbana que visa ser contrária às práticas de

¹⁷ Vale apontar que a partir da década de 1990 há uma crescente produção de escritos que se vinculam a recuperação e atualização dessas experiências corpóreas e sensíveis no espaço urbano, podendo citar, por exemplo, ao nível nacional: em 1993 a primeira seleção e tradução de textos situacionistas no Brasil realizada por Carlos Roberto Monteiro de Andrade para a revista *Oculum*; em 2003 a coletânea organizada por Paola Berenstein Jacques “Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade”; em 2012 a publicação do Livro “Elogio aos Errantes” também de Paola Berenstein Jacques. Além disso, têm-se as publicações de Francesco Careri: em 2002 do livro “Walkscapes - O Caminhar Como Prática Estética” e em 2018 o livro “Caminhar e parar”. Tais obras, juntos com outros inúmeros estudos sobre as práticas de andanças urbanas, perfazem questões emergentes sobre a dimensão estética do caminhar como apreensão de um tempo-espaço sensível do urbano.

consumo que se instauram na realidade contemporânea. Dessa relação é possível evocar diferentes questões, mas para esse artigo, vale focar na característica citada anteriormente de haver nos *Slow Cinemas* a incorporação mais intensa do nomeado "*Cinema of Walking*" como uma maneira de propor uma ruptura na organização acelerada de uma trama clássica. Esse enfoque parte de entendimento que pelo registro focado em uma mobilidade lenta dos corpos no espaço fílmico, tem-se, nesse movimento, a possibilidade de uma apreensão contemplativa da urbanidade representada.

Talvez um exemplo de *Slow Cinema* que mais se alinhe a tais relações de uma experiência urbana lenta com da atualização do "*Cinema of Walking*" seja a sequência de obras de Tsai Ming-Liang que se inicia com *Walker* (2012). Esse curta-metragem, em conjunto com outro curta do diretor *Diamond Sutra* (2012) e os filmes *Journey to the West* (2014), *Letters from the South*¹⁸ (2014) e *Sand* (2018), constituem uma sólida investigação de um olhar sobre a lentidão e temporalidades do urbano. Com o ator Lee Kang-sheng em roupas vermelhas de monge, as narrativas dessas obras retratam lentas caminhadas desse personagem por espaços diferentes. Nessa série, a velocidade imposta pelo meio é explicitamente quebrada pelo ato de caminhar do monge em roupas vermelhas, com destaque às duas obras da série, *Walker* e *Journey to the West*, que tem como cenário agitadas ruas urbanas. Aos passos lentos, a representação é quase uma metáfora do conflito entre temporalidades instaurado pela mercantilização da vida nas cidades. O urbano se nota pela tensão de ritmos entre movimentos, de modo que até a suposta velocidade acelerada do imaginário da cidade é forçada a ser apreendida pela temporalidade corpórea do percurso realizado pelo monge.

Nesse exemplo, a ideia do tempo constituído pelo ato de caminhar é explícita. Quase o registro de uma *performance*, beirando lógicas documentais, de um corpo anestesiado pela lentidão frente às expectativas de velocidades impostas pelos meios físicos e pela mídia cinematográfica clássica. Entretanto, o registro que evoca

¹⁸ Notar que o filme *Letters from the South* de 2014 é uma antologia em que Tsai Ming-Liang se junta a outros 5 diretores para contar pequenas histórias que pensam o viver contemporâneo chinês.

tal tempo agenciados por experiências corporais na cidade não se encerra na atribuição de um roteiro que tem a caminhada como pauta explícita ou documental. Mesmo em obras com estruturas narrativas mais alinhadas com modelos ficcionais, o tempo ditado pelo deslocamento dos personagens desempenha papel fundante no ritmo de apreensão, por parte do espectador, tanto do roteiro em si quanto do espaço fílmico. Se analisarmos, como um exemplo, o filme *Vive L'Amour* (1994), também de Tsai Ming-Liang, a dramaticidade da história de três sujeitos que, sem saber, dividem o mesmo apartamento alugado em Taipei, é estabelecida, sobretudo, pela dinâmica de constante mobilidade dos personagens. Dinâmica essa que, ao contrário do que se pode esperar de um imaginário metropolitano de velocidade de uma cidade como Taipei, se pauta por um movimento desacelerado entre situações cotidianas. No mesmo sentido, em *Xiao Wu* (1997) de Jia Zhangke, a narrativa é praticamente uma incursão por situações urbanas vivenciadas pelo personagem. Um sujeito que se vê novamente na sua terra natal, se mantém em constantes deslocamentos entre espaços e lugares, por ele afetivos, sem nenhuma objetividade explícita, sendo que a estrutura do roteiro e a territorialidade fílmica são estabelecidos por tais andanças feitas pelo protagonista. *Bin-jip* (2004), de Kim Ki-duk, é outra obra em que um ininterrupto movimento entre espaços urbanos é evidente. Um sujeito que costuma invadir residências para viver nelas nos dias que seus moradores viajam, se depara com uma jovem que sofre com um casamento abusivo em uma de suas invasões. A jovem decide se juntar a ele nesse estilo de vida, e assim, o romance que se desenvolve entre os dois a partir daí tem como fundo os deslocamentos entre as diferentes residências.

Logicamente, a ideia de andanças pelo espaço da cidade ganha potência nos *Slow Cinemas*, mas a constituição do espaço fílmico dessa tendência não se encerra nela. Mesmo nos exemplos citados, existe uma dosagem de escalas de lugares em que tal movimento dos corpos acontece, de modo que não necessariamente ocorre sempre no espaço público. Em *Goodbye Dragon Inn* (2003) de Tsai Ming-Liang, a história se passa praticamente toda em um antigo cinema, tendo poucas relações com o espaço externo da cidade. No mesmo modo, em *A casa de Alice* (2007) de Chico Teixeira, a vivência dos personagens se articula, como o nome do filme sugere, na residência da

protagonista Alice. Ou ainda, no filme *Distant* (2002) de Nuri Bilge Ceylan, a trama até explora a relação com o espaço da cidade, mas a moradia desempenha papel fundamental na narrativa. O que se sugere, com isso, é que mesmo em casos de filmes urbanos em que a vivência em determinados espaços privados se sobrepõem a mobilidade errática dos personagens na cidade, a fruição dos corpos naqueles espaços é da mesma ordem de uma vivência urbana lenta provocada pelo caráter estético dos cinemas da lentidão. Seja em espaços de caráter público ou privado, o registro de uma vivência urbana contemplativa e o movimento que ganha corporeidade pelos personagens são evocados a todo momento. Ou seja, a lentidão transcrita pelo movimento dos corpos, em uma manifestação social e urbana, dimensiona a percepção espaço-temporal da narrativa.

Disso, observa-se que do mesmo modo que Jacques (2012) menciona as práticas corporais erráticas como microrresistências de uma mercantilização da vida urbana, a incorporação de experiências cotidianas pautadas por deslocamentos da escala do corpo, evoca um artifício que colabora para a formação da identidade estética e política dos *Slow Cinemas*. O movimento provocado por tais corpos em trânsito institui uma possibilidade de reflexão que gera uma apreensão desacelerada, até um tanto derivante do espaço ali representado. Aqui valendo notar que, enquanto filmes de cunho realistas, existe um vínculo ontológico da cidade real com a experiência que o filme se propõe a retratar. Mesmo sendo obras ficcionais, existe uma certa teorização de um viver real, de modo que o próprio roteiro não tem necessariamente a intenção de ser resolutivo, mas sim reflexivo. Ou seja, ao espectador, que visiona as situações urbanas construídas pelas narrativas dos cinemas da lentidão, resta um processo inventivo em que ressonâncias e sentimentos vindos daquele viver registrado em tela geram uma apreensão atenta da urbanidade vinda da cidade real.

Portanto, nota-se que a apreensão lenta e derivante da narrativa, acaba por forçar o espectador a recuar de qualquer expectativa que se possa construir do enredo e construir um tipo de experiência que acaba sendo contrária a qualquer tipo de consumo rápido dessa mídia. Não é uma narrativa para ser percebida e entendida rapidamente, mas por uma apreensão gradativa. Assim, ao analisar o debate que Jacques (2012) propõe sobre para as experiências urbanas contemporâneas que visam

ser contrárias às práticas de consumo dos espaços urbanos mercantilizados, têm-se os princípios, tal como existe nos *Slow Cinemas*, de uma postura que visa ser resistente à espetacularização da vida. O que se revela, então, são os sentidos e sentimentos vindos de uma cotidianidade, de modo que tanto o visionamento quanto a narrativa das obras do cinema da lentidão incorporam o campo estético próprio de praticantes lentos do espaço urbano. Isso, pois, do mesmo modo que as apreensões da cidade através de práticas lentas se preocupam mais com “ações e percursos, do que com as representações, planificações ou projeções” (JACQUES, 2012, p. 24), a apreensão o espaço fílmico dos *Slow Cinemas* tende a se pautar mais pelas experiências e sentidos subjetivos que por ações resolutivas ou narrativas objetivas.

Uma última questão, é notável que os *Slow Cinema* se consolidam com maior propriedade nos tipos de produção chamados como cinema autoral, cinema de diretor ou independente. São produções ligadas a um viés do pensamento cinematográfico que se alinha com os campos da arte, da teoria e da cultura. Nota-se que esse é um campo muito fértil para um tipo de cinema que se coloca enquanto resistência e força política. Assim, as lógicas agenciadas pelos cinemas da lentidão certamente não pararam nos anos 1990/2000. Existem atualmente conjuntos de obras que cada vez mais exploram o território da lentidão para a formulação de narrativas que pensam o viver urbano. Como é o caso dos filmes *Long Day's Journey Into Night* (2018) de Bi Gan ; *Spoon* (2019) de Laila Pakalnina; *Memoria* (2021) de Apichatpong Weerasethakul; *Chronicle of Space* (2020) de Akshay Indikar; e *River runs, turns, erases, replaces* (2021) de Shengze Zhu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se destaca para o debate que se propõe nesse texto é como há um fenômeno contemporâneo, tanto no campo dos estudos urbanos quanto na estética cinematográfica, que pela lentidão propõe restaurar um senso de tempo e experiência sensível e subjetiva em um mundo com escassez de ambos. Com essa aproximação se propõe um possível diálogo entre linguagens, de modo a encorajar um envolvimento com imagens e sons pelo qual a lentidão se torna um veículo de

reflexão e pensamento. O princípio é, então, compreender de que maneiras essas ressonâncias entre cidade e cinema podem contribuir para a formação de uma territorialidade lenta que possibilita um olhar crítico sobre a realidade física do viver urbano que os *Slow Cinemas* incorporam em suas visualidades. Assim, por fim, vale mencionar a defesa que Nagib (2015) faz para estética do *slow* no cinema, que cabe perfeitamente a essa perspectiva das experiências lentas como microrresistências de uma urbanidade espetacularização: “numa altura em que a mercantilização da velocidade oblitera impiedosamente a fruição dos nossos prazeres mais básicos, desde comer até desfrutar de uma bela paisagem, parece realmente sensato defender a lentidão como antídoto para o consumismo sem mente”¹⁹ (Nagib, 2015, p. 26, tradução nossa).

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), ao Núcleo de Apoio à pesquisa em Estudos de Linguagem em Arquitetura e Cidade (N.ELAC) e ao Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos (IAU.USP).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de. À deriva — Introdução aos situacionistas. *Revista Oculum*, Campinas, PUC, n. 4, p. 16-29, 1993
- BAZIN, André. *O cinema*. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso, 2018. p. 8–24.
- CARERI, Francesco. *Caminhar e parar*. São Paulo: Gustavo Gil, 2017.

¹⁹ Do original: “At a time when commodification of speed is ruthlessly obliterating the fruition of our most basic pleasures, from eating to enjoying a beautiful landscape, it seems indeed sensible to advocate slowness as an antidote to mindless consumerism” (Nagib, 2015, p. 26).

- CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. A VIRADA ESPACIAL /// \\ THE SPATIAL TURN. *Mercator*, Fortaleza, v. 14, n. 4, p. 7-16, feb. 2016. DOI: 10.4215/RM2015.1404.0001
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. Henri Lefebvre: a problemática urbana em sua determinação espacial. *GEOUSP Espaço e Tempo (Online)*, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 458-477, 2019. DOI: 10.11606/issn.2179-0892.geousp.2019.163371.
- CIMENT, Michel. The State of Cinema. *Unspoken Cinema: Contemporary Contemplative Cinema*, 2008. Disponível em: <https://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html>. Acesso em: 14 out. 2021.
- CRARY, Johnathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DAM, Freja. Dogme Revisited. *Danish Film Institute*, 2015. Disponível em: <https://www.dfi.dk/en/english/dogme-revisited>. Acesso em: 14 out. 2021.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Francisco Alves e Afonso Monteiro. Lisboa: Edições Antipáticas, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. Tradução: Stella Senra. São Paulo, Brasil: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. Tradução: Eloisa do Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DUDLEY, Andrew. *As Principais Teorias do Cinema*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei M. Montage and architecture. *Assemblage*, n. 10, p. 111-131, 1989.
- FLANAGAN, Matthew. Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. *16:9*, 2008. Disponível em: http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm. Acesso em: 14 out. 2021.
- 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*. Bahia: Edufba, 2012.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito a cidade*. Tradução: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

- LIMA, Marília Xavier De; FILHO, Lúcio Reis. O realismo contemporâneo: a estética do fluxo e o presentismo. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 128–147, 2020.
- LUCA, Tiago de; JORGE, Nuno Barradas. Introduction: From Slow Cinema to Slow Cinemas. In: _____ (org.). *Slow cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. p. 1-24.
- LUCA, Tiago De. *Realism of the Senses in World Cinema: The Experience of Physical Reality*. London: I.B.Tauris, 2014.
- _____. Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo. In: MELLO, Cecília (org.). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.
- MELLO, Cecília. O cinema contemporâneo do leste asiático: da ontologia e seus fantasmas. In: MELLO, Cecília (org.). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015. p. 15–33.
- MORITA, C. A. M.; LOPES, R. S. Caminhos para uma apropriação em arquitetura: possibilidades de resistência e ruptura frente ao capitalismo neoliberal. *Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo* (Online), [S. l.], v. 17, n. 2, p. 114-128, 2019. DOI: 10.11606/issn.1984-4506.v17i2p114-128. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/150169>. Acesso em: 14 out. 2021.
- NAGIB, Lúcia; MELLO, Cecília. Introduction. In: *Realism and the Audiovisual Media*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2009. p. xiv–xxvi.
- NAGIB, Lúcia. *Realist cinema as World Cinema: Non-cinema, Intermedial Passages, Total Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.
- _____. The Politics of Slowness and the Traps of Modernity. In: LUCA, Tiago de; JORGE, Nuno Barradas (org.). *Slow cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. p. 25-46.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SANTOS, Milton. Elogio da lentidão. *Folha de S.Paulo (online)*, São Paulo, 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1103200109.htm>. Acesso em: 14 out. 2021.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.